

# En torno a un audiovisual cooperativo: encuentros entre cine y economía social



Publicaciones de la Cátedra de Economía Social del TecnoCampus



Centre universitari adscrit a la

**upf.** Universitat  
Pompeu Fabra  
Barcelona



Càtedra  
d'Economia Social



Narratives de  
la Resistència



Diputació  
Barcelona

**En torno a un audiovisual cooperativo:  
encuentros entre cine y economía social**

## **En torno a un audiovisual cooperativo: encuentros entre cine y economía social**

*Publicaciones de la Cátedra de Economía Social del TecnoCampus 1*

Edición: Jorge Oter.

Textos: Joan Miquel Gual, Belén Sola Pizarro, Sàgar Malé Verdaguer,  
Ismael Hernández y Jorge Oter.

Traducción: Miguel Garau Rolandi (de los textos de J. Gual y S. Malé al  
castellano).

Diseño: Antonio Blanco y Fran Pinel.

Corrección: Amàlia Medina.

Mataró, 2024.

ISBN: 978-84-09-47354-0



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-Compartir Igual 4.0 Internacional de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (Cátedra de Economía Social del TecnoCampus), no hagáis de ellos un uso comercial ni obra derivada.

Las jornadas sobre cine y economía social tuvieron lugar los días 17 y 20 de noviembre de 2020 en el TecnoCampus, Universitat Pompeu Fabra, organizadas por la Cátedra de Economía Social del TecnoCampus y el grupo de investigación Narrativas de la Resistencia (NR), con la financiación de la Diputación de Barcelona.

## Índice

### *Presentación*

Dr. Ismael Hernández Adell..... 5

### *Introducción: Un cine como punto de encuentro*

Dr. Jorge Oter..... 8

### *Cooperativismo y no ficción creativa*

Dr. Joan Miquel Gual..... 13

### *Creación colaborativa y pedagogías críticas. El caso del Laboratorio de Antropología Audiovisual Experimental (LAAV\_)*

Dra. Belén Sola Pizarro..... 32

### *Mapasonor: un modelo de producción documetal asociativo y fuera de la industria*

Sàgar Malé Verdaguer..... 49

## **Presentación**

La Cátedra de Economía Social del TecnoCampus es un espacio donde se aúna la innovación, la empresa y los valores para poder contribuir desde el ámbito académico a la transformación productiva, la sostenibilidad y el bienestar de las personas. Con una perspectiva amplia, la Cátedra desarrolla actividades de investigación, formación, transferencia de conocimiento y difusión de los modelos de empresa social.

En el ámbito de la investigación, la Cátedra indaga no solo en los aspectos comunes de la gestión empresarial, sino también en los factores diferenciales que imprimen un carácter especial a los proyectos de Economía Social. Así, se desarrollan investigaciones interdisciplinarias en factores como la gobernanza democrática, la gestión participativa, el impacto en el entorno, la calidad del empleo o el consumo responsable, que permiten ampliar la base de conocimientos sobre este tipo de entidades.

Por otra parte, las actividades de transferencia de conocimiento han permitido a la Cátedra trabajar directamente con empresas e

instituciones de Economía Social. En este caso, el trabajo se centra en aportar elementos para desarrollar proyectos de Economía Social y profesionalizar la gestión de los mismos, así como en diseñar propuestas para mejorar la proyección y el impacto de estos.

Otro pilar de la Cátedra es la formación. El conocimiento generado con la investigación y los proyectos de transferencia de conocimiento se ofrecen al público interesado mediante conferencias y diferentes programas de formación, entre los que destaca el Posgrado en Gestión de Cooperativas y Empresas de Economía Social. El objetivo es ofrecer a los participantes una visión real, actual y profesional de las empresas, las entidades y los proyectos de Economía Social.

Finalmente, la Cátedra también representa una plataforma para potenciar la colaboración entre empresas, universidades, instituciones públicas y entidades de cualquier tipo que trabajan en favor de la Economía Social, así como para difundir sus valores y principios. Precisamente, fruto de la voluntad de confluencia y proyección de la Economía Social surge esta colaboración entre el grupo de investigación Narrativas de la Resistencia de la Escuela Superior Politécnica del Tecnocampus, el programa de Impulso de la Economía Social y Solidaria de la Diputación de Barcelona y la Cátedra de Economía Social.

Deseamos que el lector disfrute con el resultado de esta colaboración y esperamos poder seguir trabajando para acercar nuevos temas de

Economía Social desde enfoques diversos e innovadores como los que se presentan a continuación.

**Dr. Ismael Hernández Adell**

*Coordinador de la Cátedra de Economía Social y profesor del ámbito de administración de empresas y gestión de la innovación TecnoCampus, Universitat Pompeu Fabra*

## **Introducción: Un cine como punto de encuentro**

La relación entre cine y economía social se ha concretado, en el contexto de los encuentros a ella dedicados en el TecnoCampus, en una serie de jornadas de las que se derivan los textos que ahora siguen. Estos realizan acercamientos a dicho contacto, de tal manera que cada uno determina *una relación* que materializa posibilidades de entre un amplio abanico.

Podemos comenzar, con Joan Miquel Gual, uno de nuestros autores, por fijar un primer punto de partida en la diferenciación básica entre películas que entablan una relación como la que nos ocupa desde su temática frente a otras que alojan su conexión con la economía social en la forma de organización del trabajo, es decir, plantear el contacto según el contenido del discurso de los filmes observados o bien según su modo de producción, habida cuenta de que, en efecto, ambas características pueden coincidir en un mismo caso. Sea como sea, la condición de entrada para estos filmes es la de introducir, en alguna de las esferas necesarias de o para su existencia, ese vínculo que trabaje la relación entre un ámbito de creación, el audiovisual en sentido amplio,

y una forma de entender las relaciones económicas que pone el énfasis sobre el cuidado de las condiciones de los trabajadores, la confianza en la solidaridad en el proceso productivo y el beneficio social (cf. Serrano, 2019).

Es así como encontraremos en el presente volumen una serie de páginas que tratan sobre películas o iniciativas audiovisuales cercanas de una forma u otra a la economía social o bien, de un modo u otro, sobre una cierta comprensión del trabajo colectivo. Podríamos hablar, incluso, de prácticas «colaborativas» (según lo ha teorizado Virginia Villaplana [2015, p. 93]) para referirnos a unas obras que guardan un compromiso firme y duradero con quienes representan, o que no presentan divisiones entre roles y comparten las decisiones en la producción, o que incorporan a la producción a los representados y comparten con ellos las decisiones. Los filmes que siguen plantean de una forma u otra relaciones compatibles con alguna(s) de estas categorías. Se reconoce en todo ello que el cine del que se hablará es un cine que propone una forma distinta de la convencional de estar en colectivo: si se ha predicado de forma habitual que el cine es un arte colectivo para el que diversos profesionales especializados aportan su creatividad individual (bien que en diferentes momentos y en atención a diferentes realidades estas aportaciones se hayan visto subsumidas bajo figuras autorales totalizadoras como la del productor en el cine clásico o la del/de la cineasta en el cine de autor), en estos casos las características del trabajo colectivo tienden a verse, cuando menos, interrogadas. De cualquier modo, comprobaremos cómo la firma de

la autoría puede sostenerse para estos cines, según lo defenderá más tarde el documentalista Sàgar Malé dentro de un contexto de creación basado en el voluntariado, en el altruismo y orientado a la transformación social.

Parecería que, en atención a las películas de las que los textos siguientes hablan, podría plantearse que un cierto cine vinculado con la economía social puede mostrar algunas características que, por otro lado, son una potencia accesible para cualquier tipo de cine. Se trata, por una parte, de un cine que quiere establecer *una relación con la actualidad de las cosas*, bien sea a partir de un acercamiento lo más directo a los hechos o a partir de una fuerte aproximación a personas involucradas en los mismos, como por ejemplo en algunos de los trabajos del LAAV\_ que presentará la investigadora y creadora Belén Sola. En relación a ello, es un cine que opera sobre los parámetros del documental y que se centra muchas veces en temas de la actualidad del tiempo presente. Se yergue, además, como *la constatación de un cine de lo factible*, que levanta sus discursos al margen de grandes estructuras de producción y presupuestos, que puede obviar las barreras del conocimiento experto y que puede ligar la pobreza de medios con una pureza de resultados. Se trata, en cuanto a ello, de un modelo alternativo que bien puede sembrar, en el entorno académico del estudio de los audiovisuales, ideas para modos de producción modestos en su complejidad y sólidos en su independencia, que pueden construir su discurso comprometido sobre la realidad más próxima disponible e ignorada. Finalmente, nos encontramos ante unas prácticas que plantean *una comprensión del*

*cine como punto de encuentro*, la cual abraza la reunión de personas, paradigmáticamente según una relación de horizontalidad, para desarrollar proyectos en base a una confluencia de intereses compartidos y que, además, no limita la participación a los integrantes de un equipo de producción que puede incorporar con normalidad a los protagonistas de la pieza, sino que contempla a los espectadores y también las redes de difusión de los filmes como parte sustancial del proyecto. No en vano, rige de fondo una filosofía que entiende que el producto audiovisual no es sino un medio para lograr un objetivo último que excede el propio audiovisual. Se trata, por tanto, de un espacio propicio para la incorporación de personas a iniciativas que, permítasenos decir, ya eran las suyas propias de antemano.

Si acaso este cine pudiera ser entendido como un punto de encuentro, sus derivadas, como la que representa el presente volumen, podrían funcionar a modo de ampliación del mismo. Y lograrían del todo su objetivo si los lectores entraran finalmente en contacto con las películas en torno a las que aquí todo gira.

**Dr. Jorge Oter**

***Grupo de investigación Narrativas de la Resistencia  
TecnoCampus, Universitat Pompeu Fabra***

## Referencias bibliográficas

Serrano, E. (Coord.) (2019). *Introducció a l'economia i l'empresa social*. Icaria.

Villaplana, V. (2015). Cine colaborativo. Discursos, prácticas y multiplataforma digitales. Hacia una diversificación de formatos transmedia participativos en el espacio digital europeo. *Fonseca, Journal of Communication*, 11, 88-117. <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13436/13714>

# Cooperativismo y no ficción creativa

Joan Miquel Gual\*

## Introducción

El presente texto explora la relación entre organización cooperativa y producción de obras de no ficción en el contexto del Estado español. El escrito está estructurado en tres epígrafes. En primer lugar, «Cooperativas que producen documentales» aborda dos casos de estudio de cooperativas que han elaborado o encargado a terceras personas una obra que sirva para relatar el propio proceso de existencia y funcionamiento. En concreto, se habla sobre *Numax presenta...* (Joaquim Jordà, 1980) y el webdocumental de La Borda (actualmente en construcción); en segundo lugar, «Cooperativas que se constituyen para rodar un documental» trata sobre la creación de cooperativas de trabajo con la finalidad exclusiva de materializar una pieza de no ficción y, una vez terminada, se disuelven; finalmente, «Cooperativas productoras de no ficción» aporta algunos ejemplos diferentes de productoras cinematográficas, con voluntad de perdurar en el tiempo, que han escogido funcionar de manera horizontal a la hora de tomar decisiones –según la fórmula habitual de una persona un voto o la de

---

\* Joan Miquel Gual es doctor y profesor colaborador de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) en materias relacionadas con la historia del cine, la no ficción audiovisual y el cine político.

llegar a consensos a partir de la confianza–, sin que eso implique necesariamente la autoría colectiva de los trabajos.

Más allá de la cuestión organizativa empleada para realizar piezas audiovisuales, este escrito también pone sobre la mesa elementos como las licencias de propiedad intelectual; los canales/circuitos de difusión de las obras y la forma de comunicación y relación con las comunidades interesadas en amplificar los mensajes de los filmes, que, en todos los casos escogidos, encajan dentro de la clasificación de cine político en el sentido que otorga José Enrique Monterde (2013) a este concepto, ya sea entendido como enunciado politizado –formalmente convencional para llegar al máximo público posible– o enunciación politizada –más arriesgado estéticamente, con voluntad rompedora respecto al discurso institucional–.

### **Cooperativas que producen documentales**

*Numax presenta...* fue uno de los últimos filmes del movimiento obrero ibérico. En palabras de Carles Guerra (2014),

logró articular algo más que el testimonio de unos trabajadores. El desmantelamiento de esa fábrica de electrodomésticos localizada en el ensanche barcelonés se convertirá, con el paso del tiempo, en el símbolo de un nuevo

modelo productivo. Hasta que a finales de los años noventa la noción del trabajo inmaterial no irrumpió en el contexto de una economía de servicios, *Numax presenta...* quedó relegada a un limbo de incompreensión. (p. 52)

Filmado en plena desindustrialización en Cataluña, explica el proceso de autoorganización de las trabajadoras y trabajadores de la fábrica Numax, así como la venta de esta industria por parte de los propietarios a especuladores inmobiliarios con la intención de derribar la nave, liberar el terreno y construir viviendas. Como aparte de la transformación de la empresa en cooperativa autogestionada, socias y socios trabajadores encargaron a Jordà la creación de un testimonio audiovisual, que sería financiado directamente con los beneficios de las ventas. Este sentó algunas de las bases estéticas que el director utilizaría a lo largo de su carrera posterior, en especial la estructura narrativa formada por diferentes capas o estratos de sentido.

Podemos clasificar la obra dentro de los parámetros del *cinéma-vérité*<sup>1</sup>, debido a la predominancia de entrevistas utilizadas para representar al mosaico de obreras y obreros que componen la fábrica. Más allá, la narrativa también está dotada de reconstrucciones de escenas

---

<sup>1</sup> El *cinéma-vérité* o modalidad participativa de la no ficción (inicialmente conocida como «modalidad interactiva») fue desarrollado principalmente por cineastas etnográficos. El dispositivo de representación principal del mismo es la entrevista. Enseña la relación entre el director y las personas filmadas aportando así una experiencia directa que queda reflejada en imágenes. Este modo de representación se encuentra presente en *Chronique d'un été* (Jean Rouch y Edgar Morin, 1960) o *Comizi d'amore* (Pier Paolo Pasolini, 1964). (Ver Nichols, 1991, pp. 78-93.)

que se produjeron antes de iniciar el rodaje –por ejemplo, el icónico vidrio roto a causa de una pedrada lanzada desde fuera y filmada desde dentro que resume la ocupación de la fábrica–, o la hilarante obra de teatro que explica la negociación de compraventa de la nave, ironizando los códigos burgueses de diálogo y entendimiento económico.

Más allá, también conforman el montaje final escenas filmadas mediante el dispositivo observacional<sup>2</sup>; sin ir más lejos, fragmentos de asambleas o la fiesta final, con baile y banda que actúa en directo. Estas escenas se combinan intercaladamente con las impresiones de algunas personas del colectivo. El tono, pese a la derrota, es de orgullo por la experiencia vivida y el aprendizaje vital fruto de la resistencia proletaria frente al gran capital. Significativamente, una de las mujeres afirma que después de lo vivido no piensa volver a trabajar nunca más en condiciones de explotación similares. Sin embargo, en su momento la película no fue bien recibida por una parte de las personas que la protagonizaron. Según Joaquim Jordà:

*Numax presenta...* no se consideró una película optimista; aunque yo pienso que sí, que lo era, porque en Numax todos los personajes acaban librándose de una condición proletaria que no habían asumido por voluntad propia. Así es como esta película se ganó el rechazo de los sindicatos, de

---

<sup>2</sup> La «modalidad observacional» consiste en la filmación con la mínima intervención en aquello que se muestra. El *Direct Cinema* norteamericano, de directores como Frederick Wiseman, fue el primero en hacer uso de esta propuesta de no ficción, que apareció debido al fuerte desacuerdo con la voz en *off* o voz de Dios siempre presente en los reportajes clásicos, la cual imponía el sentido a las imágenes a través de palabras. (Ver Nichols, 1991, p. 66.)

CCOO y de partidos como el PSUC. Recuerdo la única (sic) proyección que se realizó un primero de mayo. Fue allí toda la gente de Numax y del movimiento. Al final hubo un debate muy polémico, con protestas de trabajadores de Numax, especialmente los vinculados al trostkismo. No dijeron que la película denigrara a la clase obrera, pero les pareció que la exaltaba poco. La vieron como una película derrotista. Recuerdo que una de las chicas que sale en la película que vuelve a ser protagonista de la segunda parte, y que pertenecía a la estructura de la LCR, dijo aquella frase que se decía entonces: “Con las tripas de un burócrata te ahorcaremos”. Una frase retórica, por supuesto, que no tenía ninguna intención real, pero que me acusaba. (Guerra, 2004)

Como contrapunto del relato de *Numax...*, resulta muy recomendable el visionado de *Veinte años no es nada* (Joaquim Jordà, 2004). El director va a buscar a los y las protagonistas, como en el famoso bolero homónimo, después de pasadas dos décadas de la ocupación de la fábrica, para entender y acercar al público qué vidas habían desarrollado algunas de las personas que a finales de los setenta eran jóvenes. Las evoluciones biográficas resultan variadas, y francamente interesantes y sorprendentes.

Por otro lado, de forma muy diferente, el webdocumental de La Borda se puede visualizar en la propia web de esta cooperativa de vivienda, la primera de propiedad colectiva construida en una ciudad

del Estado español. Se trata de un edificio de madera de seis plantas en el que hay 28 viviendas y diferentes espacios comunes (comedor, sala polivalente, lavandería, habitación de invitados y 3 terrazas). La forma arquitectónica y la financiación sin bancos del proyecto fueron decididas en asamblea por las personas que allí vivían, alrededor de sesenta.

El webdocumental se encuentra ahora mismo en fase de construcción. La estructura del mismo consta de tres partes diferenciadas: cimientos, estructura y cierres, que se corresponden con la estructura física y material del inmueble. Así, cada parte apela metafóricamente al relato que se quiere ofrecer, tanto del proyecto en sí como del cooperativismo en general. En los cimientos se pueden encontrar los referentes cooperativos, comunitarios y habitacionales de La Borda, así como algunas contradicciones que se han tenido que afrontar para llevar a cabo el proyecto. Hasta ahora se trata de la única parte del webdoc concluida. Las otras dos, estructura y cierres, se destinarán a explicar la forma de organización interna y externa del colectivo (grupos de trabajo, comisiones, consejo rector rotativo, asamblea general y red de relaciones) y los trabajos de autoconstrucción pendientes para completar el edificio, después de que la comunidad entrase a vivir en 2018.

Este webdocumental ha sido producido, filmado y montado directamente por miembros de la cooperativa, en especial por Albert Lozano. La idea perseguida, una vez completado, es que sirva como archivo audiovisual dirigido tanto a investigaciones como, especialmente, a otros proyectos similares. Una narración interactiva, en definitiva, que

permita la comprensión de la iniciativa a cualquier persona que tenga interés en conocerla.

### **Cooperativas que se constituyen para rodar un documental**

Como en el primer epígrafe, en este trataremos dos obras de no ficción de temáticas relacionadas con las luchas por los derechos laborales y el derecho a la vivienda, a partir de dos cooperativas –Lo posible y lo necesario e Inercia Docs– que fueron creadas con la finalidad de rodar *Lo posible y lo necesario* (Adolfo Dufour, 2019) y *Precaristas. Crónica de la lucha por la vivienda en Gran Canaria* (Marc García y Álex Losada, 2018).

Para entender la materialización de estos títulos, resulta fundamental acceder a las webs de micromecenazgo que han utilizado para financiarlos. En el caso del primer filme, una biografía del sindicalista y político Marcelino Camacho, la plataforma utilizada fue Goteo. El mínimo necesario para llevar a cabo el proceso de producción, filmación y montaje era de 33.500 €; obtuvieron 36.710 €. Aparte de explicitar los diferentes premios, en función de la suma económica aportada por cada mecenas, la campaña de captación de fondos también ofrece una descripción del equipo técnico y artístico responsable de la película, así como una sinopsis del proyecto, especificando los públicos a los que va dirigido.

Por su parte, *Precaristas* empleó Verkami y 129 mecenas aportaron un total de 4.190 €. La descripción del proyecto resulta mucho más completa que en el caso anterior, ya que describe con riqueza de detalles a las comunidades bajo peligro de desahucio que acabaron protagonizando el documental. Se trata de un movimiento social que nació en unas islas en las que hay 138.000 viviendas vacías y una media de quince desahucios diarios. Más allá, la campaña dejaba bien clara la red de personas y organizaciones que participaron de una u otra forma en la filmación –como el semanario *La Directa*, el colectivo de diseño gráfico Bauma o el grupo musical Sílvia Tomàs–. Por último, ponía a disposición un calendario de trabajo y mucho material gráfico indicativo de la estética social del trabajo.

La difusión y el impacto esperados en cada uno de los proyectos fueron distintos desde el inicio. La reconocida figura *histórica* del primero permitió que se estrenara sin demasiadas dificultades en la televisión pública española –llegando, en la emisión del mes de octubre de 2020, a los 110.000 espectadores–. También alcanzó un amplio eco en la prensa generalista y participó en los premios Goya de 2019 con siete candidaturas. Por el contrario, la difusión del segundo tuvo lugar de forma presencial y autogestionada en espacios vinculados al movimiento por el derecho a la vivienda, en especial de las Islas Canarias. Carteles y el archivo de vídeo fueron enviados a las organizaciones que solicitaron un pase de la película. Por fuerza, el caso de *Precaristas*, no vinculado a grandes entidades como el sindicato Comisiones Obreras o el partido Izquierda Unida, tuvo

menos visibilidad, pese a las elecciones formales y a una duración de 76 minutos que lo hacían perfectamente asumible para ser transmitido por televisión. Sin embargo, cabe resaltar la importancia de la comunidad de *Precaristas* a la hora no solo de hacer circular el trabajo, sino de aprovecharlo para hacer ruido en las redes sociales y amplificar la voz de los colectivos afectados por la violencia inmobiliaria.

Tanto en un caso como en el otro eligieron liberar la obra, después de un año de circulación, en plataformas de vídeo *online*, si bien solo *Precaristas* especifica la licencia Creative Commons, que permite difundir y ver la pieza gratuitamente sin obtener, si no es con el consentimiento previo de los autores, beneficio comercial. Otra coincidencia remarcable de ambos es el formato expositivo-argumentativo clásico<sup>3</sup>, que en el caso de *Lo posible y lo necesario* cuenta con recursos de gran calidad como el abundante material de archivo y la música original compuesta por Pablo Miyar y ejecutada por la Orquesta de Córdoba.

Por último, cabe mencionar que la fórmula de constituir una cooperativa para realizar una película es habitual, si bien algunas veces esta se produce solo de manera formal y organizativa, sin llegar a consolidarse

---

<sup>3</sup> La «modalidad expositiva-argumentativa» se asocia con el documental clásico basado en la ilustración de un argumento a través de las imágenes. Se trata de una modalidad más bien retórica que estética, dirigida al espectador mediante el uso de rótulos textuales o de las locuciones que guían la imagen y la dotan de lógica argumentativa. Destacan en esta modalidad los documentales con finalidad antropológica, sobre todo a partir de la obra de Robert Flaherty, y el movimiento documental británico con finalidad social, liderado por John Grierson y otros importantes nombres de la escuela británica. (Véase Nichols, 1991, pp. 68-72.)

como persona jurídica, como en el caso de Inercia Docs u otros que se crearon para hacer títulos como *Tot Inclòs. Danys i conseqüències del turisme a les nostres illes* (Colectivo Tot Inclòs, 2018) y *Muerte accidental de un inmigrante: el caso de Alpha Pam* (VV. AA., 2013), ambas con formas narrativas y procesos de financiación, difusión y comunicación similares a *Precaristas*. Por el contrario, en una línea similar a *Lo posible y lo necesario* pero en el ámbito de la ficción, en los últimos años hemos visto *La mano invisible* (David Macián, 2016), una crítica severa del mundo del trabajo, inspirada en la novela homónima de Isaac Rosa, y *Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014), que relata un alocado secuestro del presidente del Banco de España para repartir su riqueza, en el contexto de la crisis financiera iniciada en 2008.

Como se ve, existen diferentes ejemplos recientes en los que la organización cooperativa y la crítica social van de la mano, ya sea en el marco de la ficción o la no ficción. En todos los casos mencionados, la cooperativa no es un fin en sí misma, sino solo un medio que desaparece una vez alcanzado el objetivo concreto de su fundación.

## **Cooperativas productoras de no ficción**

El mapa de cooperativas-productoras ha crecido notablemente en los últimos años. Como precedente, cabe señalar la Cooperativa de Cine

Alternativo (CCA), nacida como brazo creativo de la distribuidora Central del Curt en 1974.

La formaban gente proveniente de los cineclubs y cineastas interesados en estas prácticas fílmicas. También se incorporaron grupos que actuaban en Badalona (Archibaldo Cámara) y en L'Hospitalet de Llobregat (Colectivo Penta). Realizaron varias cintas alternativas que eran distribuidas por la CdC, como la primera, el rodaje del medio documental *Can Serra. La objeción de conciencia en España* (1975-76), que se convirtió en el filme marginal más distribuido por todo el Estado español, por el interés del problema y gracias al número de copias en súper-8 y 16 mm que se hicieron. (Enciclopèdia.cat, s. d.).

Algunas de las otras piezas importantes de esta cooperativa fueron *Las energías* (1978-79), uno de los primeros documentales sobre el movimiento ecologista; *Votad, votad, malditos* (Llorenç Soler, 1977), sobre las primeras elecciones españolas después de la dictadura; *Viaje a la explotación* (1974), que deja constancia de los abusos sufridos por los primeros trabajadores marroquíes que llegaron a Cataluña.

Si damos un salto hacia el presente, la trayectoria de Metromuster no puede ser obviada. *El film Ciutat Morta* (Xapo Ortega y Xavi Artigues, 2015) ha sido una de las obras de no ficción más influyentes de los últimos años en el contexto catalán y español, por múltiples motivos.

Empezó con la intención de reabrir el caso 4F, que supuso el encarcelamiento de cuatro personas sin pruebas fehacientes, y la posterior tortura de todas ellas, condenadas después de haber sido declaradas culpables del lanzamiento de un tiesto que dejó parapléjico a un guardia urbano. De estas, Patricia Heras se suicidó antes de finalizar la pena.

Aunque no logró su objetivo, la película llegó a ser estrenada en TV3, después de una fuerte campaña en redes sociales en la que mucha gente lo exigió. En mi tesis doctoral (Gual Bergas, 2016) definí *Ciutat Morta* como un film-red, es decir, el resultado de un proceso que empezó en 2006, continuó en 2011 con un remontaje posterior a la ocupación masiva de un cine barcelonés en el que se proyectó y que permitió, después de una campaña de micromecenazgo, participar y ganar el premio a mejor documental del Festival de Málaga. Los cientos de miles de visionados en Youtube, más de 260.000 si se suman todas las versiones, contribuyeron al cuestionamiento profundo de los informes existentes, la versión mediática oficial y la decisión tomada en los juzgados. Se puede definir la imagen de *Ciutat Morta* y otros films de Metromuster como una «imagen-desmontaje», es decir, un intento de deconstrucción de un discurso oficial determinado a partir de diferentes documentos rigurosos y puntos de vista relevantes.

En la misma línea va dirigida *Tarajal. Desmontando la impunidad en la frontera sur* (Metromuster, 2017). El 6 de febrero de 2014 al menos quince personas murieron en las aguas de Ceuta, cuando intentaban

atravesar hacia territorio español. Los disparos de la policía y las bombas de humo dirigidas hacia ellas cuando trataban de llegar a la orilla se ponen de relieve para criticar no solo el caso concreto, sino la gestión general de la frontera entre el norte de África y el Estado español. Para terminar, podría mencionarse el último largometraje de la cooperativa antes de su disolución en 2019, *Idrissa: crónica de una muerte anunciada*, así como un amplio repertorio de vídeos militantes cortos y con carácter viral. Sin lugar a dudas, el fuerte impacto, la forma cooperativa, la colaboración con comunidades de base y una clara apuesta por las licencias Creative Commons hicieron de la recientemente disuelta Metromuster una experiencia pionera y referente.

En clave feminista, la Cooperativa de técnicas, formada por seis socias trabajadoras y siete colaboradoras, realiza todo tipo de trabajos audiovisuales, abarcando desde la no ficción hasta instalaciones artísticas, *spots* de economía solidaria o talleres, siempre ofreciendo una mirada crítica con perspectiva de género. Más allá del punto de vista, también justifican la creación de la propia organización a partir de una lógica diversa a la del mercado, especificada en un manifiesto. En sus propias palabras:

Hemos decidido juntarnos para compartir recursos y conocimientos en torno a las tecnologías y a lo técnico. Creemos que es fundamental hacer del uso de las herramientas algo político, desarrollando formas de trabajo que se alejen de

las lógicas del mercado, de la competencia y el exitismo, del machismo. Queremos trabajar de forma horizontal y colaborativa. Queremos que se nos respete como técnicas, mujeres, lesbianas y trans. (Cooptècniques, s. d.-a)

La cooperativa, en este caso, también supone una plataforma que cubre el desarrollo de proyectos individuales de cada una de las personas que forman parte. De esta forma, la autoría no es compartida, pero sí es compartido el bagaje y el prestigio que se derivan: la página web se ofrece a navegantes como un archivo de trabajos firmados cada uno de ellos de manera diferente, pero todos ellos con el sello de la Cooperativa de Técnicas.

Seguramente, una de las obras más reconocidas sea el cortometraje de animación documental *Organizar lo (im)posible* (Tonina Matamalas y Carme Gomila, 2017). Este explica el nacimiento del sindicato de trabajadoras de la limpieza en hoteles, debido a la hiperexplotación y las condiciones de trabajo deficitarias que reinan en este sector productivo. «A lo largo de sus 15 minutos para limpiar una habitación, hablan de salud y medicalización, política turística, feminización de la precariedad laboral, migración, organización y resistencia, elementos que se van entrelazando para mostrar la complejidad a la que se están enfrentando» (Cooptècniques, s. d.-b).

Esta pieza ha sido seleccionada y multipremiada en numerosos festivales internacionales. Más allá, ha servido como material de recurso

para explicar los desafíos y problemas de las trabajadoras de hotel en mesas redondas y encuentros de movimientos sociales. Como ocurre con el resto de obras de la cooperativa y los contenidos de la web, la licencia es Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0), elección que demuestra un compromiso con el conocimiento abierto y gratuito sin que ello impida la profesionalización y remuneración de las integrantes del colectivo.

Otras dos cooperativas destacadas son la catalana Compacto y la gallega Cooperativa de cine y documental. El modelo de negocio de la primera no se reduce al cine de ficción y no ficción, sino que también desarrolla por encargo campañas de micromecenazgo, produce *spots* publicitarios de temáticas diversas y distribuye films. En este sentido, de todas las experiencias que hemos mencionado hasta ahora es la más plural o diversificada. En otro orden de cosas, a través de su web se pueden ver o comprar *online* las obras producidas, redirigiendo a la persona interesada al propio canal Vimeo de la productora, una posibilidad de acceso y consumo propia que no requiere de ninguna otra plataforma audiovisual externa. Entre los títulos de cierto impacto, encontramos: *Sólo para supervivientes. La historia del Víbora* (Guillermo A. Chaia y Javier R. Cortés, 2012) y *Metamorphosis* (Manuel Pérez, 2015).

Por último, la Cooperativa de cine y documental nació en 2010 para ofrecer productos audiovisuales de calidad, hoy por hoy más enfocados a la televisión que al cine. Actualmente, tal y como puede apreciarse en su portal\*, están trabajando en el proyecto sobre la Guerra Civil

*La luz del olvido*, que anuncian destacando su utilización de materiales inéditos y una visión no explorada previamente sobre el conflicto. También, *Alpuxarras* (Rafael Toba, 2015) describe la presencia musulmana en Galicia después de la conquista hasta la expulsión de los moriscos en el siglo XVII, cuando, como consecuencia, se produjo la ocupación de las Alpujarras granadinas por parte de colonos gallegos.

## Conclusiones

La relación entre cooperativismo y cine en el Estado español todavía daría más de sí, puesto que se trata de una cuestión no demasiado explorada genealógicamente hasta el día de hoy. Muchas son las productoras con vocación de organización horizontal y, en su mayoría, con intención de intervenir políticamente en la realidad, que han producido cine y televisión, desde la pionera Cooperativa Obrera Cinematográfica, creada en 1936. Esta, «afín al PCE y al Sindicato General de la Cinematografía o Sindicatos de la Industria Cinematográfica de UGT» (Crusells, 1998, p. 132), fue la encargada de producir los filmes *Julio 1936* y *¡¡¡Pasaremos!!!*, sobre la situación de Madrid durante la Guerra Civil, ambos dirigidos en 1936 por Fernando G. Mantilla.

---

\* En el momento de la publicación del presente volumen, la página web referida por el autor se encuentra inoperativa (N. del E.)

Si, más allá de la no ficción, le sumamos las cooperativas que también han creado ficción, el corpus filmico resultante es notable numéricamente e interesante cualitativamente. Cuestiones vinculadas al tema como la autoría colectiva, el vínculo con comunidades y procesos de lucha, la reflexión sobre las condiciones de trabajo, las formas de distribución o el debate sobre innovación formal o no –dependiendo de si se quiere llegar a públicos mayoritarios o se persigue más la experimentación–, aflorarían seguro en un estudio más profundo.

Por último, la mayoría de ejemplos aquí mencionados provienen del contexto catalán. Ampliando el foco geográfico encontraríamos muchas otras creaciones que parten de inquietudes políticas y estéticas similares. Por todo ello, esta investigación ha supuesto solo una primera aproximación a la cuestión que podría ampliarse más en el futuro.

## Referencias bibliográficas

Cooptècniques. (s. d.-a). *Manifest*. [Consulta: 01 de diciembre de 2023]. <http://cooptecniques.net/manifest/>

Cooptècniques. (s. d.-b). *Organizar lo (im)posible*. [Consulta: 01 de diciembre de 2023]. <https://cooptecniques.net/organizarlo-imposible/>

Enciclopèdia.cat. (s. d). Cooperativa del Cinema Alternatiu. En *Enciclopèdia.cat*. [Consulta: 01 de diciembre de 2023]. <https://www.enciclopedia.cat/ec-cinema-295.xml>

Crusells, M. (1998). El cine durante la Guerra Civil Española. *Comunicación y Sociedad*, XI(2), 123-152. [Consulta: 01 de diciembre de 2023]. <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8828/1/20100226101014.pdf>

Gual Bergas, J. M. (2016). *De la picota a la piqueta: el Raval com a paisatge d'excepció a la imatge de la no ficció entre La bomba del Liceu (1893) i Ciutat Morta (2015)*. (Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra). [Consulta: 01 de diciembre de 2023]. <http://hdl.handle.net/10803/392134>

Guerra, C. (2004). Joaquim Jordà entrevistado por Carles Guerra, septiembre 2004. En *Joaquim Jordà Numax presenta..., 1980*. [Consulta: 01 de diciembre de 2023]. <https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/jorda-joaquim/numax-presenta>

Guerra, C. (2014). La militància biopolítica de Joaquim Jordà. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 5, 50-55. [Consulta: 01 de diciembre de 2023]. <https://raco.cat/index.php/Comparativecinema/article/view/288525/410882>

Monterde, J. E. (2013). Ideología, cine y política [Asignatura *Artes en pantalla. El cine como dispositivo crítico*], UOC [Apuntes académicos]. [Consulta: 01 de diciembre de 2023]. [https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/71025/2/Arts%20en%20pantalla.%20EI%20cinema%20com%20a%20dispositiu%20cr%C3%ADtic\\_M%C3%B2dul%202\\_Ideologia%20C%20cinema%20i%20pol%C3%ADtica.pdf](https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/71025/2/Arts%20en%20pantalla.%20EI%20cinema%20com%20a%20dispositiu%20cr%C3%ADtic_M%C3%B2dul%202_Ideologia%20C%20cinema%20i%20pol%C3%ADtica.pdf)

Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

## Webgrafia complementaria

Catalan Films. (2021). *Metromuster*. [Consulta: 01 de diciembre de 2023]. <http://catalanfilms.cat/ca/empreses/metromuster>

Goteo. (s. d). *Lo posible y lo necesario*. [Consulta: 01 de diciembre de 2023]. <https://www.goteo.org/project/lo-posible-y-lo-necesario>

Verkami. (s. d.). *Precaristas: Crónica de la lucha por la vivienda en Gran Canaria*. [Consulta: 01 de diciembre de 2023]. <https://www.verkami.com/projects/19422-precaristas-cronica-de-la-lucha-por-la-vivienda-en-gran-canaria>

# **Creación colaborativa y pedagogías críticas. El caso del Laboratorio de Antropología Audiovisual Experimental (LAAV\_)**

Belén Sola Pizarro\*

Este texto quiere servir para ampliar el debate de los museos y sus departamentos educativos como espacios críticos de creación con la ciudadanía a partir del caso del LAAV\_ Laboratorio de Antropología Audiovisual Experimental, que se pone en marcha en origen en el DEAC del MUSAC en 2016 y en la actualidad (desde enero de 2021) funciona como entidad autónoma.

## **1. Los orígenes del Laboratorio. Los museos en el cruce entre el arte y la ciudadanía**

Desde los años 80 del pasado siglo, los departamentos educativos ocuparon en el Estado español un área de los museos destinada en exclusiva a la relación con los públicos (Sagués, 2006). Visitas guiadas, talleres y proyectos con escolares de todas las edades fueron las actividades que

---

\* Belén Sola Pizarro es doctora, codirectora del Laboratorio de Antropología Audiovisual Experimental (LAAV\_) y ha sido responsable del Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC) del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) entre 2004 y 2020.

más identificaron a estas áreas que, desde el entonces Ministerio de Cultura, denominaron DEAC (Departamento de Educación y Acción Cultural). Un giro en la manera de entender estos departamentos se da a finales de los años 90 y sobre todo a comienzos de los 2000, cuando los museos de arte se encuentran en una doble encrucijada y tienen que decidir entre venderse al reclamo neoliberal y al *boom* económico del *pelotazo*, apareciendo en multitud de ciudades como el espacio cultural necesario y que nadie debería perderse para hacer de su ciudad, provincia, comunidad, un lugar con encanto cultural y suficientemente en la *onda*, o ser los espacios prometidos del mayo francés y la revuelta contracultural europea, incluidos los movimientos feministas, que veían el museo como un lugar posible para la confluencia de fuerzas y sensibilidades preparadas para un nuevo ataque contra la burguesía neoliberal establecida (Ribalta, 2009). Muchos departamentos quedamos atrapados entre estos dos mundos, donde por un lado se nos reclamaba desde la institución ser los tentáculos del museo que captaran a los públicos, convirtiéndonos en demiurgos capaces de multiplicar las cifras de visitantes con solo incluir las filas del alumnado que visitaba asiduamente las exposiciones, y por otro lado nos creímos capaces de transformar la institución y dotarla de un carácter plural y un sentido social, desplazando la percepción elitista y el estigma en torno al arte y la cultura contemporánea. En esa encrucijada se desarrolla el DEAC del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) entre los años 2005 y 2012, que trabaja en una diversidad de programas y propuestas de colaboración con un equipo de educadoras continuo y estable hasta el año 2011 (Sola, 2010).

## 2. El Laboratorio, un espacio monstruo

Donna Haraway habla en 1991 de la necesidad de imaginar cuerpos híbridos entre lo orgánico y lo tecnológico, entre el animal y la máquina, que nieguen la esencialidad impuesta por el positivismo de la Ilustración y nos permitan elaborar imaginarios para todas las categorías sociales excluidas de la identidad normativa del hombre blanco occidental, una identidad construida «a partir de la otredad, de la diferencia y de la especificidad» (2020, p. 35).

La institución museo es el espacio predilecto de la Ilustración para un adoctrinamiento secular y no formal. Secular puesto que el positivismo darwinista no daba ya crédito a los altares como lugares de diseminación de doctrina y no formal puesto que los conocimientos que prometía salvaguardar ya no se encontraban en los libros y en los maestros, sino en los objetos patrimoniales del tiempo histórico del hombre blanco. Bajo esta perspectiva, el museo de arte que ha llegado a nuestras manos a principios del s. XXI no difiere mucho del heredado de la Ilustración; siguen siendo unos pocos expertos, conocedores y valedores de la historia del arte occidental y del gusto construido bajo la diferencia entre alta y baja cultura, arte y artesanía, autoría y anonimato, los responsables de gestionar, dirigir y programar estos templos del buen gusto, que además en nuestros tiempos tienen el añadido de suponer un atractivo turístico de primer orden y, en algunos casos, hasta se convierten en empresas con sucursales con altos

beneficios públicos o privados (el Centro Georges Pompidou, el Museo Thyssen-Bornemisza o el Museo Guggenheim pueden ser ejemplos).

Volvamos al DEAC del MUSAC, que, en absoluto exento del marco descrito sobre estas líneas, sí permitió la imaginación de un cuerpo otro como resultado de:

- 1) un trabajo sin referencias previas, enmarcado en el presente como única premisa de su hacer (*MUSAC. Colección Vol. I, 2005*);
- 2) el despido del equipo de educadoras por la Fundación Siglo a partir de 2011<sup>4</sup>.

Es entonces cuando se comienza una serie de estrategias encaminadas a continuar el trabajo colaborativo con la ciudadanía (Sola, 2012) y cuando se piensa, en el año 2012 y en estrecha colaboración con el creador audiovisual Chus Domínguez<sup>5</sup>, el proyecto La rara troupe (Sola, 2016), germen del futuro Laboratorio de Antropología Audiovisual Experimental y probeta de muestras en torno a la creación colaborativa, el audiovisual como herramienta de autoexpresión y de vínculo intersubjetivo y la investigación de los procesos como horizonte etnográfico para contarnos.

---

<sup>4</sup> Aunque esto, evidentemente, no quiere decir que sea lo adecuado, lo aconsejable o lo deseable, sino simplemente que fue una circunstancia que precipitó al departamento educativo a su máxima experimentalidad en cuanto a maneras de componerse en comunidad. Para más información, ver Sola, 2016 y 2019.

<sup>5</sup> Para más información sobre el autor, ver Domínguez (s. d.).

Este grupo de trabajo está integrado por diferentes personas usuarias del hospital de salud mental, centros de rehabilitación psicosocial, asociaciones de amigos o familiares de personas con diagnósticos de enfermedad mental o asiduos al museo sin ninguna inscripción previa con un centro de referencia, asociación u organismo, que se unen al proyecto con la motivación de la formación en el lenguaje creativo del audiovisual o por el puro placer de formar parte de un proyecto colectivo-colaborativo de creación. El proyecto, que toma forma en los dos primeros años con una serie de talleres centrados en las capacidades de autoexpresión y comunicación a través de la herramienta audiovisual utilizada en primera persona (2012-14), empieza a mostrarse como grupo constituido con idiosincrasia propia y autonomía propositiva en el museo a partir de las primeras producciones colaborativas. Se asigna para sí a partir del año 2015 el nombre de «La rara troupe» y se instala de forma estable y continua en el DEAC del MUSAC como grupo de creación hasta el año 2020. (Toda su producción puede verse en abierto en su página web.)

De esta manera llegamos al año 2016 cuando, de nuevo junto con Chus Domínguez, se idea el Laboratorio de Antropología Audiovisual Experimental en base a las experiencias previas con La rara troupe pero también con inquietudes propias de Chus como cineasta interesado en los lenguajes creativos y su potencia para explorar el comportamiento humano, o las del propio departamento educativo para desarrollar una suerte de pedagogía crítica performativa a partir de la experiencia compartida de subjetividades diversas que se encuentran en el espacio crítico del museo de arte (Domínguez y Sola, 2019).

### **3. El concepto de comunidades de práctica. La pedagogía crítica como metodología para una cultura del común**

A principios de los 2000 una serie de propuestas a medio camino entre el arte y el activismo se instalan en el recién inaugurado Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA): hablamos de *Las Agencias* (Ribalta, 2009), unos talleres que derivaron en una experiencia compartida entre grupos activistas europeos y personas de la contracultura de Barcelona. Este momento inaugura en el Estado español una manera de entender el museo que se acerca más al centro cultural independiente o al ateneo libertario que al templo de las musas y el reposo con glamour de los turistas. Jorge Ribalta, en ese momento responsable de programas públicos del MACBA, y Jordi Claramonte, representante del colectivo aliado con el museo *La Fiambrera Obrera*, son los nombres propios de una historia que ha llegado hasta nosotras con una carga épica que tal vez podría ser objeto de crítica en otro artículo, pero que para el actual nos puede servir de referencia temporal a dos décadas de despliegue de conexiones entre el museo y sus públicos en las que, principalmente de la mano de sus departamentos educativos, estas instituciones se esfuerzan en establecer conexiones estables y duraderas.

Si bien es cierto que esta genealogía en los museos está aún por escribir, sí que podemos decir que, a partir de estas y otras experiencias análogas y apoyados teóricamente sobre todo en un artículo de Irit Rogoff (2008), hemos adoptado el paradigma del «giro educativo» para describir lo que ocurre en estos nuevos espacios donde se conjuga

el arte en su sentido clásico de *cosas para exhibir* con el activismo, habitualmente de la mano de los espacios educativos con propuestas de educación crítica que entienden el arte como *algo para activar*.

Las comunidades de práctica son habitualmente utilizadas en estos departamentos con base en la pedagogía crítica, que entiende a las usuarias de los museos como personas con agencia propia y capacidad para construir sus propios procesos de aprendizaje y de relación con el museo. Dichas comunidades de práctica son definidas en la sociología por Étienne Wenger (2001) como un «grupo de personas que comparten un interés y profundizan su conocimiento y experiencia en el área a través de una interacción continua que fortalece sus relaciones». Esta definición, que trae al contexto nacional de la educación en museos el colectivo *Transductores* en el año 2009 (cf. Collados y Rodrigo, 2009), sirve al Laboratorio como manera de definir el tipo de relación intersubjetiva que se propone investigar en los proyectos creativos colectivos.

Un proyecto pionero en la creación de comunidades de práctica en el MUSAC<sup>6</sup> fue la revista *Hipatia*, una plataforma editorial que funcionó de vínculo de unión entre el museo y la prisión provincial de Mansilla de las Mulas entre 2007 y 2010. *Hipatia* generó una comunidad voluntaria dentro de una comunidad obligada, formando un grupo

---

<sup>6</sup> Por poner algún ejemplo de fuera del MUSAC, podemos nombrar al grupo de trabajo Las Lindes. Este es un grupo autoorganizado en torno al Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) de Móstoles, donde artistas, educadores y productores culturales de todo tipo se dan cita de manera periódica desde 2009. En la actualidad Las Lindes se define como «un grupo de investigación y acción sobre educación, arte y prácticas culturales»

editorial entre una media de 8-12 mujeres que conviven en ese módulo y las personas que nos desplazábamos a la prisión de manera quincenal (principalmente dos trabajadoras del DEAC); de forma esporádica también invitábamos a diferentes artistas para compartir sus trabajos en el grupo. De esta manera conseguimos sacar a la luz cinco números de la revista *Hipatia*, que además de actuar de plataforma y altavoz de voces altamente silenciadas, nos sirvió de dispositivo de unión crítica entre personas inmigrantes, racializadas, no heteronormativas, de clase trabajadora y excluidas del trabajo, personas con ideas políticas revolucionarias, artistas, educadoras, cineastas, escritoras, diseñadoras...

Fuera de los museos y sobre todo a partir de la proliferación de laboratorios y mediatecas en las grandes capitales, como Medialab Prado e Intermediae en Madrid o Fabra i Coats y Hangar en Barcelona, las comunidades de usuarias que se unen para imaginar o construir en común se vuelven más pragmáticas y, sobre todo a partir de la proliferación de los *hackathones* y la producción del *software* libre, es habitual dar con espacios de encuentro con un objetivo común que les una. Es un enfoque más utilitarista del concepto en tanto en cuanto aboga por resoluciones concretas de problemas definidos y limitados de antemano, con lo que, en nuestra apropiación en el contexto de la producción artística, el concepto de comunidades de práctica nos es útil en una primera acepción pero necesitamos complementarlo y

---

(CA2M, s. d.). En la actualidad el grupo está formado por Virginia Villaplana, María José Ollero, Diego del Pozo Barriuso, Yera Moreno, Pablo Martínez, Marta de Gonzalo y Pili Álvarez, pero en sus diez años de existencia la configuración del grupo ha variado y han sido cientos las personas que han pasado por sus talleres y sesiones dialógicas. Tienen un archivo de las sesiones y relatorías en su página web.

redimensionarlo en el campo empírico a través de metodologías críticas e imaginación política.

#### **4. La antropología como enfoque, la educación artística como método, el audiovisual como herramienta**

El LAAV\_ se define como «un espacio para la investigación y la creación que combina las disciplinas artísticas y científicas en el estudio y la representación del ser humano y los grupos sociales desde una perspectiva experimental y crítica» (Domínguez y Sola, 2019). El funcionamiento del Laboratorio se basa en grupos de trabajo o comunidades de práctica, y en la aplicación tanto de metodologías de la mediación y educación artística como de la antropología cultural, visual y la etnografía. Pero, sin duda, la característica principal de este laboratorio es la apuesta radical por la experimentalidad, no solo en las metodologías empleadas sino también en el uso que se hace de ellas entre disciplinas.

De esta manera, podemos mencionar una serie de puntos que definen al LAAV\_ en sus cruces entre audiovisual, pedagogía, etnografía e investigación social:

- la experimentación y las formas artísticas contemporáneas como referencias tanto a la hora de investigar como de crear;
- la emancipación de la imagen y el sonido de su mero uso ilustrativo; la autoetnografía como forma de autorrepresentación de personas y/o grupos sociales;
- la reflexividad, en cuanto a la visibilización tanto de los procesos (creativo y de investigación) como de la interacción entre los agentes participantes;
- la búsqueda de la igualdad y la responsividad en el encuentro etnográfico y la reconsideración de la relación jerárquica entre observador y observado, que también se da entre maestro y aprendiz, entre artista y no artista, etc.;
- la puesta en cuestión de la noción clásica de autoría y la utilización de prácticas colaborativas en la creación;
- la reflexión sobre las decisiones éticas implícitas en el trabajo de representación de las personas;
- la puesta en cuestión del concepto de autoridad etnográfica y la puesta en valor de los *saberes profanos* junto a los *saberes expertos*;
- la investigación sobre grupos o contextos en riesgo de exclusión social o de desaparición.

Hasta la fecha, en los cinco años de vida del Laboratorio (2016-20), hemos podido desarrollar proyectos que para nosotras son investigaciones audiovisuales que ponemos en circulación tanto en espacios de cine como de arte, pero también en escuelas, institutos y universidades:

*Putá Mina.* Un proyecto realizado con una comunidad de mujeres unidas por su relación con la cuenca minera, que se propuso «excavar audiovisualmente» las significaciones culturales que les afectaban en el desmantelamiento de uno de los últimos pozos mineros en activo en la cuenca de Gordón (Ciñera, León). La película está siendo presentada en varias muestras de cine y festivales por el propio grupo de mujeres y entró en la Colección del MUSAC en el año 2019.

*Teleclub.* Realizado con un grupo de vecinas y vecinos de la zona rural de La Sobarriba (León) que, pese a no haber podido acabarse como teníamos previsto, nos mostró las dificultades actuales de hacer en común en el medio rural. Con las reflexiones surgidas durante el proceso realizamos un documento interactivo con vídeos y extractos de las conversaciones generadas por el grupo, con la ayuda de Miguel Ángel Baixauli.

*Libertad.* A partir del testimonio oral de Josefa Castro, perseguida durante la Guerra Civil y represaliada en la posguerra, formamos una comunidad de aprendizaje compuesta por profesorado y alumnado de bachillerato, artistas y educadoras. La película

resultante en 16 mm y toda la investigación asociada a ella está siendo utilizada como unidad didáctica en varios institutos, y la película, como obra, ingresó en la colección del MUSAC en el año 2020.

*Hostal España.* La última producción del LAAV\_ (2019) tiene lugar dentro de una comunidad ya creada, el Hostal España, que está en el centro de la ciudad de León y acoge a personas mayores, en su mayoría provenientes de pueblos de la provincia, que necesitan un hogar para pasar el largo y frío invierno leonés. La película está siendo actualmente distribuida en salas de cine y festivales, además de haber sido adecuada como unidad didáctica para diversos grados de formación profesional de atención socio-cultural y geriátrica. Entra en la colección del MUSAC en 2020.

Además de estos cuatro proyectos, hemos continuado con La rara troupe. Un hito importante fue la selección de la obra *La humana perfecta* para la XI Bienal de Berlín en su edición del 2020. Esta obra es parte de la colección del MUSAC desde el año 2019. En el último año (2019-20) el grupo se ha regenerado con nuevos miembros y se ha emancipado del MUSAC, en busca de fórmulas para continuar creando bajo la firma de la autoría colectiva<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Para consultar el último proyecto, *Rodando el límite: autogestión y disparate*, ver La rara troupe (2021).

## 5. Conclusiones

En este breve repaso por el LAAV\_ y su peculiar recorrido de dentro afuera de la institución museo, he querido realizar un aporte concreto desde la visión de la educación artística para el estudio de los museos y centros de arte en nuestro país, pero también aventurar un diagnóstico en base a nuestra experiencia de trabajo y los desplazamientos que estamos viviendo.

Pese a que, como hemos visto, los logros del Laboratorio están respondiendo a los retos de superar el museo ilustrado y reconfigurar un espacio de alianzas entre institución y ciudadanía, parece que las resistencias a este cambio son fuertes, y las recompensas que a nivel simbólico se producen, como es la entrada en la colección del museo de las obras creadas en el Laboratorio, no se continúan con los compromisos suficientes de presupuesto y recursos humanos. Sin este apoyo será difícil que estos espacios de educación y arte se inscriban de forma legítima y estructural en los museos y les ayuden a componer un nuevo espacio cultural que responda a la construcción de una cultura común, emancipada y diversa, y seguiremos abocados al eterno divorcio entre el espacio institucional y el espacio independiente.

Sería interesante seguir pensando alternativas para desplazarnos de este binarismo infructuoso y apoyar más ejercicios de «extitucionalización» (Blasco e Insúa, 2016) y experiencias «dentrofuera» (Pozo Barriuso, 2017) como los que están viviendo el LAAV\_ y otros

proyectos afines, e imaginar alianzas transversales que se hibriden para que por fin podamos ver la «nueva institucionalidad» como la nueva tierra prometida que auguraban *Las Agencias* en el MACBA.

## Referencias bibliográficas

Blasco, S. e Insúa, L. (2016). Exterioridad crítica: comunidades artísticas en la universidad y el museo. En P. Martínez (Ed.), *No sabíamos lo que hacíamos. Lecturas sobre una educación situada* (pp. 309-324). CA2M, Comunidad de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46698/1/Lila%20y%20Selina%20fin.pdf>

CA2M. (s. d.). *Las Lindes*. [Consulta: 11 de febrero de 2021]. <https://ca2m.org/taxonomy/term/28>

Collados, A. y Rodrigo, J. (Eds.) (2009). *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Centro José Guerrero. <https://issuu.com/blogguerrero/docs/transductores>

Domínguez, Ch. (s. d.). *Info*. [Consulta: 11 de febrero de 2021]. <https://www.chusdominguez.com/profile-contact>

Domínguez, Ch. y Sola, B. (2019). LAAV\_, una experiencia de investigación y creación en el DEAC del MUSAC. En B. Sola (Ed.), *Exponer o exponerse. La educación en museos como producción cultural crítica* (pp. 144-152). Los Libros de la Catarata.

Haraway, D. (2020). *Manifiesto Ciborg*. Kaótica Libros.

La rara troupe. (2021). *Portada*. [Consulta: 11 de febrero de 2021].  
<https://raraweb.org/>

*MUSAC. Colección Vol. I* (2005). Actar, MUSAC.

Pozo Barriuso, D. del (2017). Imaginar comunidades de aprendizaje dentrofuera de las instituciones de arte. En S. Blasco y L. Insúa (Eds.), *Programa sin créditos: una investigación basada en la práctica artística*. Ediciones Asimétricas. <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM019513.pdf>

Ribalta, J. (2009). Experimentos para una nueva institucionalidad. En *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007* (pp. 225-265). MACBA.

Rogoff, I. (2008). Turning. *e-flux journal*, 0. <http://www.e-flux.com/journal/turning/>

Sagués, R. (2006). Los DEAC: la vivencia de un proceso. En *Actas de las XI Jornadas Estatales DEAC-Museos. Bilbao, 30/09/96-03/10/96* (pp. 9-22). Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Sola, B. (Ed.) (2010). *Experiencias de aprendizaje con el arte actual en las políticas de la diversidad*. Actar, MUSAC. [https://issuu.com/musacmuseo/docs/experiencias\\_de\\_aprendizaje\\_con\\_el\\_arte\\_actual\\_en](https://issuu.com/musacmuseo/docs/experiencias_de_aprendizaje_con_el_arte_actual_en)

Sola, B. (2012). DEAC MUSAC. Nuevas dificultades, ¿nuevos espacios de posibilidad? En R. Parramon y A. Porres (Eds.), *Mecanismos de porosidad. Intersecciones entre arte, educación y territorio* (pp. 51-60). ACVic.

Sola, B. (2016). *Prácticas artísticas colaborativas. Nuevos formatos entre las pedagogías críticas y el arte de acción: La rara troupe*. (Tesis doctoral, Universidad de León). <https://buleria.unileon.es/handle/10612/5530>

Sola, B. (Ed.) (2019). *Exponer o exponerse. La educación en museos como producción cultural crítica*. Los Libros de la Catarata.

Wenger, É. (2001). *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Paidós.

# **Mapasonor: un modelo de producción documental asociativo y fuera de la industria**

Sàgar Malé Verdaguer\*

## **Tercer Sector Audiovisual**

Cuando en Mapasonor iniciamos nuestras actividades en el campo del documental, hacia el año 2000, el mundo del audiovisual se movía sobre todo como industria, una industria inflada por unos costes astronómicos y la búsqueda de las máximas cuotas de audiencia. La publicidad era el sector estrella pero también la tele, el cine o cualquier otro producto entraba en la lógica del negocio. Llevar cámaras o micros (por lo general, querer hacer productos audiovisuales) era hacer negocio. No querer hacerlo así, fuera por voluntad, fuera por convicción, era formar parte de la inmensa minoría. Y en Mapasonor no queríamos hacerlo así. No nos interesaba la industria. Éramos parte de la inmensa minoría.

Conocimos al Tercer Sector Audiovisual gracias a la gente de la asociación Teleduca, una entidad de educación en comunicación que en ese momento estaba involucrada en un proyecto de televisión asociativa

---

\* Sàgar Malé Verdaguer es técnico de cooperación y derechos humanos, docente y escritor, y ha realizado numerosos documentales con Mapasonor, asociación de creación documental.

de barrio (Clot TV). Con Carme Mayugo, su incombustible fundadora, participamos en un encuentro europeo en Toulouse donde había televisiones asociativas, entidades educativas, asociaciones que trabajaban en la comunicación para los derechos humanos y el desarrollo... Toda una mezcla de entidades que, diez años después, sobre todo a raíz de la crisis y su impacto en el sector periodístico, constituirían el sector de la comunicación para la transformación social.

Con el Tercer Sector Audiovisual descubrimos lo que nosotros éramos. En Mapasonor no nos interesaba entrar en las lógicas de funcionamiento del negocio, ni siquiera nos interesaba ser un negocio. Fue entonces cuando apostamos por el voluntariado como filosofía de existencia, algo que en una entidad audiovisual era raro (lo suelen ser, por ejemplo, muchas entidades de cultura popular, pero no una de producción audiovisual). Veinte años después, vemos cómo el voluntariado nos ha hecho aguantar cualquier dificultad y mantener nuestra independencia. Con muchos puntos débiles, pero nos mantenemos con firmeza.

No nos interesaba entrar en la lógica de las producciones audiovisuales en el negocio de la comunicación. Queríamos producir estrictamente lo que nos motivaba, y hacerlo con quien conectábamos, con independencia de si era una demanda de la industria audiovisual o si había detrás una inversión. Nosotros partíamos de la idea de que realizar un documental (que es el lenguaje predominante de nuestro trabajo, aunque no el único) se podía hacer con una inversión relativamente

baja en equipamientos, mucho más baja de lo que dictaba la lógica de la industria en aquellos momentos. Con la ventaja de no tener gastos de personal a causa de nuestro voluntariado, los costes de producción eran aún más bajos.

## **Activismo**

En realidad, siendo una entidad dedicada principalmente a la exploración del lenguaje del documental, lo que queríamos hacer era activismo. Jurídicamente nos registramos como asociación sin ánimo de lucro y no como empresa. Y esto implicaba un posicionamiento y un activismo.

Pero, aparte de la forma jurídica que adoptábamos, en Mapasonor no queríamos ser una entidad con principios de neutralidad o de imparcialidad, ni mucho menos. Quien busque producciones audiovisuales neutrales no hace falta que vaya a Mapasonor, ya que no es nuestra filosofía de trabajo. Nuestras producciones pretendían y pretenden promover una visión crítica y claramente estamos posicionados.

De entrada nuestros principios se basan en los derechos humanos, que guían los temas y contenidos que tratamos. Partiendo de la idea de que es necesario hacer una revisión crítica a los diversos tratados de derechos humanos y cuestionar algunos de sus fundamentos

(la individualidad, la universalidad, el hombre como centro de la naturaleza, etc.), tomamos estos como base de los valores que guían nuestras producciones. Además, ideológicamente, nuestra entidad y nuestras producciones son de izquierdas, por sus valores, enfoques, luchas... y no tenemos intención de justificar posicionamientos de derechas en pro de la imparcialidad. Nos posicionamos desde la izquierda, desde los valores de la interculturalidad, desde las luchas feministas, damos voz al poder popular y a los contrapoderes...

## **Dignidad humana**

Además, ya sea hablando de músicas populares de Mallorca o de familias refugiadas afganas en Pakistán, siempre buscamos que nuestros documentales hablen de lo mismo: la dignidad humana (que es el valor guía de la Declaración Universal de Derechos Humanos). En el prólogo del libro-DVD *Una persona amb un sac penjant* (Mapasonor, 2011), editado por Caramella y que era un viaje musical (literario y documental) por diversas islas del Mediterráneo, expresábamos la siguiente declaración de principios:

Hablamos de la dignidad de las personas. Y de la voluntad de construir una voz como pueblo. Como pueblo formado por personas con su individualidad. No queremos hablar de una voz basada en un poder político, o en la propaganda, o

en el poder económico, o en el control mediático, o en el control religioso, o en el orgullo racial, o en el orgullo de grupos humanos cerrados e impenetrables... No nos interesa hablar de las expresiones culturales y musicales que han decidido que debemos escuchar a los grupos de poder o las industrias del comercio.

Hablamos de la cultura que cada uno ha decidido construir. En solitario o en grupo, desde el anonimato o desde la colectividad. Apostamos por que todo el mundo tenga acceso a las expresiones musicales y que todas sean igual de válidas. Hablamos de la confianza del pueblo en su cultura, no del orgullo ni de la arrogancia cultural. Hablamos de una confianza que le permita dialogar, entenderse, mezclarse, absorber otras expresiones sin problemas. No nos interesan los diálogos falsamente diseñados desde las industrias de mestizaje prefabricado y «accesible a todos los públicos».

No hablamos de las fronteras sino que intentamos romperlas. No hablamos de un Mediterráneo sino de muchos Mediterráneos y no nos importa si nos extendemos hasta Mauritania o Afganistán... No hablamos de los grandes movimientos sino de las pequeñas expresiones de cada rincón, de un pueblo, de un grupo humano, de una escuela que nos hable de las aspiraciones, dudas o inquietudes de las personas. Nos interesa la microhistoria.

No hablamos desde la objetividad sino desde la militancia y el activismo. Hablamos de la voz plural del pueblo y su soberanía como constructor de cultura. Además, este viaje es una apuesta por una cultura anticonservadora, progresista y transformadora. Por eso no hablamos de la voz de un pueblo conservador ya que, aunque existe, suele ser un pueblo manipulado por aquellos que tienen el poder y lo someten: el machismo del patriarcado, el poder económico, el poder político, el poder religioso...

## **Trabajo en red**

También es propio de la filosofía de Mapasonor trabajar en red. Nuestras alianzas son más estratégicas que tácticas, ya que priorizamos la conexión en principios, valores y objetivos con las entidades o personas con las que trabajamos. Es decir, no trabajamos vinculados a las producciones de la industria audiovisual, sino que buscamos una adscripción ideológica y de principios con las entidades y la persona con la que trabajamos. Por ejemplo, en la colaboración con Teleduca desde nuestros inicios, entidad con la que compartimos todos los principios ideológicos expuestos.

También servimos de plataforma audiovisual de la Asociación para los Derechos Humanos en Afganistán (ASDHA) en el caso de las

producciones hechas sobre este país, una entidad que trabajaba, entre otros, por los derechos más básicos de educación y salud, por los derechos políticos de las mujeres o por la denuncia de la interferencia de criminales de guerra en la transición política en Afganistán. Y, en cuanto a personas individuales, hemos trabajado con Domènec, un artista con el que hemos compartido proyectos artísticos-documentales sobre Palestina. Con él partimos de un análisis sociopolítico similar y compartimos posicionamientos críticos muy cercanos.

En otro eje importante de nuestro trabajo, la cultura y música popular, la revista *Caramella* (de música en los Países Catalanes) es un socio clave con el que compartimos la convicción de que la cultura popular es un espacio de crecimiento de valores de progreso, participación y democracia. También lo hacemos con la asociación Música Nostra, con la que nuestro documental *Piazza-Isole-Montagna* (2010), centrado en la isla de Sicilia y de carácter muy etnomusicológico, ha llenado todo un capítulo de nuestra reivindicación de la voz de los pueblos.

Y en cuanto a personas individuales respecto a la cultura hemos compartido proyectos con músicos como Efrén López. Él es un imparable explorador, con un amplio espectro de lenguajes musicales, que van desde la Comunidad Valenciana a la India, pasando por Creta, Turquía, Irán o Afganistán. Con él hemos hecho el proyecto *Mentre estigues viu, brilla* (Mataró, 2013, y Valencia, 2019), unos conciertos audiovisuales de 24 horas sin parar donde reivindicábamos la actitud del esfuerzo en el arte para superar la queja como única actitud ante las crisis.

## **Multidisciplinarietà**

Aunque la realización de documentales sea la base de nuestro trabajo, experimentamos con todo tipo de lenguajes creativos. De hecho, lo que nos motiva es el proyecto concreto y los valores que podemos transmitir, no la producción en sí de películas, por lo que muchos de nuestros proyectos han incluido diversas disciplinas.

Hemos realizado documentales de formato más o menos estándar como *Joola, el naufragi* (2012), que incluso fue programado por una cadena televisiva, Barcelona Televisió (BTV). Sin embargo, el objetivo era organizar, con asociaciones senegalesas, en Mataró y diez años después, un homenaje a las víctimas de un naufragio en las costas de Gambia donde murieron más personas que en el Titanic, y donde contamos con la participación de un superviviente del naufragio que en ese momento vivía en la ciudad.

Otro documental de larga duración, pero de formato más o menos estándar, fue *Silencioses i en Palaus* (2002). Este refleja la vida íntima de mujeres rurales en unas regiones de Túnez donde, años después de filmarlo, estalló la revuelta que derrocó al dictador. El documental se convirtió también en un proyecto educativo con materiales incluidos adaptados a los currículos escolares (que todavía se pueden descargar desde la web; véase Mapasonor [s. d.]), y que fue ampliamente implementado en las escuelas por la entidad Teleduca.

Los proyectos educativos han sido una constante en Mapasonor. Por un lado, hemos adjuntado actividades educativas a nuestros proyectos audiovisuales como los materiales pedagógicos de los documentales *48\_Cultura* (2007) o *Joola, tout le monde croit à Dieu* (2003). También hemos preparado actividades vinculadas a las exposiciones *Jerusalem ID* (2016) o *Mataró: de Mancos a Djembereng* (2020). Y, finalmente, hemos realizado proyectos íntegramente educativos como la maleta pedagógica *Oïdes méditerranées* (2007), que difunde la diversidad intercultural de las músicas del Mediterráneo mediante un CD-ROM interactivo que contiene un circuito de juegos y otros materiales pedagógicos.

Además, los documentales tienen muy diversas duraciones, y estas no dependen de los formatos estándar, sino de la necesidad del proyecto. Por ejemplo, dentro de la exposición audiovisual *Jerusalem ID*, realizada con Domènec, los vídeos van desde los 7 minutos del corto «Semàfor racista» hasta las 3 horas del vídeo «Tour circular». En ellos mostrábamos la ciudad como un espacio en el que se ejercen violencias que no son explícitas ni espectaculares, pero igual de punitivas, y que llamábamos «violencias suspendidas». Los documentales en estos casos están en función del proyecto artístico o social. En nuestro apoyo a las actividades de denuncia o proyectos pedagógicos de la Asociación para los Derechos Humanos en Afganistán realizamos documentales para acompañar a actos de campañas. Por ejemplo, registramos los testimonios de mujeres víctimas de las diversas guerras en el país para

denunciar que en el nuevo parlamento, después de los talibanes, seguía habiendo criminales de guerra. También hicimos los vídeos educativos de la exposición *Golha* (2008), donde varias chicas afganas dibujan su pasado y su futuro.

Otro formato que hemos probado es la literatura, con la publicación por encargo de *Caramella* del libro-DVD *Una persona amb un sac penjant*. Se trata de una crónica de nuestros viajes musicales por islas del Mediterráneo desde la mirada de las personas que conocimos, e incluye tres documentales. El último proyecto que hemos hecho también comprende un libro de relatos de vidas de la ciudad de Mataró, parte de la exposición *Mataró: de Mancos a Djembereng*, donde atendemos a los sonidos de la vida privada y de la vida pública a través del «paisaje sonoro». El verdadero nombre del proyecto sería *Mataró, simfonia d'una ciutat*, ya que tiene como referente creativo la película documental *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927). El proyecto de Mapasonor es un gran retrato documental de la ciudad, pero a la inversa de su referente: mientras que en el film de Ruttmann el retrato de Berlín es imagen acompañada de música, la sinfonía de Mataró es un gran documental de sonido, un gran paisaje sonoro acompañado de letra, de testimonios orales y escritos de diversas personas de la ciudad.

El lenguaje del paisaje sonoro ya lo habíamos explorado en nuestros inicios con dos CD de arte sonoro: *Mapasonor UPF* (2001), donde paseamos por varios paisajes sonoros inspirándonos en los distintos

espacios de una facultad de Comunicación Audiovisual; y *La música dels talibans* (2002), una recreación imaginaria, a partir de documentos sonoros reales, de pseudoexpresiones musicales de un régimen que prohibió la música.

## **Autoría**

Finalmente, en Mapasonor tenemos voluntad de autoría, por lo que buscamos un sello propio en todo lo que hacemos. En broma nosotros mismos hablamos de una producción «mapasonoriana».

Nuestra forma de trabajar, de entrada, está más en línea con el cine documental que con el reportaje. Incluso es así en las producciones más «funcionales», como las pedagógicas o los vídeos de campañas. Esto implica que utilizamos una serie de técnicas muy habituales en todos nuestros trabajos. Por ejemplo, buscamos por lo general trabajar en espacios naturales, es decir, no preparados previamente. Rara vez añadimos iluminación a la que ya existe de por sí, basándonos al máximo en el uso de la luz que puede dar el mismo entorno. Y, además, utilizamos muy pocas músicas de fondo que generen ambientes, provoquen sentimientos o resalten tensiones. Lo que intentamos es que la misma situación o relación entre los personajes se encargue de generar estos resultados. Por lo general, los sonidos que aparecen se producen en el mismo contexto, ya sea en coches o en otros espacios

donde suene música, y en los vídeos musicales aprovechamos la que hacen los protagonistas. Estos rasgos en imagen y sonido tienen un principio común, y es el intento de realizar una aproximación muy directa a lo que queremos filmar.

La tesis del documental no es explicada por una voz en *off* externa, sino que empleamos todos los esfuerzos en la producción para que aquella sea directamente contada por los personajes que filmamos. Esto implica una forma de aproximarnos a las personas filmadas en la que naturalmente expliquen lo que se querrá defender en el documental. Tampoco nos gusta crear sets de entrevistas con «cabezas hablantes», sino que intentamos crear situaciones de tensión o emoción, a menudo con la reunión de varios personajes y el poder que surge de su interacción. Más que alguien exponiendo una tesis, buscamos, en la medida de lo posible, una situación «dialógica» que impulse una visión crítica.

Nos interesa contar las historias a través de la construcción de personajes, cuya propia historia traslade nuestro mensaje esencial de dignidad humana: desde el activista de cultura popular hasta la persona afgana que intenta ser resiliente ante un contexto que le ha «superado». Detrás de esta investigación hay una elección ideológica que se aleja de la neutralidad, y es que, aunque nos interese la variedad de opciones de vida y pensamiento, partimos de la militancia hacia determinados valores (anteriormente explicados).

Por todo ello, nuestra investigación es la microhistoria, más que la macrohistoria. Poner la cámara no sobre los grandes hechos y los grandes personajes, sino sobre las personas que luchan por la construcción de su dignidad personal, ya sea en su trabajo, en actividades artísticas populares o en la defensa de sus derechos humanos. La microhistoria, la que forma el 95 % de la vida de las personas, no tiene la misma relevancia. Como si la vida, fuera de las grandes declaraciones o grandes momentos de la Historia, fuera un paréntesis de la existencia. Para nosotros, sin embargo, la microhistoria ha sido siempre uno de los hechos definidores de nuestra creación.

## **Referencias bibliogràfiques**

Mapasonor. (s. d.). *Silencioses i en palaus*. [Consulta: 18 de febrero de 2021]. <https://www.mapasonor.com/silencioses-i-en-palaus.html>

Mapasonor. (2011). *Una persona amb un sac penjant. Viatge musical per les illes mediterrànies*. Caramella.

*Publicaciones de la Cátedra de Economía Social del TecnoCampus*

Mataró, 2024.

ISBN: 978-84-09-47354-0



 **Tecnocampus**

*Centre universitari adscrit a la*

 **Universitat  
Pompeu Fabra  
Barcelona**

 **Càtedra  
d'Economia Social**

 **Narratives de  
la Resistència**

  
**Diputació  
Barcelona**