

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



PRÁCTICAS DE VIDEOACTIVISMO EN EL PERÚ. CASO: COLECTIVO CHOLA CONTRAVISUAL (2016 – 2020)

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación

Manuel Alberto Casavilca Gomez

Código 20160298

Asesor

Jaime Enrique Bailón Maxi

Lima – Perú

Julio de 2021

(Hoja en blanco)





**PRÁCTICAS DE VIDEOACTIVISMO EN EL
PERÚ. CASO: COLECTIVO CHOLA
CONTRAVISUAL (2016 – 2020)**

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	VIII
ABSTRACT	IX
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y ESTADO DEL ARTE.....	5
Planteamiento del problema	5
Pregunta de investigación.....	7
Objetivos	7
Objetivo general	7
Objetivos específicos.....	8
Justificación.....	8
Estado del arte	9
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUAL	19
Videoactivismo.....	19
Ciberactivismo	26
CAPÍTULO III: METODOLOGÍA.....	36
Diseño y enfoque.....	36
Universo y muestra.....	37
Técnicas e instrumentos	38
Procedimientos	44
CAPÍTULO IV: RESULTADOS	47
Entrevistas a profundidad.....	47
Análisis de contenidos de videos	52
Análisis de contenidos de comentarios en redes sociales	61
DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES	70
REFERENCIAS.....	81
ANEXOS.....	86

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 3.1: Instrumento de codificación de videos seleccionados para análisis de contenidos.....	40
Tabla 3.2: Instrumento de codificación de comentarios encontrados durante los primeros tres días en publicaciones seleccionadas.....	43
Tabla 4.1: Publicaciones de alta frecuencia de interacciones: comentarios según la postura sobre el video identificada.....	62
Tabla 4.2: Publicaciones de frecuencia media de interacciones: comentarios según la postura sobre el video identificada.....	65
Tabla 4.3: Publicaciones de frecuencia media de interacciones: comentarios según el tipo de expresión identificado.....	66
Tabla 4.4: Publicaciones de baja frecuencia de interacciones: comentarios según la postura sobre el video identificada.....	67
Tabla 4.5: Publicaciones de frecuencia baja de interacciones: comentarios según el tipo de expresión identificado.....	68
Tabla 4.6: Publicaciones de frecuencia baja de interacciones: respuestas, comentarios principales y relación porcentual entre las mismas.....	69

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1: Capturas de pantalla de videos del colectivo chileno No Más AFP.....	11
Figura 1.2: Fotogramas de producción detrás de cámaras del cortometraje ‘Perugia’ de Cine Sin Autor.....	16
Figura 1.3: Capturas de pantalla de video de campaña #WarmallanAmaraqMamaqa de Kusi Kawsay.....	18
Figura 2.1: Proyecto Inventario: mapa de las marchas en Julio de 2021 contra el régimen cubano.....	30
Figura 4.1: Análisis de contenidos: videos clasificados según su tipo.....	52
Figura 4.2: Fotogramas de distintos videos seleccionados.....	53
Figura 4.3: Análisis de contenidos: videos según su función o rol cumplidos.....	55
Figura 4.4: Análisis de contenidos (videos): principales protagonistas identificados.....	56
Figura 4.5: Representación de mujeres manifestantes en un video de Chola Contravisual...57	
Figura 4.6: Análisis de contenidos (videos): principales antagonistas identificados.....	58
Figura 4.7: Representación alusiva al sistema judicial como personaje antagónico.....	59
Figura 4.8: Análisis de contenidos (videos): principales escenarios identificados.....	60
Figura 4.9: Publicaciones de alta frecuencia de interacciones: comentarios a favor según el tipo de expresión identificado.....	62
Figura 4.10: Publicaciones de alta frecuencia de interacciones: comentarios en contra según el tipo de expresión identificado.....	63
Figura 4.11: Publicaciones de alta frecuencia de interacciones: comentarios con postura no determinada según el tipo de expresión identificado.....	64

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1: consentimiento informado de las entrevistas semiestructuradas.....	87
Anexo 2: guía de preguntas de la primera entrevista.....	89
Anexo 3: guía de preguntas de la segunda entrevista.....	92
Anexo 4: corpus de videos seleccionados.....	94
Anexo 5: instrumento de codificación de videos.....	96
Anexo 6: instrumento de codificación de comentarios.....	97



RESUMEN

La presente tesis aborda el fenómeno comunicativo del videoactivismo a partir del colectivo feminista Chola Contravisual, conocido por su incursión en el activismo digital y audiovisual en el Perú. El objetivo principal consistió en determinar las características de las prácticas de videoactivismo dentro del colectivo mencionado entre los años 2016 y 2020. Para ello, se realizó una entrevista dirigida a la directora general del colectivo, un análisis de contenidos de 14 videos producidos por el mismo, y otro análisis de 602 comentarios en Facebook, donde se difundieron tales videos. El primero de tales análisis se enfoca en los rasgos narrativos y géneros de videoactivismo representados por los videos de Chola Contravisual. A su vez, el segundo análisis mencionado emplea una clasificación de expresiones en redes sociales para codificar los comentarios registrados. Los principales hallazgos evidencian una narrativa de confrontación hacia el patriarcado en los videos de Chola Contravisual. El modo de producción identificado en el colectivo se caracteriza por ser independiente y colaborativo. Finalmente, se percibe una repercusión mayoritariamente positiva por el apoyo de los usuarios seguidores del colectivo, aunque ciertas publicaciones digitales muestran mayor polémica cuando las interacciones con el contenido aumentan.

Palabras clave: videoactivismo, movimientos sociales, ciberactivismo, NTIC, cambio social, análisis de contenidos.

ABSTRACT

This thesis approaches the communicative phenomenon of videoactivism through the feminist collective 'Chola Contravisual', known for their incursion on the digital and audiovisual activism in Peru. The main objective was to determine the main features of the videoactivism practices inside the mentioned collective, between the years 2016 and 2020. Thus, the following instruments were implemented: an interviews directed to Chola Contravisual's director, a content analysis of 14 videos produced by this collective, and another analysis of 602 Facebook comments, where this videos were published. The first analysis focus on the narrative features and genres of videoactivism portrayed by 'Chola Contravisual'. Meanwhile, the second analysis uses a classification of expressions in social media, in order to codify the registered comments. The main results show a confrontational narrative towards the patriarchy in the videos. The mode of production identified in this collective is characterized as independent and collaborative. Finally, a broadly-positive repercussion is perceived, though some digital publications show more controversy when the content's interactions enhances.

Keywords: videoactivism, social movements, ciberactivism, social change, ICT, Content Analyses.

INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XXI, la difusión de los medios digitales de comunicación ha cambiado las distintas dinámicas que configuran nuestras sociedades. Entre ellas, podemos mencionar los cambios en la participación política ciudadana, especialmente en el contexto de democracias occidentales. De esta manera, los movimientos sociales contemporáneos tienen como constante un doble espacio de expresión: el área física, usualmente urbana, y el ciberespacio, conformado por múltiples plataformas virtuales de comunicación. El mayor acceso tanto a la internet como a las nuevas tecnologías de información y comunicación (NTIC), fundamentan el surgimiento de “movimientos sociales en red” (Castells, 2012).

Este mayor acceso a herramientas digitales ha dado como resultado una reformulación de las expresiones de la movilización social, demostrando una predominancia de lo visual en sus comunicaciones. En esta circunstancia, aparece el videoactivismo, como mecanismo de expresión audiovisual de los movimientos sociales contemporáneos. Como objeto de estudio, es de reciente formulación, y puede definirse como un conjunto de “prácticas sociales de carácter comunicativo que son utilizadas como recursos de intervención política por actores ajenos a las estructuras de poder dominantes” (Mateos y Rajas, 2012, p. 15). No obstante, tiene orígenes que se remontan a la era analógica del audiovisual. Este tipo de contenidos y de producción audiovisual cuenta con bases ya existentes en el siglo XX: cine militante, *radical video*, *video for change*, etc. (Askanius, 2013; Galán Zarzuelo, 2012). Un rasgo diferenciador del videoactivismo actual con respecto a estas bases es el incremento notorio de su producción en la era digital y de uso extendido de la Internet para difundirlo.

. En tal contexto, surgen nuevos actores sociales, tales como manifestantes individuales o colectivos audiovisuales que producen videos de protesta. Dichos actores participan la denominada “apropiación de las tecnologías” (Montero y Sierra, 2017), entendiendo el aprovechamiento de los medios digitales actuales en la dinámica social del activismo. De esta forma, el interés académico sobre este fenómeno parte no solamente del

análisis de nuevos formatos o tipos de video digital, sino también del análisis de modos de producción propios de esta forma de activismo y audiovisual.

Los casos de estudio del videoactivismo suelen tener sus orígenes en el marco de movimientos sociales más amplios. Tal es el caso de la plataforma '15m.cc', creada a propósito del Movimiento 15M de España (Montero y Sierra, 2017); los colectivos de Facebook de Río de Janeiro durante las protestas en contra del Mundial de Fútbol de 2014 (Nunes y Cervi, 2017); la producción de videoactivismo durante las protestas chilenas 'No+AFP' de 2019 (Sola-Morales, 2020); o la viralización de videos de protesta en Marruecos en el contexto de la Primavera Árabe de 2011 (Benítez-Eyzaguirre, 2015). Buena parte de los antecedentes revisados, como los anteriormente citados, se enfocan en colectivos videoactivistas específicos, campañas —a menudo controladas y reducidas— de activismo relacionadas a la producción de video, o el análisis de piezas muy ampliamente difundidas en la red

En el caso del Perú, sin embargo, son escasos los antecedentes sobre videoactivismo local que permitan colegir un estado sobre la producción actual de este tipo de audiovisual. En ese sentido, la presente investigación busca contribuir con la aún incipiente cobertura académica acerca de este objeto de estudio en el Perú. Asimismo, es relevante estudiar fenómenos digitales como estos, dado el contexto de la capacidad cada vez más amplia de interactuar a través de las tecnologías de información y comunicación (TIC): en 94.9% de los hogares peruanos disponen al menos una de estas herramientas, de los cuales un 40% tuvo acceso a Internet durante el primer trimestre de 2020 (INEI, 2020).

Por ello, siguiendo con los enfoques de otros antecedentes ya mencionados, esta investigación aborda el caso peruano de Chola Contravisual, un colectivo audiovisual feminista surgido en 2015, el cual cobró importancia y un mayor desarrollo en el contexto de las movilizaciones '#NiUnaMenos' de agosto del mismo año. Al ser un estudio de caso, el alcance de la investigación fue reducido a una muestra unitaria (el colectivo Chola Contravisual).

Para delimitar mejor el caso, se abordó la producción videoactivismo feminista del colectivo entre los años 2016 y 2020. Por un lado, estos límites corresponden a la descripción feminista de Chola Contravisual, rasgo reconocido por sus integrantes y detectable en la gran

mayoría de sus videos. Por otro lado, se establece un límite temporal desde 2016 hasta 2020, tomando en cuenta la mayor visualización de sus videos en ese rango de años.

De esta manera, se emprendió una investigación que tuvo como objetivo general el determinar las características de las prácticas de videoactivismo feminista dentro del colectivo Chola Contravisual entre los años 2016 y 2020. Con ello se buscó abordar tres aspectos principales del tema: el modo de producción y difusión audiovisual, los contenidos producidos por el propio colectivo y la repercusión de los mismos en las redes sociales donde son publicados.

A continuación, procedemos explicar la estructura del texto de esta investigación. En el primer capítulo, se presenta el planteamiento del problema, donde se indica la aproximación al objeto de estudio y una descripción inicial del caso abordado (colectivo 'Chola Contravisual'). El mismo apartado incluye también antecedentes de investigación similares que permiten visualizar el abordaje académico del videoactivismo a nivel internacional y regional.

Por otro lado, este capítulo incluye la pregunta de investigación, los objetivos principales y específicos, y la justificación (social y académica) del estudio. Asimismo, se incluye un estado del arte, donde se revisan varios ejemplos relevantes de distintos abordajes del videoactivismo: como herramienta de los movimientos sociales, su inserción en la producción audiovisual, su relación con el artivismo y su empleo dentro de proyectos pedagógicos.

En el segundo capítulo, se encuentra el marco teórico y contextual de la presente investigación. En este se proveen distintas definiciones, clasificaciones y descripciones del videoactivismo que contribuyen a delimitar este término. Asimismo, se expone lo cubierto por distintos autores sobre otros fenómenos relacionados a nuestro objeto de estudio, como el ciberactivismo y las producciones comunicativas mediadas por la red.

Luego, en el tercer capítulo, se explica la metodología del presente estudio de caso. Se aplicó un enfoque mixto, con tendencia más cualitativa que cuantitativa en el diseño de investigación. Este enfoque también se caracteriza por ser descriptivo-explicativo (Snow y Thomas, 1994), pues pretende identificar los conceptos teóricos del videoactivismo en el

caso de estudio y, al mismo tiempo, comprender el comportamiento y las producciones de los actores sociales involucrados en estas prácticas. Asimismo, se especifica el universo del presente estudio, constituido por colectivos audiovisuales y activistas en el Perú. En tal conjunto se aborda como objeto de estudio al colectivo Chola Contravisual, como caso emblemático.

También se incluyen los instrumentos y procedimientos aplicados para la recolección de datos, uno correspondiente a cada objetivo específico formulado. Estos instrumentos incluyen dos entrevistas a profundidad —dirigidas a la coordinadora general del colectivo y a una activista cercana al mismo— y dos análisis de contenidos —uno aplicado a una selección de videos producidos por el colectivo, y otro desarrollado a partir de los comentarios en la red social Facebook donde son publicados—. En el primer análisis mencionado se aplican categorías que apuntan a los rasgos narrativos de cada video, como sucede en Sola-Morales (2020) y en los géneros de videoactivismo de Askanius (2013). A su vez, en el segundo análisis mencionado, se codifican los comentarios en Facebook a partir de clasificaciones de expresiones en redes sociales, elaboradas a partir de Fenoll y Cano-Orón (2017).

En el cuarto capítulo, se muestran los resultados obtenidos de los tres instrumentos aplicados. Estos resultados son acompañados de tablas y figuras que contribuyen a una mayor comprensión de los datos recolectados y de los contenidos analizados, respectivamente.

Por último, se encuentra la sección de discusión, en la cual se exponen los siguientes puntos: la comparación entre los resultados más relevantes y la literatura revisada, las limitaciones que presenta el estudio de caso en cuestión, nuevas perspectivas de investigación a futuro, y un conjunto de consideraciones relevantes sobre la práctica del videoactivismo. La investigación finaliza con cinco ideas concluyentes que condensan los rasgos principales del videoactivismo feminista de Chola Contravisual entre 2016 y 2020, Estas conclusiones abarcan desde las formas de producción audiovisual dentro del colectivo, hasta la caracterización de sus videos más populares y de las reacciones virtuales (comentarios en Facebook) que estos reciben.

CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y ESTADO DEL ARTE

1.1 Planteamiento del problema

El videoactivismo comprende aquellas prácticas sociales de producción y distribución audiovisual caracterizadas por su manifestación política en favor de una causa social. Dentro de la región latinoamericana, se ha identificado el objeto de estudio a través de la emergencia de movimientos sociales. En ese sentido, podemos destacar las publicaciones de Ana Lucía Nunes (2017, 2018) o Salomé Sola-Morales (2020) sobre prácticas de videoactivismo sucedidas en Brasil y en Chile, respectivamente.

Este fenómeno audiovisual se enmarca dentro de un contexto internacional donde las manifestaciones sociales confluyen con el mayor acceso a nuevas tecnologías de información y comunicación (NTIC) que dan forma al activismo a través de la red (Castells, 2012; Tufeky 2018). Es común entonces el surgimiento de videos que reportan el desarrollo de dichas manifestaciones. Se trata de contenidos que podemos caracterizar como espontáneas en el contexto de tales movilizaciones —aunque no solamente se restringe a este tipo de producciones—. Askanius (2013) permite entender este fenómeno al señalar, en ciertos casos, el componente documental de ciertos videos que reportan la situación de una manifestación urbana (vélgase una marcha o plantón), o también, con la finalidad de denunciar incidentes ocurridos en tal contexto (usualmente, actos de violencia). Es así que, videos como transmisiones en vivo de marchas ciudadanas son fáciles de encontrar en las redes sociales ante la emergencia de nuevas manifestaciones sociales.

También se debe resaltar el rol que cumple, en particular, el ciberactivismo y la apropiación del video por parte de los usuarios en un contexto de emergentes grupos de movilización y campañas virtuales feministas, como ocurre en el caso de estudio de esta investigación. La producción mediática por parte de estos grupos es un terreno que ha sido analizado en diversos contextos: desde el videoactivismo y género en la primavera árabe

(Benitez y El Zarak, 2015); hasta tendencias virtuales en Occidente, como las movilizaciones pro aborto libre en Argentina (Aracri y Laudano, 2021) o la ciber campaña #FuckGenderRoles en España (Sola Morales, Hernández Conde, Arencón y Sierra Caballero, 2022).

Ahora bien, tales contenidos mediáticos son producidos no solo por usuarios individuales, sino también por una serie de colectivos sociales que emergen del descontento social. Si bien coyunturales, tales grupos de activismo pueden llegar a tener una actividad más prolongada que la duración de las manifestaciones físicas que caracterizan a un movimiento. En el caso de los colectivos, la internet se convierte en una muy provechosa herramienta comunicacional y de producción de contenidos para continuar con el activismo (Tufekci, 2018). Cabe resaltar, además, que ciertos autores como Mateos y Rajas (2012) permiten entender cómo el trabajo colectivo es llevado a formas de producción audiovisual colaborativas, lo cual deviene en obras más elaboradas y no tan espontáneas como las mencionadas anteriormente.

De esta manera, se buscó identificar uno de estos colectivos activistas en el ámbito local, pues a partir de estos podemos tanto acceder a una mayor diversidad de contenidos videoactivistas como presenciar modos de producción audiovisual específicos. Ahora bien, a pesar de la emergencia y diversidad de contenidos de videoactivismo en movimientos locales, son escasos los colectivos dedicados a este aspecto. Los únicos dos colectivos encontrados con producción significativa resultaron ser Mujer Dispara y Chola Contravisual, ambos conformados por activistas feministas. Debido a su mayor trayectoria y diversidad de contenidos, nos concentramos en Chola Contravisual, en actividad desde 2015 hasta la actualidad.

Este colectivo fue formado por jóvenes universitarias, en su mayoría comunicadoras, con el objetivo de generar contenidos feministas y de difundir manifestaciones relacionadas a tal movimiento en el Perú. A lo largo de su trayectoria, estos contenidos se han caracterizado por el énfasis en denunciar los actos de violencia contra la mujer y los discursos que los sustentan, así como promover el activismo feminista como forma de confrontación y reflexión desde las circunstancias de vulnerabilidad. Asimismo, la difusión de estos videos se circunscribe al fenómeno más grande de ciberactivismo, puesto que son comunicados a

través de las redes sociales del colectivo: Instagram y Facebook, siendo este último más dedicado a la difusión de videos en los inicios del colectivo.

Chola Contravisual tiene, además, actividad fuera de espacios virtuales que podemos destacar. Por un lado, se encuentran las acciones de producción del material audiovisual, lo que involucra la realización de distintos proyectos que van más allá del activismo: también desarrollan trabajos de ficción y de difusión cultural local, por ejemplo. En ello, emprenden acciones de financiamiento de carácter independiente: búsqueda de fondos estatales de producción audiovisual o eventos de recaudación de fondos, por ejemplo. Por otro lado, está el propio activismo físico, concentrado en el espacio urbano. Se trata de la organización y participación en manifestaciones públicas, principalmente de carácter feminista.

A partir de este colectivo se planteó un análisis de las prácticas de videoactivismo dentro del mismo. Ello comprende tres ejes de análisis: la forma en que se producen los contenidos, la significación de estos contenidos como productos finalizados y la repercusión que generan en espacios digitales, donde son difundidos principalmente. Para poder cumplir con estos ejes de estudio, se proponen objetivos específicos a cada uno, así como un objetivo general que se desprende de la pregunta de investigación. Tales elementos son especificados a continuación.

1.2 Pregunta de Investigación

¿Cómo se caracterizan las prácticas de videoactivismo feminista del colectivo ‘Chola Contravisual’ (2016-2020)?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General

Determinar las características de las prácticas de videoactivismo feminista dentro del colectivo ‘Chola Contravisual’ entre los años 2016 y 2020.

1.3.2 Objetivos Específicos

- **Objetivo 1**

Describir los modos de producción que determinan las prácticas videoactivistas dentro del colectivo Chola Contravisual.

- **Objetivo 2**

Analizar el componente narrativo de los contenidos videoactivistas producidos por el colectivo, según clasificaciones de Askanius (2013) y Sola-Morales (2019, 2020).

- **Objetivo 3**

Examinar la repercusión de los contenidos según las interacciones virtuales registradas acerca de los videos publicados por el colectivo.

1.4 Justificación

Esta investigación surge de la necesidad de atender a una nueva forma de expresión del activismo online: el videoactivismo. Este emergente fenómeno de producción audiovisual ha calado en distintos movimientos políticos de América Latina en la última década. El Perú no ha sido ajeno a estos usos recientes de las tecnologías de información comunicación donde colectivos emergentes desde el feminismo, el ambientalismo y el anti fujimorismo han generado un importante impacto dentro del ciberespacio. Justamente, cabe destacar entonces la escasa producción académica sobre prácticas de videoactivismo en el Perú. Dada esta circunstancia, esta tesis contribuye a renovar el acervo académico con respecto al estudio del activismo online y a introducir un caso local al estudio del videoactivismo.

Asimismo, resaltamos la importancia del caso escogido dentro del desarrollo de manifestaciones feministas frecuentes en el Perú desde las primeras movilizaciones ‘Ni Una Menos’ en 2016. Desde entonces, surgen y crecen espacios feministas en el medio digital, como es el caso de Chola Contravisual. En ese sentido, esta investigación se justifica por la relevancia local del caso de estudio abordado para actores sociales (colectivos o individuales)

cercanos a este. De tal manera, se destacan no solo las implicancias académicas, sino también las prácticas, puesto que la presente tesis contribuye con aclarar el panorama de creación y difusión de contenidos activistas para dichos actores sociales.

1.5 Estado del Arte

En este subcapítulo, presentamos una síntesis de los antecedentes de investigaciones acerca del videoactivismo y, en menor medida, el ciberactivismo. Se agrupan los antecedentes según enfoques afines que traten sobre nuestro objeto de estudio u otros similares. Tales enfoques son complementarios y permeables. En ese sentido, se presentan de forma separada con el fin de asegurar un entendimiento sencillo de los distintos abordajes a un mismo fenómeno comunicativo. Así, esta sección aborda el videoactivismo y ciberactivismo en su rol como herramienta de los movimientos sociales, su inserción en la producción audiovisual, su relación con el activismo y su empleo dentro de proyectos pedagógicos

El videoactivismo como herramienta de movimientos sociales

Podemos empezar trayendo a colación dos indagaciones teóricas que se sirven para describir nuestro objeto de estudio en base a casos de estudio. En Sierra y Montero (2016), se aborda el uso de las tecnologías digitales en el contexto del movimiento 15M en España durante el 2011. Se toma como caso específico la plataforma '15m.cc' donde se difundían contenidos videoactivistas relacionados a las protestas ciudadanas. En base al análisis de este caso, los autores determinan la existencia de nuevos límites de participación social y apropiación de las NTIC (nuevas tecnologías de información y comunicación) en la era digital. Esto implica una nueva funcionalidad vinculada a acciones comunicativas de convocatoria masiva, pero que no necesariamente implican el desarrollo de acciones colectivas efectivas (p. 274).

Sin embargo, como veremos más adelante, la acción colectiva audiovisual no es totalmente nueva. O, mejor dicho, los actores y tecnologías son recientes, pero el fenómeno del videoactivismo en sí puede rastrearse desde mediados del siglo XX. Bula y Fidalgo (2016), por su parte, ofrecen un artículo académico dedicado al estudio teórico y descriptivo de prácticas audiovisuales activistas, con el objetivo de caracterizarlas

en base a los fundamentos y las especificidades encontradas. Reconocen en el objeto de estudio, no solo un medio renovado por las NTIC, sino un campo de producciones con distintos antecedentes en la época analógica (p. 62).

En el artículo se emplea la denominación de “audiovisual activista”, que engloba distintas expresiones de contenido audiovisual que previamente han sido clasificadas como cine militante, audiovisual de combate, radical video, ‘video for change’, mediactivismo, etc. (p. 62). Fidalgo entiende esta definición de carácter amplio como “las diversas prácticas de producción cultural que utilizan el medio audiovisual como herramienta de intervención social y política. (...) de naturaleza crítica, fundamentalmente alternativo, no comercial y contrahegemónico” (p. 63). Sobre ello, los autores valoran la revisión de estas experiencias previas de activismo, pues permiten reforzar “la capacidad de intervención en el espacio real a través de la interrelación de las prácticas online y offline que posibiliten potenciar la efectividad de los audiovisuales activistas actuales y futuros” (p. 81).

Pasemos ahora a revisar estudios de caso relevantes por su aplicación en la región latinoamericana. Sola-Morales (2016) es un buen punto de partida para entender dos ejemplos de activismo ciudadano con participación en redes sociales: #YoSoy132 (México) y la ‘Primavera Chilena’ de 2011. En este artículo, la autora analiza ambos fenómenos de forma comparativa. Se distingue entre un papel ‘instrumental’ de las redes sociales en el caso chileno y otro ‘determinante’ en las manifestaciones #YoSoy132 de México. Para la autora, ello se explica a través de la lógica institucional de la que surge el movimiento chileno, relacionado a federaciones estudiantiles y bases de partidos políticos. Por el contrario, el caso mexicano constituye una ola de activismos de carácter más anti sistemático que necesitó más de los medios digitales para expandir su convocatoria fuera de lo institucional.

La misma autora nos brinda también un interesante artículo sobre las protestas en contra de las AFP en Chile durante el año 2020. En esta investigación, emplea una metodología cualitativa de análisis de contenidos, destinada a determinar tres formas de clasificación de los videos (ver Figura 1.1): una tipología basada en su finalidad, el rol o función que cumplen, los protagonistas y antagonistas del video, y el escenario en el que se desenvuelven.

Figura 1.1

Capturas de pantalla de videos del colectivo chileno No Más AFP.



Nota: fotogramas de videos en su página de Facebook (Coordinadora Nacional No Más AFP)

Con respecto a análisis de contenidos sobre la narrativa del videoactivismo, podemos destacar dos estudios realizados por la investigadora brasileña Ana Lucía Nunes de Sousa: uno enfocado en contenidos producidos por colectivos urbanos juveniles de Rio de Janeiro (2019), y otro en el marco de protestas contra el torneo mundial de fútbol 2014 realizado en ese mismo país (2017). Tanto en estos ejemplos de videoactivismo en Chile como en Brasil, se demuestra una funcionalidad informativa y de convocatoria masiva para entender y participar del propio movimiento. Se destaca que, por su parte, el caso brasileño estudiado por Nunes (2019) describe una narrativa común dentro del videoactivismo: el empleo del audiovisual para reportar y denunciar incidentes durante las manifestaciones urbanas, usualmente vinculados a las respuestas violentas de la policía.

A propósito de este componente de denuncia en el videoactivismo, se encuentran casos de estudio de periodismo ciudadano. Sobre ello podemos comentar dos investigaciones al respecto: Fernández (2018) y Benítez Eyzaguirre (2016). El primer caso corresponde a un estudio sobre el impacto de ciertos videos producidos por un grupo de estudiantes en protesta contra la Comunidad Valenciana en España. En ese contexto, Fernández (2018) se dedica a analizar el impacto mediático generado por esos videos en la prensa digital. El autor explica que el video espontáneo de este caso, demuestra la importancia e impacto crecientes de estos contenidos en la prensa digital debido a que permite que los medios tengan acceso a documentación de los hechos de una manera más directa.

Similares conclusiones son las que deduce Benítez Eyzaguirre (2016) al analizar la relevancia del audiovisual y las tecnologías digitales en Marruecos en medio del contexto internacional de la Primavera Árabe, fenómeno internacional de distintas movilizaciones de la población árabe contra sus gobiernos. En este movimiento marroquí, se percibe la importancia de las redes digitales como medios de convocatoria masiva a manifestaciones. Además, se destaca el audiovisual espontáneo, aquel grabado y difundido a través de ciudadanos con celulares inteligentes, como un medio de expresión eficaz para la denuncia de abusos de autoridad (p. 129).

Videoactivismo desde el estudio sobre el audiovisual

Por otro lado, es importante prestar atención al videoactivismo como objeto de estudio dentro de investigaciones sobre el medio audiovisual. Entendido como un fenómeno emergente de nuestra época, el videoactivismo avanza a la par del desarrollo de distintas tecnologías audiovisuales. En ese sentido, Martínez, Ivars y Martínez (2020) abordan el objeto de estudio desde el surgimiento de nuevas tecnologías como la realidad virtual (VR, por sus siglas en inglés). Los autores desarrollan su investigación desde el concepto de ‘ubicuidad real’, referido al efecto de doble percepción de la realidad en piezas de VR, en especial cuando se sumergen al espectador-usuario en una diégesis de no ficción (p. 7).

Se procede, entonces, con un análisis de contenido de dos ejemplos de cine de realidad virtual (VR Cinema), vinculados a narrativas de concientización social. Tras ello, se encuentra que, en sendos casos, el uso adecuado de la “reconstrucción visual hiperrealista” genera un efecto de inmersión (ubicuidad real) en el contenido de la no ficción (p. 19). En base a ello, se concluye que hay un justificado potencial de la realidad virtual para producir un impacto emocional y una generación de conciencia mayores en los espectadores.

Al mismo tiempo que las innovaciones tecnológicas de la era digital amplían las posibilidades de la producción de un audiovisual con fines de concientización social, existen determinadas tendencias de producción en el sector que tienden puentes con distintos medios con fines similares. Este es el caso de la producción transmedia que permite generar una narrativa sustentada en distintos soportes comunicativos. Ortuño y Villaplana (2017), por su parte, emprenden una revisión bibliográfica y recopilan casos significativos de prácticas

activistas en medios digitales, con el propósito de elaborar un amplio marco conceptual para entender la condición transmedia de distintos activismos actuales. Para estos autores, el tratamiento de los proyectos transmedia genera una articulación entre comunicación, arte social, tecnología y cultura en red, cuyo funcionamiento correcto es clave para el desarrollo de proyectos activistas que llamen a participar de su movimiento. En ese sentido, los géneros y técnicas narrativas aplicados son tratados desde la representatividad, con el objetivo de generar “imaginarios de consenso y propiciar una democracia participativa” (p. 140).

Este tipo de investigaciones permiten vislumbrar el trabajo del videoactivismo con la no ficción audiovisual. A su vez, en Cordero (2020), se establece al documental como un género de especial relevancia para el desarrollo y producción cultural asociada a un movimiento social contestatario. La autora destaca los trabajos realizados por Ken Burns y Michael Moore, dos documentalistas norteamericanos que, desde distintos tratamientos audiovisuales, son capaces de involucrarse en las movilizaciones contra Donald Trump durante su carrera y gestión presidencial.

Una postura similar sobre la relación entre documental y activismo podemos encontrarla en Dietrich y Ulfe (2018), donde este vínculo es analizado dentro del denominado ‘activismo en la memoria’, aquel referido a la revaloración de testimonios sobre episodios históricos traumáticos. El contexto que se nos presenta es el de la violencia política sufrida en nuestro país a finales del siglo pasado. Este artículo de investigación es de especial interés, pues se trata uno de los pocos antecedentes locales que se encuentran relacionados al activismo audiovisual. En este caso, se encuentra una reflexión que articula al arte, la academia y el activismo, como elementos de exploración y manifestación importantes en el desarrollo de la antropología (p. 98). Desde la reflexión sobre estos hechos se han producido distintas obras audiovisuales en el género de documental, que incorporan el propio ‘activismo de la memoria’ en sí mismas.

Otro aspecto del documental audiovisual que nos permite plantear conexiones con el videoactivismo, es su técnica experimental y apropiacionista. Al igual que en miradas de denuncia y reportaje —como en Cordero (2020)— o en propuestas desde la memoria y testimonio —analizadas por Dietrich y Ulfe (2018)—, podemos encontrar en el estilo experimental un trabajo específico con el audiovisual que contribuye a entender otro tipo de

producciones videoactivistas. Bohuaben (2020) nos permite entender una serie de intervenciones experimentales dentro del género documental para poder “pensar las posibilidades críticas y emancipadoras del video y del cine” (p. 123).

En otras palabras, aquellas intervenciones (a menudo, apropiacionistas) son un fundamento para el rasgo ‘emancipador’ del videoactivismo. El uso de estas técnicas corresponde a un mayor trabajo de posproducción y se condice con el *remix* o *mash-up* que caracteriza a ciertas obras videoactivistas. Esta última caracterización es encontrada también en Askanius (2013) donde se establecen géneros del videoactivismo, los cuales abordaremos en el siguiente capítulo.

Otra distinción que podemos destacar del estudio del videoactivismo como fenómeno audiovisual, consiste en abordarlo tomando en cuenta su exhibición fuera del espacio común donde se difunden: la red. Si bien es cierto que el audiovisual activista se compone de multitudes y colectivos comunicados a través de la Internet principalmente, es importante resaltar el carácter activista de obras audiovisuales en ciertos espacios alternativos de exhibición como los festivales de cine. Ello implica aclarar que los contenidos difundidos en festivales no son necesariamente casos de videoactivismo, pero que pueden compartir con éste ciertos rasgos en común.

La relación no es nueva dentro del mundo audiovisual. El ‘radical film’, como estilo predecesor del videoactivismo, supo encontrar espacios limitados y alternativos de difusión en festivales de cine (Mateos y Rajas, 2014). Por su parte, Dodaro (2009) permite ver esta transición de cine militante a activismo en video, donde los festivales de cine constituyeron un escenario de exhibición para estas expresiones en Argentina.

Cabe distinguir que la distribución en festivales tiene sus matices, pues una exhibición de contenidos activistas no es propia de aquellos festivales de mayor prestigio o hegemonía. Es decir, se apuesta por espacios de corte más alternativo e independiente. Algunos de estos espacios los constituyen festivales enfocados en problemáticas sociales en particular. Hernández (2018) presenta el caso del director de cine LGTB Juanma Carrillo, cuyas obras, basadas en una mirada contra-hegemónica, son exhibidas en festivales enfocados en ese tipo de cine. El trabajo de Carrillo, señala el autor, “constituye un claro ejemplo de compromiso con la representación de la comunidad LGTBIQ+ y la diversidad

afectiva” (p. 93). Esta representatividad de minorías y movimientos sociales es también uno de los fines que podemos encontrar en el videoactivismo también.

Una postura similar podemos encontrar en Obradors (2019), para quien los festivales de videoarte son escenario de la influencia que ciertos contenidos pueden generar en el público en términos de conciencia social. Asimismo, las muestras de videoarte pueden estar destinadas “a cuestionar valores hegemónicos de nuestra sociedad” (p. 123). De esta manera, se confirma cierto grado de similitud entre el videoarte y el videoactivismo que puede servir para futuros desarrollos académicos sobre este último objeto de estudio.

Videoactivismo y artivismo

Ahora bien, tomando en cuenta el rol de los festivales en la difusión de contenidos con rasgos videoactivistas, surge la pregunta de si hay vínculos entre el artivismo y el videoactivismo. En Mateos y Sedeño (2018), se plantea el surgimiento del ‘videoartivismo’, como la forma en la que el propio artivismo se traslada a medios de expresión visual. Se caracteriza por mostrar “representaciones sociales capaces de crear climas (...) para poner en marcha prácticas compartidas de transformación” (p. 56). De ahí se establece una similitud con respecto a ciertas definiciones de videoactivismo que lo asocian con prácticas de transformación social y política (Mateos y Rajas, 2014).

El rasgo diferenciador del videoartivismo se encontraría, más bien, en el componente artista que, siguiendo a Mateos y Sedeño (2018), genera un impacto tanto en la labor de los propios artistas como en la relación con su entorno, con lo cual “el sujeto de la obra artística se expande” (p. 57), afirman. Esto hace común en el videoartivismo la denominada ‘deconstrucción autoral’, característica está asociada al rechazo de conceptos de autoría previos en el audiovisual, identificados en el cine de autor, por ejemplo. Se trata de una concepción sobre la autoría, cercana al anonimato, que favorece la producción de discursos no asumidos bajo el título personal, sino bajo un colectivo o fruto de la espontaneidad que surge de la experimentación audiovisual.

Tanto en Alberich y Sedeño (2019) como en Sedeño (2017) se presentan casos de estudio que ilustran más las ideas sobre autoría (o no autoría) asociadas al videoactivismo (y

videoactivismo, a su vez). Se trata de colectivos audiovisuales como Cine Sin Autor (Ver Figura 1.2) o Malaguistán, dos grupos productores españoles que crean y distribuyen videos sin reconocer su propia autoría. En ambos casos, las obras producidas por los colectivos constituyen ejemplos de producción alternativa, alejada del modo de representación institucional propio de un cine comercial (Alberich y Sedeño, 2019, p. 367).

Figura 1.2

Fotogramas de producción detrás de cámaras del cortometraje ‘Perugia’ de Cine Sin Autor.



Nota. Seleccionado de sus publicaciones en Facebook (11 de marzo de 2016).

Asimismo, se puede destacar la producción colaborativa a través del *remix* de contenidos o de un ‘cine social colaborativo’ (Sedeño, 2017, p. 432). Esto significa una producción de cine más independiente y reducida en recursos, donde los sujetos colaboran en distintas funciones de producción e intervienen en decisiones mediante espacios colectivos. El propio colectivo Cine Sin Autor (Figura 1.2) documenta sus procesos de realización audiovisual, donde el desarrollo de distintas etapas de producción (redacción de guion técnico, rodajes y edición) es llevado a través de decisiones en consenso y con funciones menos definidas que en el cine más industrializado.

Videoactivismo dentro de proyectos pedagógicos

Por último, existen antecedentes que demuestran una relación entre videoactivismo y pedagogías escolares de enseñanza audiovisual. Son casos específicos que han identificado Aguilar (2019) en Colombia y Peña, Rodríguez y Sáez (2016) en Chile.

En el caso de Aguilar (2019), se propone el videoactivismo como método pedagógico de un proyecto propulsado por la UNESCO bajo el nombre ‘Educación para la Ciudadanía Mundial’. La implementación de una enseñanza audiovisual se complementa con el videoactivismo en este proyecto educativo, con el objetivo de cumplir con un enfoque decolonial en su aplicación. Debido al componente contra hegemónico del videoactivismo, este puede contribuir al desarrollo de tal enfoque. Asimismo, se complementa con una enseñanza aunada en medios tecnológicos digitales que son consecuentes con el entorno comunicativo de escolares.

De igual forma, en Peña, Rodríguez y Sáez (2016) podemos encontrar una postura similar, a través de una investigación que analiza los modos de enseñanza audiovisual y los resultados en cuanto a producción de contenidos videoactivistas. En este caso, no se trata de un proyecto educativo específico sino, más bien, en un análisis sobre el videoactivismo producido por escolares de manera menos dirigida y más espontánea. Los autores concluyen que la enseñanza audiovisual en las escuelas no se encuentra desligada de los fenómenos sociales que involucran a los estudiantes mismos. Por ello, se destaca que a través de tal proyecto se puede visualizar la preocupación de los estudiantes por las críticas al modelo universitario de su país.

Si bien no se encuentran antecedentes en la literatura revisada sobre un caso peruano, podemos mencionar la producción de ciertas campañas como ‘#WarmallanAmaraqMamaqa’ (‘#NiñasNoMadres’) de Kusi Kawsay, un proyecto inspirado en la pedagogía Waldorf ubicado en Pisac, Cusco. Esta campaña se enfocó en exigir al Estado peruano medidas de protección para las niñas violentadas sexualmente durante la etapa de confinamiento por Covid-19 en 2020. La producción consistió en la creación de un videoclip interpretado y realizado junto a estudiantes de nivel secundario (ver Figura 1.3).

Figura 1.3

Capturas de pantalla de video de campaña #WarmallanAmaraqMamaqa de Kusi Kawsay.



Nota: fotogramas del video #WarmallanAmaraqMamaqa publicado en su página web de Facebook.

En suma, tanto el ejemplo revisado como lo estudiado en Aguilar (2019) y Peña, Rodríguez y Sáez (2016), muestran el videoactivismo como herramienta a tomar en cuenta en la enseñanza audiovisual en las escuelas. A través de metodologías pedagógicas se puede establecer un puente entre la escuela y las problemáticas sociales que los estudiantes perciben en su entorno cercano.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUAL

En el siguiente capítulo, se aborda la teoría que guía la presente investigación, con el objetivo de aclarar los dos principales conceptos que se manejan al respecto de la misma: el videoactivismo y el ciberactivismo. Cabe destacar que ambos constituyen objetos de estudio relativamente recientes (en especial, el primero), por lo que nos referiremos a con no muchos años de desarrollo, pero sí con el suficiente para identificar un conjunto de autores destacados que reseñamos aquí. Asimismo, se busca abarcar distintos autores con el fin de complementar y contrastar sus posturas según corresponda.

2.1. Videoactivismo

2.1.1. Definición del videoactivismo

Por videoactivismo se entiende un conjunto de prácticas audiovisuales llevadas a cabo por actores sociales ajenos a las esferas de poder político, con el fin de demostrar su participación política y generar un cambio social en su entorno. A continuación, se presenta una revisión del concepto a través de importantes publicaciones sobre este objeto de estudio, confirmando la definición que hemos brindado y desarrollando los rasgos que la componen.

Podemos empezar por una de las primeras definiciones del término, encontrada en Mateos y Rajas (2014): “Con el término videoactivismo identificamos unas prácticas sociales de carácter comunicativo que son utilizadas como recursos de intervención política por actores ajenos a las estructuras de poder dominantes (sujetos del contrapoder).” (pp. 15). Se trata de una noción del videoactivismo que permite resaltar su funcionalidad táctica (“recursos de intervención política”) y la identificación de actores sociales (“ajenos a las estructuras de poder dominantes”).

Tal definición es también central en el libro *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas* (2015), editado por David Montero y Francisco Sierra Caballero. Estos autores recurren a ella en un artículo suyo respecto de las

movilizaciones del 15M en España. Destacan que sea una definición útil y común dentro de distintas publicaciones académicas. No obstante, hacen una precisión al señalar que “buena parte del ejercicio videoactivista se dedica hoy día a la visualización de los espacios de sombra del poder, más que a ejercer como contrapoder efectivo” (p. 170). Es decir, los principales actores sociales que ejercen estas prácticas se definen primero por cierta marginalidad frente a las esferas de poder deslegitimadas, antes que por su ejercicio de efectivo contrapoder. De esta manera, las prácticas de videoactivismo se concentran, en primer lugar, en realizar una reivindicación de tales actores sociales para que —una vez empoderados— puedan ejercer acciones efectivas de contrapoder.

Este último punto puede servir para hacer un énfasis en las que el videoactivismo comprende un conjunto de prácticas sociales antes que un compendio de contenidos audiovisuales, una idea concordante entre Mateos y Rajas (2014) y Montero y Sierra (2015). De esta manera, se tiene que el principal sentido del término está dirigido a designar procesos de comunicación en el contexto de los movimientos sociales, con el apoyo del medio audiovisual.

Desde la era analógica —la cual describiremos luego a propósito de los alcances del término—, ya existían ejemplos de vinculación entre el cine y el activismo. Movimientos como el Tercer Cine o el *radical film* son ejemplo de tales vínculos. Ahora bien, las producciones no solo se distinguían por su narrativa militante o crítica con el poder hegemónico, también lo hacían por medio de ejercer modos de producción alternativos a los ya institucionalizados (Dodaro, 2009), así como plantear nuevos espacios de exhibición para sus obras. Así, el término videoactivismo pone atención sobre el proceso comunicativo entero, antes que sus resultados. En ese sentido, señalan Mateos y Rajas (2014): “Esa concepción de práctica comunicativa indica que el videoactivismo no son sólo las películas, los reportajes... no son sólo los textos audiovisuales, sino las experiencias en las que ellos se inscriben” (p. 35).

Por otro lado, los contenidos videoactivistas responden no responden a uno, sino a muchos géneros y corrientes estéticas y narrativas. No solo en la era analógica —donde, con el amplio desarrollo de movimientos sociales desde los años sesenta que generaron grupos de cine político—, sino también en la digital —que es su heredera, como indica Askanius

(2013)— se identifican numerosas formas de expresión con el audiovisual. Se trata de formas que saltan la barrera entre documental y ficción (aunque pueden emplear tales modelos, eventualmente). El videoactivismo comprende un conjunto amplio de géneros que, como denominador común, narran las luchas sociales desde distintos ángulos.

Ahora bien, un aspecto común es el componente alternativo presente en estas prácticas sociales. Y se trata de algo que surge de forma necesaria, pues expresa la génesis de todo movimiento social: el pensamiento crítico y la acción contestataria. Este vínculo fundamental con las luchas sociales se traduce en formas alternativas de expresión y producción. Se apela, por ende, al contraste, la resistencia, la crítica y el contrapoder. Siguiendo con Mateos y Rajas (2014), se trata del componente activista incluido en el término, el cual refiere a “la particular transformación política por la que aboga o lucha la que transfiere a una secuencia audiovisual” (p. 43).

2.1.2. Más allá del soporte tecnológico: alcances del término videoactivismo

Un aspecto importante que diversos autores han planteado respecto del concepto es que, al tratarse de prácticas sociales antes que técnicas comunicativas, el soporte puede ser amplificado. Con esto se refieren a que el videoactivismo puede abarcar tanto el trabajo con película analógica, como el uso del video digital. Ciertamente es que, actualmente, este último soporte es el que predomina ampliamente en distintos fenómenos de videoactivismo. No obstante, en la práctica esto responde a prácticas sociales con más similitudes que diferencias, por lo cual no es útil restringir el término a las barreras tecnológicas entre un soporte y otro (Mateos y Rajas, 2014; Askanius, 2013; Vila Alabao, 2012).

De todos modos, podemos añadir que, desde antes de la emergencia de un videoactivismo digital, ya existían producciones audiovisuales (como el cine de guerrilla o cine militante) en formato analógico, igualmente vinculadas a movimientos sociales de su época. Latinoamérica no ha sido ajena a estos fenómenos sociales. El caso más emblemático es el movimiento denominado ‘Tercer Cine’, una propuesta audiovisual contra hegemónica, en contra del cine hollywoodense (el ‘Primer Cine’) y del cine de autor (‘Segundo Cine’). Este movimiento se caracterizaba por mostrar narrativas de reivindicación social de sectores marginados, criticar a las élites de poder político y económico, asumir una postura decolonial

con respecto a la región latinoamericana, y priorizar la autoría colectiva de sus obras sobre el trabajo individual. El ‘Tercer Cine’ constituye, en realidad, una corriente a la que se adscribieron distintos colectivos en la región, tales como el Grupo Cine Liberación (Argentina), Grupo Ukamau (Bolivia) o el Cine Imperfecto (Cuba).

Es así que, siguiendo con Mateos y Rajas (2014), los orígenes y rasgos del videoactivismo no se pueden desligar de la historia del cine. Los autores señalan que “no será posible ninguna categorización de las fases históricas del videoactivismo sin contar con el cine” (p. 20). Volveremos a abordar esta vinculación entre el cine y el videoactivismo al presentar un artículo de Tina Askanius (2013), cuando planteemos su clasificación de contenidos videoactivistas.

De lo anteriormente expuesto se puede inferir que, dado que existían producciones analógicas categorizadas (tales como el *Radical film*, el audiovisual de combate o el cine militante), no sería de mucha utilidad acuñar un nuevo término como el de videoactivismo. Ante esta razonable conjetura, se pueden presentar tres argumentos para la necesidad del término videoactivismo.

En primer lugar, las categorías de tales obras analógicas respondían a movimientos sociales históricos, cuyo funcionamiento —si bien rastreable hasta el día de hoy— ha variado en modos de consumo y producción. Por ejemplo, el consumo de contenidos videoactivistas se ha concentrado principalmente en internet, lo cual masifica la distribución que existía en la era analógica. En sí, el desarrollo de las nuevas tecnologías de información y comunicación (NTIC) se ha convertido en un nuevo factor. Al respecto, en Sierra Caballero (2017), se destaca el potencial de estas herramientas digitales: “la viralidad y la lógica difusa de socialización de las NTIC es una condición que hace posible o garantiza la organización y movilización social” (p. 30).

Un segundo argumento para incorporar el término ‘videoactivismo’ en el bagaje académico, consiste en la universalidad del término más allá del soporte señalado. Ya hemos señalado la inclusión de ambos soportes (analógico y digital) dentro de las prácticas videoactivistas. Pero también el componente activista del término permite acoger distintas lógicas que rigen las prácticas sociales alrededor de estas producciones audiovisuales. El término ‘videoactivismo’ engloba tanto los conceptos que definen al *radical film* o al cine

militante, por ejemplo. Refiere a los “recursos de intervención política” a los que se refieren Mateos y Rajas (2014), en la definición que incluimos a comienzos de esta sección. No se trata, entonces, de solo resaltar un componente ‘político’ en las producciones (algo que estos autores rechazan por considerarlo un término muy amplio). Con la denominación de videoactivismo, nos referimos a la participación activa de grupos e individuos en asuntos políticos, destacando su perspectiva de voluntad por el cambio social.

Por último, cabe resaltar que el videoactivismo funciona como término actual no solo por corresponderse a una renovación tecnológica. También se debe a cambios en la configuración del público que genera los contenidos activistas. Esta consideración viene dada por la idea de ‘multitud’, conjuntos diversificados de personas sin una identidad específica, producto de los intercambios culturales y las migraciones en el contexto del capitalismo tardío (Bailón, 2015). Los productores de contenidos videoactivistas ya no son, en su mayoría, aquellos realizadores de cine militante, cercanos a federaciones o partidos políticos. Se trata de un conjunto de activistas de diversos orígenes, cuya colectividad asoma como respuesta a indignaciones y reclamos comunes ante regímenes con poca legitimidad. Grandes movimientos sociales de la última década, que además mostraron producciones importantes de videoactivismo, son ejemplo de ello: desde #YoSoy132 en México, pasando por el 15M español o la Primavera Árabe, hasta las protestas en Hong Kong del 2019. Las masas movilizadas actuales constituyen multitudes de identidades mucho más difusas y diversas, donde interactúan grupos estudiantiles, *gamers*, *hackers*, hinchadas de fútbol, etcétera.

2.1.3. Clasificación del videoactivismo

Como hemos visto, las definiciones tienen en común el enfoque en la práctica comunicativa del videoactivismo (tanto la producción audiovisual como su distribución por medios digitales). Ahora bien, se pueden hallar, igualmente, múltiples esfuerzos por definir los contenidos de videoactivismo a través de diversas categorizaciones.

Una de las clasificaciones más referenciadas la encontramos en *Online Video Activism and Political Mash-up Genres* (2013), un artículo de la investigadora sueca Tina Askanius. En este artículo, la autora propone revisar los contenidos activistas precursores del

video digital—es decir, en formato analógico— para explicar “contextualizar y entender las formas contemporáneas de videoactivismo” (p. 2). Este enfoque refuerza la comprensión del videoactivismo desde una perspectiva histórica de los movimientos sociales que, desde la era pre digital, se apropiaron del video como modo de expresión.

Cabe destacar, asimismo, que la siguiente categorización ofrecida por Askanius (2013) no se trata de una clasificación exhaustiva ni estrictamente delimitada. Esto se debe a que consiste en una serie de “géneros híbridos dentro de un caótico e impresionantemente abundante mar de videos online” (p. 5).

Teniendo presente las consideraciones previas, resumimos aquí la tipografía que ofrece tal autora:

- Videos de movilización (*Mobilisation videos*)

Se tratan de videos que llaman a la acción política demostrada en el medio off line. Es decir, se refiere a videos de convocatorias a eventos de manifestación social (marchas, paros, plantones, etcétera), donde explican el espacio donde se desenvuelven: qué calles se ocupan, de qué forma se organizan, cuál es la ruta a seguir, por ejemplo. Suelen tener una narrativa simple: presentan un problema central del movimiento, seguido de las manifestaciones públicas previas, mostrándolas como solución a lo primero. Asimismo, es usual que estos videos sean de corta duración y finalicen con información del evento (lugar y horario) y un slogan que funciona de convocatoria virtual.

Podemos encontrar, como ejemplo dentro del contexto nacional, la marcha ‘No a Keiko’. El colectivo antifujimorista que propuso el evento, publicó en sus redes un video que servía de convocatoria a la marcha, elaborado a partir de imágenes de manifestaciones previas.

- Videos testimonios (*Witness video*)

Estos contenidos tienen un carácter más espontáneo, puesto que surgen de imprevistos sucedidos dentro de las manifestaciones públicas. Por ello, se suelen grabar con cámaras de celular y tienen una edición pequeña o nula sobre el material original. Sirven como un registro de denuncia ante las acciones de saboteadores, contra manifestantes o fuerzas del

orden. En este caso, el espacio suele ser sobreentendido: se asume el contexto como dentro del espacio de la manifestación misma. Para la explicación de los hechos, los activistas narran oralmente el imprevisto sucedido y graban –de ser posible- detalles que corroboran su denuncia. Además, acompañan el video con títulos cortos encima del mismo o con una descripción escrita en la publicación.

Los episodios de brutalidad policial constituyen un foco recurrente de estos videos. Así lo expresa un video difundido por el portal de periodismo independiente Wayka, referente a la represión policial ocurrida en la marcha feminista 8M del año 2018.

- Videos de documentación (*Documentation videos*)

Se trata de videos que demuestran las prácticas colectivas de un movimiento: planificaciones internas, conversatorios, discursos, intervención de espacios públicos o manifestaciones masivas. Por un lado, sirven para reforzar la identidad colectiva de los grupos activistas; por el otro, tienen una funcionalidad didáctica: explican la organización, actividades y posturas principales adentro de estos espacios.

Por otro lado, el mayor acceso a distintos equipos de grabación contribuye a que más ciudadanos aporten en la documentación de los hechos. Por ejemplo, la cuenta de YouTube ‘Volante y Rasante’, publica videos con tomas aéreas de drone, que permiten observar la gran asistencia de manifestantes a las protestas sucedidas en Lima, como la marcha ‘#27J Contra la corrupción’.

- Video radical de archivo (*Archived radical video*)

Esta categoría comprende la difusión de videos grabados por distintos colectivos activistas pertenecientes a la era analógica. Cabe aclarar que, en este caso, la autora emplea el término ‘radical video’ (video radical) en el mismo sentido del ‘radical film’ (cine radical). Este último consiste en una denominación anglosajona para clasificar las películas que abogaban por cambios fundamentales en la sociedad. Se trata de un enfoque más general de la palabra ‘radical’. En el caso del idioma español, como indican Mateos y Rajas (2014), expresa

también “posicionamientos extremos referidos a alguna materia” (p. 28). Esta acepción hispanoparlante no está presente, sin embargo, en la clasificación de Askanius (2013).

Con estos videos se busca acercar a nuevas audiencias a un movimiento, señalando la relevancia histórica de las causas por las cuales se manifiestan. Por ello, suelen acompañarse de un títulos y subtítulos que explican el contexto de las grabaciones. En el caso peruano, no abundan registros de manifestaciones previas para el desarrollo de este género. No obstante, un video elaborado por el colectivo feminista Chola Contravisual encaja en los parámetros de este género. Se trata de una presentación de la activista María Galindo y su colectivo Mujeres Creando (1992 – presente), donde encontramos imágenes de archivo que narran las acciones de este grupo.

- ‘Mash-up’ político

Se trata del género más flexible de todos, el cual consiste en intervenir distintos materiales de archivo y los combina con el objetivo de resignificarlos. La edición de estos videos constituye un pilar fundamental, donde la yuxtaposición de audio e imagen de distintas procedencias genera un contenido distinto.

Como ejemplo peruano, podemos señalar el blog de Facebook ‘El Betamax de Genaro’. Esta cuenta recoge materiales de archivo de la televisión peruana, principalmente de transmisiones ocurridas en las décadas de los años noventa y los dos mil. Intervienen estos materiales de tal manera que producen un nuevo contenido sarcástico dirigido a la clase política que dirige —o apela a dirigir— el gobierno nacional.

2.2. Ciberactivismo

El ciberactivismo es un fenómeno que se explica por medio del papel de las tecnologías de la información y comunicación en nuestra era. La relación entre estas tecnologías y los movimientos sociales que hacen uso de ellas, constituye un tópico dentro de círculos académicos al momento de evaluar el rol que cumplen las primeras.

El sociólogo español Manuel Castells entiende a las sociedades actuales como ‘sociedades en red’. Este término designa aquellas sociedades “cuya estructura social está

compuesta por redes potenciadas por tecnologías de la información y de la comunicación basadas en la microelectrónica” (Castells, 2002, p. 27). En estas sociedades, nos encontramos con actores sociales interconectados como nodos. La importancia de cada uno de ellos es relativa a “su capacidad para contribuir con los objetivos de la red” (p. 28), explica el autor. Bajo esta perspectiva sobre la sociedad, Castells se ha dispuesto a describir el funcionamiento de lo que denomina ‘movimientos sociales en red’, término que incluye acciones tanto offline como online (como el ciberactivismo).

Es así que, en su libro *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de Internet* (2012), aborda tres casos emblemáticos de movilización social interconectada por medio de la red: el movimiento 15M español, las manifestaciones internacionales Occupy y la Primavera Árabe. Castells (2012) considera que la Internet define las prácticas comunicativas de los movimientos sociales e, incluso, contribuye a generar garantías de su funcionamiento. El autor explica que “(...) el papel de la Internet va más allá de la instrumentalidad: crea las condiciones para una forma práctica compartida que permite a un movimiento sin líderes sobrevivir, deliberar, coordinar y expandirse” (p. 219). De esta forma, la red se convierte en un constituyente esencial de las prácticas comunicativas de los movimientos sociales actuales.

A esto último, podemos añadir lo investigado por Zeynep Tufekci (2018), quien destaca distintos esfuerzos de organización social cuyo eje central radicó en el uso de la Internet y celulares inteligentes para superar represiones autoritarias y necesidades materiales urgentes dentro de grandes manifestaciones. Tufekci señala a las protestas en el parque Gezi en Estambul de 2013 y las largas manifestaciones de la Plaza del Tahrir en El Cairo de 2011, como dos ejemplos exitosos de organización social vía red: creando cadenas de mensaje sobre rutas de escape ante la represión policial, empleando cuentas de emergencia para buscar atención médica desde Twitter o involucrando a negocios cercanos a los lugares de concentración para obtener señal de Wi-Fi gratuita en caso de cortes repentinos de datos móviles (p. 58).

Volviendo a Castells (2012), es pertinente aclarar mediante este autor la explicación sobre el surgimiento de estos movimientos sociales, la cual ha sido referenciada en distintos trabajos. El autor catalán explica que estos movimientos tienen motivaciones emocionales

claras que explican su surgimiento: “requieren una movilización emocional desencadenada por la ira contra la injusticia flagrante y la esperanza de la posibilidad de cambio” (p. 211). Este desencadenante emocional puede ser rastreado en la raíz de varios movimientos sociales que, con la comunicación por Internet, ven repotenciadas estas emociones colectivas. Por ello, Castells habla de las ‘redes de indignación’ como aquellas que favorecen esta carga emotiva desencadenante del movimiento social.

Ahora bien, es importante traer a colación la siguiente pregunta que se hacen tanto Tufekci y Castells como diversos autores que trataremos más adelante: ¿cuál es el verdadero poder de la red en la articulación de los activismos de nuestra era? Empecemos por reconocer algunas visiones críticas acerca de las posibilidades del ciberactivismo.

Evgeny Morozov es un buen punto de partida para resaltar miradas más escépticas acerca del activismo en red. En su libro *The Net Delusion* (2012), expone la falta de garantías de las nuevas tecnologías digitales de información y comunicación para lograr un ambiente seguro y propicio para actos de protesta y disidencia contra gobiernos nacionales. Morozov cita varios ejemplos de países con administraciones autoritarias (vélgase China, Rusia, Bielorrusia y otras repúblicas post soviéticas). El autor advierte sobre los riesgos que implica el uso de celulares dado que, en estos regímenes, se prestan también para la fácil ubicación y seguimiento de los activistas por parte de los estados que los gobiernan.

A propósito de ello, Morozov acuña el término *spinternet*, con el cual explica no solo el surgimiento de estos nuevos mecanismos de control, sino también el aprovechamiento de la red por parte de los regímenes autoritarios. El *spinternet* indica el paso de la censura general de contenidos anti gubernamentales hacia la producción masiva de mensajes en contra de los mismos.

De igual forma, la crítica de Morozov se traslada a las democracias occidentales, donde —menciona— las acciones de cambio que surgen de estas iniciativas digitales son difíciles de concretar, a pesar de su habilidad para generar una gran difusión de mensajes y congregar distintos usuarios. Para ello, emplea un término ya existente en diversas críticas al activismo de red: *slacktivism*. Etimológicamente, significa un ‘activismo flojo’, pues fusiona las palabras en inglés *slack* (‘flojo’) y *activism* (‘activismo’). Morozov identifica con este término a las formas de activismo ocurridas en espacios virtuales con aspiraciones de

alcance reducido: acciones efímeras, a corto plazo o de impacto local, que pueden lograrse compartiendo contenidos a través de la red (2011, p. 190). Sin embargo, acciones fuera del espacio virtual son necesarias para generar el impacto adecuado en problemáticas más amplias y complejas: “En algún momento, uno debe convertir la conciencia en acción, y es ahí donde herramientas como Twitter o Facebook son probadamente menos exitosas” (p. 191).

En su artículo para la revista *Foreign Policy*, *From slacktivism to activism* (2009), Morozov ya usaba el término *slacktivism* con una carga crítica referida al desbalance que genera entre el esfuerzo empleado en una acción y la satisfacción individual que deviene en el usuario. Según el autor bielorruso, la mayoría de acciones online son caracterizadas por un esfuerzo ligero del usuario, quien obtiene en recompensa la sensación de contribución con una causa social a pesar del impacto reducido de sus actos. Un ejemplo ilustrativo lo podemos encontrar en la respuesta virtual a los atentados yihadistas a la revista satírica francesa *Charlie Hebdo* en enero de 2015, según indica una publicación de Pérez-Escolar (2019). En esa ocasión, surgió el hashtag ‘#JeSuisCharlie’ (‘Yo soy Charlie’, en francés), con el cual se buscaba expresar solidaridad con los actos terroristas acaecidos en la capital francesa. En este caso, el activismo se convierte en un acto efímero, centrado en una acción corta y de poco esfuerzo, pero que significó una “satisfacción inmediata” dentro de la lógica de comportamiento en las redes sociales (p. 361).

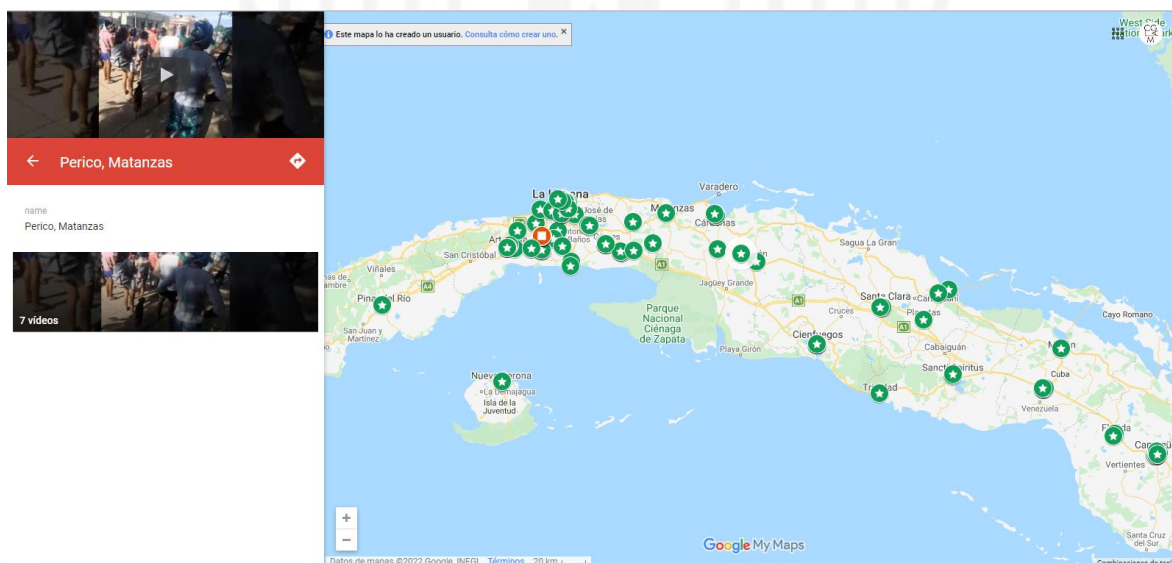
Sin embargo, Tufekci (2017) disiente del término *slacktivism* propuesto por Evgeny Morozov, el cual hemos revisado previamente. Si bien considera que su libro *The Net Delusion* (2011) subraya funciones y riesgos de la red que deben ser atendidos, considera que la crítica de Morozov deviene en una sobre simplificación de los movimientos sociales en red: el ‘dualismo digital’. Con ello, Tufekci (2017) se refiere a la dudosa concepción de que “la Internet es un mundo menos ‘real’” (p. 17), contrapuesto al espacio físico donde suelen desembocar ciertos movimientos sociales formados en el espacio virtual. Para la autora turca ambos espacios se encuentran interconectados: “las redes sociales de las personas —lo que incluye interacciones tanto online como offline— están entre los lugares más efectivos desde los cuales las personas son reclutadas hacia el activismo” (pp. 16 – 17). Además, el impacto de lo digital sobre el espacio físico y urbano no solo es un tema de adhesión a un movimiento, sino de modificación de la esfera pública, afectando la discusión

general sobre determinados temas desde los espacios virtuales. La autora ejemplifica ello con las protestas en Egipto durante la Primavera Árabe para demostrar que una minoría conectada a por Internet puede cambiar la discusión pública al comunicarse con aquellos que no se encuentran conectados (p. 18).

Podemos referir también a un ejemplo latinoamericano para describir el uso de los medios digitales a partir de la perspectiva de ambos autores. Se trata del proyecto cubano ‘Inventario’, un medio de prensa digital e independiente que se orienta hacia el periodismo de datos, fomentando el acceso de uso libre a la información producida. A su vez, la cobertura se dirige principalmente hacia los escándalos políticos del régimen cubano y las consecuentes manifestaciones sociales en contra del mismo. Esta labor muestra las conexiones ya señaladas previamente entre los medios digitales y el periodismo independiente y ciudadano. Un ejemplo notorio es la cobertura de las marchas en Cuba de Julio de 2021, en la que se difundieron imágenes y videos sobre las protestas a través de sus redes sociales y de, incluso, mapas de Google Maps para facilitar la localización de incidentes (Ver Figura 2.1)

Figura 2.1

Proyecto Inventario: mapa de las marchas en Julio de 2021 contra el régimen cubano.



Nota. Captura de pantalla de Google Maps (Google, s. f.). Mapa elaborado por Proyecto Inventario.

El proyecto ‘Inventario’ muestra las utilidades notorias de la red que Tufekci (2018) le atribuye en función de su amplitud comunicativa: acceso rápido a datos producidos en

vivo, comunicación via redes sociales para difundir eventos reportados por usuarios, datos abiertos de su página web para garantizar transparencia, etc. No obstante, siguiendo a Morozov (2011) existen, de forma reconocida por el mismo medio, intervenciones estatales en el contexto cubano que socavan la libertad de información: apagones de red y secretismo de datos, por ejemplo. Pero no se muestran casos de *spinternet*, como infiltraciones más sutiles del régimen para desviar la opinión pública. En suma, el caso de Inventario permite dar cuenta de una construcción de libre información muy notoria dentro del ambiente cubano, implicando la certeza de Tufekci (2017) al señalar la interconexión entre espacios urbanos y virtuales.

La vinculación entre el espacio digital y el físico-urbano también ha sido abordada por Castells (2012), quien propone la existencia de tres espacios que son manejados por los movimientos sociales digitales: el virtual, el urbano y el de la autonomía. El primero se trata de la red misma, donde surgen los flujos comunicativos iniciales que dan forma al movimiento. El segundo espacio se refiere a la ciudad en la que estos movimientos se manifiestan a través de acciones concretas y demostrables, confirmando su propia existencia. El espacio de la autonomía, por su parte, se trata de el nexo entre lo virtual y lo urbano. Es el espacio que funge de escenario para las deliberaciones sobre la organización del movimiento, que requiere la comunicación en red previa:

(...) la autonomía solo se puede garantizar mediante la capacidad de organización en el espacio de las redes de comunicación, pero al mismo tiempo únicamente se puede ejercer como fuerza transformadora si se desafía el orden institucional disciplinario recuperando el espacio de la ciudad para sus ciudadanos (p. 213).

Este espacio de autonomía es, como mencionamos, uno donde se realizan las deliberaciones acerca del movimiento mismo, lo que permite el surgimiento de estrategias que modelan sus formas de expresión. Es por ello que, si bien estos movimientos surgen de una convocatoria rápida y espontánea, fruto de flujos emocionales que repudian el estado actual de las cosas, esto no implica que la expresión del movimiento sea arbitraria.

Los movimientos sociales en red emplean aprovechan la cualidad multimodal del espacio virtual para desarrollar distintos contenidos que ayuden a consolidar, ampliar o proteger el conjunto contestatario mismo. Estas expresiones, a su vez, tienen una utilidad y

una función estratégica. Aquí es bueno recoger lo avanzado por Geert Lovink (2010), autor alemán que ha aplicado una teoría crítica en el campo de la investigación a los contenidos y comportamientos en Internet. Lovink acuña el término *tactical media* para referirse al enfoque desde el cual aborda la producción de contenidos en la red. El término refiere a un fenómeno de producciones usualmente efímeras pero impactantes, que el autor ha vinculado con los casos de activismo online. La justificación del rasgo ‘táctico’ de estas producciones mediáticas en la red proviene del libro de Michel de Certeau *The Practice of Every Day Life* (1984), donde se analiza la cultura popular no desde un enfoque de meras representaciones que conforman un dominio o patrimonio, sino desde el eje de la usabilidad: qué usos tienen los individuos para sus propias representaciones culturales. Esta concepción se traslada a las producciones digitales con el término *tactical media* de Lovink, por lo cual se busca establecer una usabilidad planteada por los productores de la red sobre sus propios contenidos. Uno de los principales rasgos de estos usuarios es, según el autor, la movilidad y flexibilidad que defienden y practican, manejándose en distintos medios a través de la red (Lovink, 2010).

Es así que tanto Lovink como Castells ofrecen ideas concurrentes sobre cómo interpretar los contenidos mediáticos en la red. Cabe resaltar que este enfoque en la usabilidad de los contenidos no cancela la espontaneidad inicial con la que surge el movimiento. Más bien, explica el desarrollo que debe seguir el mismo para consolidarse. Se trata de un traslado de lo individual a lo colectivo. Lovink (2002) y Castells (2012) conciben a los usuarios de la red desde una lógica de la individuación, que explica los principios de una cultura de libertad ligada a la creación misma de la Internet. No obstante, el espacio de la red, con su flujo continuo y cambiante de información, permite que se puedan generar lazos en la medida que distintas personas tengan ideas comunes entre sí. La transición entre individuación y autonomía por medio de la red, se confirma cuando los actores sociales enlazados devienen en sujetos que “definen su acción social al margen de las instituciones de la sociedad, de acuerdo a los valores e intereses de cada actor social” (Castells, 2012, p. 220).

Entonces, las conformaciones de estos movimientos son, en un principio, acumulativas, explicadas por la confluencia emocional de distintos usuarios que deciden manifestarse debido a la incapacidad de las instituciones de atender sus demandas. También

es cierto que, a pesar de la capacidad de la red de conformar nuevos colectivos de protesta, podemos matizar este fenómeno tomando en cuenta cambios estructurales desarrollados a partir del mismo. En Lovink y Rossiter (2018) se explica que los fenómenos de protesta social en la red representaron en su momento un fenómeno de escala internacional basado en la vigilancia y acción colectiva (p. 18). Sin embargo, desde grandes incursiones cibernéticas como las de WikiLeaks y Anonymus, no se encuentran muchas transformaciones que vayan más allá de la red como espacio simbólico. Sobre ello, los autores indican la existencia de una ‘fatiga’ que explica esta descoordinación entre la acción *online* y *offline*:

Esta especie de simulación de la protesta deriva en fatiga cuando no es continuada por un sustantivo cambio estructural en las condiciones vividas por las personas. Desde esta perspectiva, la ‘tactical media’ puede ser culpable por una cierta falta de imaginación colectiva para organizarse en formas que vayan más allá de la inmediatez de un evento. (p. 19)

Ahora bien, tomando en cuenta esta descoordinación según Lovink y Rossiter (2018), queda pendiente señalar ciertos beneficios que permitan reconocer un valor efectivo de la red para contribuir con los movimientos sociales. Una respuesta común de los medios, según Tufekci (2018) consiste en comparar la convocatoria de los movimientos actuales con los de la era pre-Internet. No obstante, la autora turca considera que esto es insuficiente y puede resultar engañoso. A menudo —señala— los medios realizan comparaciones entre unos y otros movimientos sobre la base de su ocupación masiva del espacio físico, pero ello solo puede explicarse por las acciones que llevaron a tal asistencia. En otras palabras, los movimientos sociales pasados y los actuales constituyen “diferentes fenómenos que surgen en diferentes formas y, más importante, señalan diferentes caminos hacia el futuro” (p. 61). Por ello, Tufekci presta atención a otro aspecto del desarrollo de los movimientos sociales: el tiempo de su organización. Indica que, en la era pre-Internet, las actividades de convocatoria eran desarrolladas por largos periodos de tiempo, donde el espacio virtual no era una opción para simplificar la planificación de manifestaciones. Un caso ejemplar de ello, señala la autora, se puede encontrar en los movimientos afroamericanos por los derechos civiles en los años sesenta.

Asimismo, Tufekci (2018) señala que existen tres capacidades que los movimientos sociales en general deben mantener para su consolidación: la capacidad de ensamblar una narrativa, de afectar cambios electorales o institucionales, y de interrumpir el statu quo (p. 191). Estas capacidades se encuentran imbricadas entre sí y responden a su vez a distintos “signos” ofrecidos por otros movimientos paralelos. En otras palabras, la emergencia de los movimientos influencia, a través de sus expresiones, el surgimiento o fortalecimiento de nuevas protestas sociales. Tal postura es compartida por Castells (2012), quien destaca que, por medio del carácter multimodal de la red, se genera un ambiente muy fructífero para amplificar el alcance de los hechos acaecidos en las manifestaciones. Se genera, entonces, un fenómeno de contagio internacional a partir del estallido social: “Ver y oír las protestas en otros sitios, incluso en contextos distantes y culturas diferentes, inspira la movilización porque dispara la esperanza en la posibilidad de cambio” (p. 214).

A partir de esta última cita se puede hablar también de ‘redes de esperanza’, identificadas por Castells como aquellas que conllevan a las acciones efectivas que mantienen los movimientos sociales en red. La transición de las redes de indignación a las redes de esperanza se logra a través de las deliberaciones ocurridas —como mencionamos previamente— en el espacio de la autonomía (p. 214).

Ahora bien, ¿cómo evitar obstáculos como la ‘fatiga’ del movimiento señalada por Lovink y Rossiter (2018) o la aparición de casos como el *slacktivism* mencionado por Morozov (2011)? Para dar respuesta a esta compleja pregunta, podemos recurrir a ambos autores, quienes reconocen que no existe una solución fija al respecto.

Lovink y Rossiter (2018) ofrecen una respuesta desde la infraestructura digital. Destacan la importancia de que los activismos cibernéticos logren manejar una infraestructura “capaz de trastornar el statu quo mientras se mantiene lo suficientemente sólida para resistir a los serios reveses y el eventual colapso” (p. 30). Esta infraestructura, a la que se refieren los autores, se trata de un conjunto de recursos logísticos (como el código de programación o las plataformas de archivo) que generan valiosas estrategias de acción en la red. Es difícil de encontrar formas de activismo que hayan logrado ello, al menos desde que fenómenos como WikiLeaks o Anonymus —ejemplos notables, según los mismos autores— manejaron la tecnología digital de forma exitosa.

Por su parte, Morozov establece una serie de recomendaciones para evitar el *slacktivism* en el ya mencionado artículo publicado el 2009 en la revista Foreign Policy. En principio, considera que las campañas digitales deben establecer logros o méritos (tanto individuales o colectivos) solo una vez que son alcanzados con claridad ciertos avances significativos en la campaña. En segundo lugar, se debe evitar la “difusión de la responsabilidad”: un fenómeno psicológico que consiste en la pérdida de sentido de responsabilidad dentro de grandes grupos. En tercer lugar, es necesario administrar las labores colectivas de tal forma que no se despeguen del sentido comunitario. En general, según el autor, hay que mantener una barrera de acción constante y elevada, lo cual implica que las actividades propuestas supongan un esfuerzo de reconocible impacto social, así sea mínimo.

Por último, es bueno aclarar que el poder de los movimientos sociales en red suele radicar en la acción de un conjunto social sin representantes claros ni instituciones sólidas de apoyo. Según Castells (2012), ello dificulta a ciertos políticos establecer diálogos claros con la multitud que lo repudia. No obstante, el funcionamiento en red expresa posibilidades de esperanza a través de la noción de unidad. Ello les permite el empoderamiento ante el miedo y la sublimación de su indignación colectiva en grandes manifestaciones públicas. La red se convierte en un medio propicio para ello pues representa el establecimiento de vínculos valiosos que fundamentan la lógica bajo la cual funciona la convocatoria y acción del movimiento. Finalmente, el autor catalán indica que, si bien la ejecución de cambios políticos concretos es fundamental para la reforma política que exigen, existe un objetivo más profundo y transversal para lograr el cambio social: la concientización de la población, el cual constituye “el objetivo real de estos movimientos” (p. 225).

CAPÍTULO III: METODOLOGÍA

En el este capítulo procederemos a mencionar a detalle la línea metodológica que permitirá obtener resultados sobre nuestro objeto de estudio. Para empezar, presentaremos el diseño (estudio de caso) y enfoque de la investigación (mixto). En segundo lugar, se describen el universo al que nos remitimos, dentro del cual se extrae una muestra y sus respectivas unidades de análisis. Luego, se plantean y sustentan tres instrumentos metodológicos para la recolección de datos —cada uno correspondiente a los objetivos específicos mencionados en el primer capítulo—. Finalmente, explicamos el procedimiento que ha de llevarse a cabo para aplicar tales instrumentos.

3.1 Diseño y enfoque

La presente investigación consiste en un estudio de caso, tipo de estudio que destaca por su transversalidad, puesto que se pueden abordar desde los ya existentes métodos cuantitativo, cualitativo y mixto (Hernández, Fernández y Baptista, 2010). En el propio estudio del videoactivismo, este diseño se ha aplicado en casos similares que se centran en un conjunto reducido de actores sociales que producen videoactivismo, como sucede en Peña, Rodríguez y Sáez (2016) o Nunes y Carranza (2019).

El valor de este tipo de investigaciones, suele apuntar hacia la profundidad del estudio antes que un alcance y representatividad amplios. Ello es especialmente pertinente en la medida que tales investigaciones contribuyen a fundamentar o demostrar conceptos teóricos de reciente formulación (Martínez, 2006). Por ello, es oportuno el desarrollo de un estudio de caso para brindar luces acerca de la práctica de videoactivismo en el Perú, siendo este objeto de estudio aún reciente en la investigación local.

Cabe destacar que los estudios de caso pueden distinguirse dadas determinadas circunstancias de su aplicación. Snow y Thomas (1994) clasifican en base a dos criterios interconectados: la etapa del desarrollo de la teoría vinculada al estudio y el propósito de la

investigación misma (p. 466). Según estos autores, el primer criterio refiere al momento en que podemos situar la relación entre la investigación y la teoría sobre la cual se desarrolla. Se diferencia, entonces, entre la construcción de una nueva teoría y la puesta en prueba de la misma. El segundo criterio comprende las finalidades del estudio, las cuales se pueden encontrar en los objetivos y preguntas de investigación que buscan resolver.

De esta forma, podemos indicar que la presente investigación corresponde a la comprobación (o puesta en prueba) de la teoría que fundamenta nuestro objeto de estudio (el videoactivismo). De igual manera, se plantea una finalidad mixta, descriptivo-explicativo, en el acercamiento hacia el fenómeno. Es decir, se abordan las prácticas de videoactivismo con el propósito de identificar los constructos teóricos clave del videoactivismo en el caso de estudio, y de comprender relaciones y comportamientos entre los actores sociales involucrados en estas prácticas.

Por último, el enfoque mixto de esta investigación (cuanti-cualitativo) se ve reflejado en el tipo de instrumentos empleados: entrevistas a profundidad, análisis de contenidos sobre piezas audiovisuales y análisis de contenidos sobre comentarios en redes sociales. No obstante, dado que el muestreo es esencialmente el de un caso-tipo (el colectivo audiovisual Chola Contravisual, en este caso), hay una tendencia mayor hacia una metodología cualitativa. En ese sentido, los primeros dos instrumentos corresponden a un enfoque cualitativo, siendo el tercero el único mixto por la cuantificación de ciertos datos tras su aplicación. Más adelante, en este mismo capítulo, se ahondará más en las técnicas empleadas.

3.2 Universo y muestra

En el caso de esta investigación, abordamos un universo, no muy amplio, que consiste en los colectivos audiovisuales y activistas en el Perú. Dado que este universo es reducido y el objeto de estudio que examinamos —el videoactivismo— es de reciente formulación y desarrollo académico, se opta por elegir un solo caso de estudio. En línea con Martínez (2006), ello nos permite demostrar conceptos teóricos de reciente uso. Por ello, se plantea el estudio de un caso emblemático: el colectivo feminista ‘Chola Contravisual’ en su campaña NiUnaMenos, que viene desarrollando contenidos videoactivistas desde el año tal hasta la fecha.

A un nivel general, la muestra en esta investigación es unitaria, pues se restringe al caso-tipo mencionado (Hernández, Fernández y Baptista, 2005). Por ello, se aspira a generar nuevo conocimiento por medio de un abordaje en profundidad del caso.

Por otro lado, a un nivel más específico, se trabajará con distintas unidades de análisis que forman parte de los actores y materiales asociados a las prácticas de videoactivismo del colectivo audiovisual. Estas unidades, que se desprenden de cada uno de los objetivos mencionados en el primer capítulo de este texto, son las siguientes:

- 2 activistas cercanas al colectivo: la coordinadora general del mismo y otra participante de sus producciones y/o actividades.
- 14 videos seleccionados de la cuenta del colectivo en Facebook que aborda el estudio. La selección de estos videos viene dada por el abordaje de una movilización principalmente feminista (legalización del aborto, exigencia de justicia, luchas por representación femenina, etc.) y por su alto número de reproducciones (al menos 25 mil vistas en Facebook).
- 602 interacciones virtuales (comentarios escritos) de usuarios de Facebook en las publicaciones de los videos durante los primeros 3 días de su difusión. Se consideran solamente comentarios de primer y segundo nivel: comentarios principales y sus respuestas. Réplicas a estas últimas respuestas no son consideradas (es un tercer nivel no considerado).

3.3 Técnicas e instrumentos

Una vez definidas las muestras en las que basamos la metodología aplicada, procedemos a describir los siguientes instrumentos, los cuales pueden ser revisados a detalle en la sección de Anexos.

3.3.1 Entrevistas a profundidad semi estructuradas

Se plantea el uso de tales entrevistas comunes a metodologías cualitativas. Este tipo de entrevistas consisten en encuentros con miembros seleccionados de la población (muestra), abordados con una serie de preguntas tanto preparadas (en una guía previa) o surgidas

durante la propia conversación con el entrevistado (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p. 418).

El instrumento varía según la persona entrevistada, puesto que se plantea un total de dos entrevistas a distintas personas involucradas con las actividades del colectivo, según su función: dirección o coordinación del colectivo, por un lado; y realización y/o producción audiovisual, por el otro. En los Anexos 2 y 3 se presentan las guías de preguntas empleada en cada caso.

3.3.2 Análisis de contenidos

El análisis de contenidos permite profundizar sobre los materiales comunicativos que abundan en la red. Según Ander-Egg (2003), consiste en:

...una técnica de investigación que se usa para estudiar el contenido de las comunicaciones de masas [en la cual] (...) lo que interesa fundamentalmente es el estudio de las ideas, significados, temas o frases, y no las palabras o estilos con que éstas se expresen (...) (p. 245).

No obstante, ha sido aplicada tanto a las comunicaciones de masas tradicionales, como a los contenidos digitales.

El instrumento utilizado consiste en una guía de codificación de contenidos elaborada a partir de las categorizaciones provistas por Askanius (2013) y Sola-Morales (2019, 2020). El mismo se puede apreciar en la siguiente tabla (Tabla 3.1).

Tabla 3.1*Instrumento de codificación de videos seleccionados para análisis de contenidos.*

Crterios	Género	Función o rol	Protagonistas	Antagonistas	Escenarios
Vídeo seleccionado	<i>Movilización</i> <i>Testimonial</i> <i>Documentación</i> <i>Radical (Archivo)</i> <i>Mash-up o Remix</i> <i>Artivismo</i>	<i>Nacimiento del movimiento</i> <i>Propagación de ideas o valores</i> <i>Convocatoria</i> <i>Organización del movimiento</i> <i>Incremento de participación digital</i> <i>Establecer vínculos trans-nacionales</i>	Determinado según video	Determinado según video	Determinado según video

Nota. Combinación de criterios clasificatorios según Askanus (2013) y Sola Morales (2019, 2020).

Como explicamos en el capítulo II (Marco teórico), Askanus (2013) ofrece una clasificación de contenidos de videoactivismo bajo los géneros mencionados, los cuales procederemos a resumir brevemente:

- Videos de movilización: referidos a aquellos videos que promueven explícitamente a participar de un movimiento social. En ellos se busca realizar una convocatoria al conjunto ciudadano, a través de una demostración en imágenes de manifestaciones previas.
- Videos testimoniales: se trata de grabaciones con poca o nula intervención de producción, pues surgen de incidentes ocurridos dentro de una manifestación urbana. Por ello, constituyen piezas que apelan a denunciar tales hechos, usualmente violentos (p. ej. la brutalidad policial en una marcha).
- Videos documentación o reportaje: este género suele ser producido y aprovechado por colectivos activistas, puesto que consiste en materiales que comunican la acción de los colectivos y su relación con distintos movimientos sociales. Se puede incluir también la labor del periodismo ciudadano que, si bien con fines distintos,

mantiene una vocación de reportaje sobre los movimientos que no se aleja de la función documental.

- Video radical de archivo: constituye en la difusión de materiales audiovisuales producidos en el contexto de movimientos de décadas pasadas. Tales piezas son difundidas con el propósito de demostrar la historia de un movimiento. Cabe destacar que el adjetivo “radical” no refiere en este caso a una posición extrema, sino que es un usado en referencia al *radical film*, una corriente audiovisual de la era analógica que trabajaba con una narrativa de protesta.
- Mash-up político: se trata de un género de fusión digital o remix. En este caso, como indica Askanius (2013), es común ver combinaciones con los géneros previos. El mash-up refiere, en sí, a contenidos con un mayor grado de intervención en la post producción audiovisual. Su objetivo es el de resignificar piezas audiovisuales (sean de archivo y/o actuales) por medio de la yuxtaposición entre las mismas en la edición.

Esta clasificación está basada en el propósito cumplido por el video y las técnicas audiovisuales que presenta. Cabe destacar que cada uno de estos géneros no son fijos, por lo que un mismo video puede clasificarse en uno o varios géneros. A esta clasificación, además, se le añade la categoría de artivismo dado que la conexión entre videoactivismo y arte es un contenido emergente en casos ya estudiados —tanto Alberich y Sedeño (2019) o Nunes y Carranza (2019)—.

Por otro lado, Sola Morales (2019) provee un listado de roles de los videos dentro de un colectivo audiovisual: nacimiento del movimiento, propagación de ideas y valores, convocatoria a asambleas o manifestaciones, organización o comunicación del movimiento, incremento de participación digital y establecimiento de vínculos transnacionales. Se tratan en sí de los fines que cada video expresa, puesto que tal categorización pertenece también a un análisis de contenido.

Asimismo, en Sola Morales (2020) se desarrolla un análisis de contenidos basado en tres elementos narrativos principales: protagonistas, antagonistas y escenario. En tal estudio, los protagonistas son identificados por su “relevancia dentro de la trama [del video]” (p. 19), independientemente de su visualización más cercana o su discurso hacia la cámara —siendo

estos rasgos, además, comunes en ciertas piezas de videoactivismo—. Se trata, entonces, de los actores principales de cada video, asociados a un movimiento social del cual participan. Por otro lado, los antagonistas no necesariamente son visualizados, se los puede inferir a través del discurso y de las acciones de protesta de los actores encontrados en el video. Finalmente, los escenarios constituyen las locaciones de grabación de distintas piezas. La autora también incluye la opción de que el escenario sea indefinido, pues se puede dar el caso de que ciertas propuestas de videoactivismo no hagan uso de un espacio público e identificable.

3.3.3 Análisis de contenido de interacciones digitales

Este último instrumento consistirá en codificar, cuantificar y revisar las interacciones sucedidas en las publicaciones de la cuenta de Facebook del colectivo feminista Chola Contravisual. La muestra seleccionada proviene del mismo corpus de videos escogidos para el análisis de contenidos mencionado en el anterior punto (ver Anexo).

La clasificación de estas interacciones se basa en los comentarios vertidos en las publicaciones señaladas. Para ello, distinguimos entre comentarios principales y réplicas (que responden a los primeros). Asimismo, se extrae la postura a favor o en contra de la publicación y del comentario respondido (solo en caso se analice una respuesta). Además, se clasifica a estos contenidos bajo categorías de lenguaje expresado como en Fenoll (2015): elogio, aceptación, neutro (correcto), negación, ofensa o violencia. Por último, consideran las métricas de interacción encontradas en el comentario específico ('likes', reacciones y/o respuestas obtenidas). De esta forma, podemos visualizar el instrumento en la siguiente Tabla 3.2.

Tabla 3.2

Instrumento de codificación de comentarios encontrados durante los primeros tres días en publicaciones seleccionadas

<i>Crterios</i>	<i>Tipo</i>	<i>Postura</i>	<i>Expresión</i>	<i>Interacciones</i>
Publicación y comentario seleccionado	<i>Comentario</i> <i>Réplica</i>	<i>A favor</i>	<i>Afirmación</i>	<i>Mediciones correspondientes a likes, reacciones y respuestas.</i>
		<i>En contra</i>	<i>Neutro</i>	
		<i>No determinado</i>	<i>Mordaz</i>	
			<i>Negación</i>	
			<i>Insultos</i>	
			<i>Violencia</i>	

Adaptado de “El trol de Internet. Estrategias de los usuarios para controlar el diálogo en los medios digitales durante el juicio de Francisco Camps”, por V. Fenoll, 2015, *Dígitos – Revista de Comunicación Digital*, vol. 3(1), p. 184-186, (ISSN-e 2444-0132).

Procederemos a comentar cómo Fenoll (2015) concibe tales categorías para un mejor entendimiento de las mismas. La tipificación de expresiones y posturas que se emplea es elaborada a partir de la literatura existente sobre el Linguistic Inquiry and Word Count (LIWC), un mecanismo computacional que contribuye al análisis de textos gracias a su conteo y clasificación de palabras. En este caso, la codificación de las expresiones proviene principalmente de Ramírez-Esparza et al. (2007) donde se busca desarrollar una metodología a partir del LIWC aplicado al idioma español, con un enfoque desde la investigación en comunicaciones y psicología. Este último estudio establece dos tipos de valencias: positiva y negativa. Estas valencias están caracterizan las emociones desprendidas de los mensajes según las palabras usadas. De esta manera, la categoría de ‘emociones positivas’ se expresa a través de palabras que reflejen ansiedad (e. g. nervioso, miedo, tenso), enojo (e. g. odiar, enemigo, matar) o tristeza (e. g. luto, llanto). Por otro lado, la categoría de ‘emociones negativas’ se expresa por medio de palabras que indiquen sentimientos positivos (e. g. feliz,

alegría, amor) u optimismo (e. g. certitud, orgullo, victoria). En nuestro caso, las valencias positivas se trasladan a la categoría ‘elogio’.

Asimismo, siguiendo con Ramírez et al. (2007), se presenta la categoría de ‘negación’ como una codificación lingüística, en vez de psicológica. En este caso, la negación se percibe en el uso de sus adverbios correspondientes (e. g. no, nunca, jamás). En cambio, la categoría ‘afirmación’ se refiere a palabras opuestas (e. g. sí, siempre, claro). Queda aclarar que las categorías de ‘insultos’, ‘violencia’ y ‘mordaz’ no son exploradas en este estudio. No obstante, en Fenoll (2015) —referido a su vez por Fenoll y Cano-Orón (2017)— se emplean en el marco de una investigación sobre interacciones virtuales. Los insultos se refieren en este caso a expresiones con lenguaje ofensivo, con alusiones directas o indirectas hacia sujetos colectivos o individuales a los que se dirige el mensaje. La ‘violencia’ implica una amenaza o incitación explícita de agresión hacia el contrincante. Por otro lado, la categoría ‘mordaz’ es usada para designar aquellos comentarios que haga uso de un lenguaje “corrosivo e incisivo” (p. 186), usualmente cargado de humor irónico o sarcástico.

Por último, a los criterios trabajados ya por Fenoll y Cano-Orón (2017), añadimos una variable de postura del comentario seleccionado con respecto al activismo exhibido en los videos publicados. En otras palabras, se determina en cada caso si el usuario se expresa a favor o en contra del contenido, independientemente del criterio que pueda tener para ello. Analizamos la postura, también, de las respuestas respecto del apoyo o rechazo hacia los comentarios que responden, independientemente de si los últimos se manifiestan directamente sobre el video. Cabe aclarar que, tanto en esta variable como en la ya explicada sobre las expresiones usadas en los comentarios, se incluye la opción de codificación “no determinado”. Este valor es asignado en los casos que no permitan establecer con precisión si el comentario escogido puede corresponderse a alguno de los valores de codificación correspondientes.

3.4 Procedimientos

3.4.1 Entrevistas a profundidad

En este caso, se contactó a los miembros del colectivo feminista Chola Contravisual por medio de mensajes internos en sus páginas oficiales de redes sociales. Una vez confirmada

su participación, se agendó una reunión virtual con cada participante por medio de la plataforma Zoom. Los audios de cada entrevista son grabados y transcritos para asegurar la recolección de datos que sustenta los resultados de esta investigación.

Antes de cada entrevista, se pide a cada entrevistado leer en voz alta un consentimiento informado para asegurar su participación de manera voluntaria. En el mismo documento, se explica el resguardo de sus datos de identificación bajo un criterio de confidencialidad. Este documento puede encontrarse en el primer Anexo.

3.4.2 Análisis de contenido audiovisual

La aplicación del instrumento señalado anteriormente (ver Tabla 3.1) requirió una labor de selección de contenidos previa. Para ello, se tomaron en cuenta todos los videos producidos por el colectivo Chola Contravisual desde 2016 hasta 2020, publicados en su página de Facebook. Luego, se seleccionaron aquellos que se encuentran relacionados o forman parte de la campaña Ni Una Menos.

El corpus final del material a analizar consta de 14 piezas audiovisuales. Este mismo se presenta en un listado junto a un link directo a su publicación. El corpus puede ser encontrado en las páginas finales de este documento (ver Anexo 4).

3.4.3 Análisis de contenido de las interacciones digitales

Para el desarrollo de este instrumento, se partió de las publicaciones que se encuentran en el mismo corpus de videos mencionado anteriormente. Cabe destacar que la muestra de comentarios y réplicas está delimitada temporalmente hasta una semana (7 días) después de la fecha de publicación. Si bien esta muestra no suele ser muy alta en ciertos posts, durante la primera semana después de la publicación las interacciones tienen una frecuencia constante.

Además, se aplica un filtro previo a los comentarios según su contenido. Dado que nos interesa reconocer su postura y tipo de expresión, se han excluido los comentarios que solamente constituyen etiquetas hacia otros usuarios, sin añadir algún mensaje que haga referencia a la publicación. De igual forma, se descartan comentarios que se basen

únicamente en stickers o imágenes compartidos en el post, debido a que nuestros criterios son aplicables a lenguaje escrito.

Por otro lado, para asegurar el registro de comentarios se procede a emplear capturas de pantallas sobre cadenas de interacciones relevantes en cada publicación. Ello va en línea con las recomendaciones de Kozinets, Dolbec y Early (2014), sobre la investigación en plataformas digitales, donde es importante asegurar el registro de los materiales seleccionados, dado el ambiente modificable de la red.

Posteriormente, se aplica la codificación de estas interacciones según la postura e implicancia emocional percibida, así como su condición de comentario principal o réplica. En nuestro caso, no se ha hecho uso de la LIWC o ‘Linguistic Inquiry and Word Count’, mencionada en el subcapítulo anterior. Aunque nos hemos basado en tal metodología a partir de los autores revisados, la codificación de los datos se ha hecho de forma manual, puesto que el tamaño de la muestra no es tan amplio como en el caso de otras investigaciones ya indicadas (Fenoll y Cano-Orón, 2017). Para facilitar el proceso de codificación, se hizo uso de formularios online llenados únicamente por el investigador en base a los materiales (comentarios) recogidos. Finalmente, se cuantifican los datos obtenidos según los criterios mencionados en el subcapítulo anterior.

CAPÍTULO IV: RESULTADOS

En este capítulo, se presentan los resultados obtenidos de la puesta en práctica de la metodología explicada en la sección anterior. Se dividen los datos recolectados según los instrumentos empleados para su recolección: entrevistas a profundidad, análisis de contenidos de videos y análisis de contenidos de interacciones digitales (comentarios).

4.1. Entrevistas a profundidad

En este primer subcapítulo, se muestran los principales resultados obtenidos en las entrevistas a profundidad realizadas a la coordinadora general del colectivo Chola Contravisual y a una activista feminista que ha participado en algunos de sus videos y actividades. Los datos recogidos son presentados de forma comparativa entre ambas entrevistas, dividiendo la presentación según los segmentos que delimitados en ambos instrumentos (Anexos 2 y 3).

4.1.1. Rasgos generales del colectivo

Durante la primera entrevista, Gerita (28 años), coordinadora general del colectivo, ofreció una breve descripción del nacimiento de ‘Chola Contravisual’. Indica que funda el colectivo por su propio deseo de dirigir su trabajo en el campo de las comunicaciones —carrera que estudió hasta 2015— “hacia lo social, con un enfoque de género”. Por ello, se reúne junto con otras estudiantes de dicha carrera o afines, con la finalidad de generar “contenido comunicacional feminista”. Dentro de las primeras acciones del colectivo está la movilización ‘Déjala decidir’ en 2015, que defiende el derecho al aborto para víctimas de violencia sexual. A partir del 2016, la participación del colectivo aumenta. Por un lado, se tiene el contexto de elecciones generales de ese año, donde manifiestan su rechazo hacia la candidatura de Keiko Fujimori, dado que consideran al fujimorismo como una fuerza adversa a los movimientos sociales. Por otro lado, en julio de 2016 surge el movimiento ‘Ni Una

Menos' en el Perú, que rechaza la violencia contra la mujer. La coordinadora entrevistada indica que su colectivo se mantuvo bastante activo en esos momentos, pues formaron parte del equipo de comunicaciones del conjunto de activistas que organizaban la marcha.

A partir del 2017, indica, la dinámica del colectivo cambia. Conforme pasan los años, disminuyen las integrantes. La labor del colectivo se traslada a Huancayo, lugar de origen de la coordinadora general. Es ahí donde, junto con otras compañeras feministas, fundan una casa cultural: La Munay. A partir de entonces, la labor del colectivo se convierte en más social y cultural que de registro audiovisual, aunque sin abandonar ese componente. Este cambio es identificado por Lia (24), activista que ha participado en actividades del colectivo.

La coordinadora general menciona que los movimientos y consignas defendidos por Chola Contravisual son no se limitan a solo espacios netamente feministas: “estamos posicionándonos más hacia una manera de feminismo comunitario, un feminismo decolonial”. En ese sentido, apuestan también por un componente de lucha antirracista. Este apoyo a múltiples causas sociales es identificado por la otra activista feminista entrevistada, quien añade que el colectivo se enuncia como “trans feminista”.

En la entrevista con la coordinadora general, se descubrió que el objetivo de Chola Contravisual no sería “acabar con el patriarcado”, porque incluso este formaría “parte de ellas”. Más bien, el objetivo del grupo se relaciona a “desde la creatividad, generar estrategias para dismantelar las narrativas patriarcales”. Similar visión mantiene Lia (24), quien anota en su entrevista la preocupación de los activistas por emplear un discurso que “se reproduzca en lo que hacemos y decimos” y que muestra una postura contra hegemónica.

Las entrevistas también permiten señalar un modo de producción independiente, que se sustenta en colaboraciones o articulaciones con distintos grupos afines. A nivel local, se relacionan con grupos feministas y de diversidad sexual en Huancayo. A nivel nacional, se encuentran articuladas con organizaciones feministas (colectivos y ONGs) peruanas: “Serena Morena, Rosa rabiosa, Paremos el acoso callejero, Trenzar, DEMUS...”, menciona la coordinadora general. También se relacionan con grupos feministas de otros países, principalmente videoactivistas, como Chingonas Sound (México) o Las líricas del Cao (Colombia). La mayoría de estos relacionamientos se basan en reuniones o manifestaciones. Lia (24) indica que conoció al colectivo de esta manera, en movilizaciones como Déjala

Decidir (2016) o la performance en rechazo a la Marcha por la Vida (2016). En ambos casos, destaca, la ‘auto convocatoria’ por medio de las redes sociales, refiriéndose con ello a la actividad de llamar y congregar a distintas activistas en un contexto que no es el de una organización más establecida como una ONG, según comenta.

4.1.2. Funcionamiento del colectivo

Justamente, la coordinadora general expresa que el colectivo no ha tenido una estructura fija durante el tiempo. Sus integrantes han disminuido a lo largo de los años, contando actualmente con solo cinco miembros. Según ella, esto es más provechoso, pues les permite desarrollar un trato horizontal más fluido para coordinar las actividades de gestión cultural. Destaca que este número reducido de personas facilita el “generar lazos, no solamente de compañerismo, sino de amistad y de cuidado”.

Si bien existen roles dentro del colectivo, estos no son generales a todos los miembros. La coordinadora del colectivo señala que ella se dedica a coordinar la mayoría de proyectos (la producción, por ejemplo) o a entablar relaciones con otros grupos y comunidades afines. Otra compañera tiene como función realizar toda la administración de la casa cultural. Las otras tres personas que integran el grupo no tienen roles definidos, sino que apoyan en lo que se necesite para la ejecución de los proyectos culturales y creativos. De esta manera, estos roles no son muy definidos, sino que dependen más de los proyectos planteados y la disponibilidad de sus miembros.

Como se mencionaba, Gerita cumple el rol de coordinadora general del colectivo. Ello implica que actúe como vocera al momento de entablar relaciones con dirigentes de otras comunidades o con miembros de otros colectivos u organizaciones feministas. Esta integrante manifiesta que tiene una doble ventaja con respecto a sus compañeras: por un lado, la experiencia previa en círculos feministas (sus compañeras son más jóvenes); por el otro lado, el contar con un pre grado universitario en Comunicaciones. Ambas condiciones, indica, le permiten tener “un discurso más elaborado”.

La producción audiovisual es de carácter independiente y se sostiene en los vínculos con otras organizaciones mencionadas previamente. Ello les provee de recursos humanos y

financieros en los proyectos propuestos, como indica la activista Lia, quien destaca las actividades pro fondos que hacen junto a otros colectivos. Además, menciona la postulación exitosa de un proyecto de Chola Contravisual a los fondos concursables del Ministerio de Cultura para la producción audiovisual. En la misma línea, la coordinadora general comenta que suelen buscar fondos previos a la producción, con el objetivo de evitar la autogestión. Esto les ayuda a contratar a más personas que puedan trabajar en el proyecto y así aligerar la carga de trabajo. La coordinadora del colectivo aclara que últimamente desestiman la autogestión por el riesgo de precarización del trabajo: “Ahora tenemos esta perspectiva de que no podemos seguir precarizándonos ni precarizar a otras personas”.

En cuanto a la realización audiovisual, las integrantes no se especializan en un cargo en específico, sino que buscan realizar varios para optimizar la producción. La coordinadora general lo describe como un “cine de guerrilla”, en el cual varias personas cumplen distintos roles cada una: “No creemos en esa especie de mandato que tiene que haber ‘una persona para producción’, ‘una persona para dirección’, ‘para cámara’”, señala.

En cuanto a la narrativa audiovisual que maneja el colectivo, en la misma entrevista, se destaca la reivindicación de la identidad de la mujer andina. Se considera que el propio nombre del colectivo contribuye con hacer frente al estereotipo sumiso de la mujer andina: “es romper con eso y buscar una dignidad, y también desobedecer estos mandatos”, agrega la coordinadora del colectivo. Una opinión similar tiene la activista Lia, quien indica que Chola Contravisual tiene “una mirada que dista mucho de la narrativa convencional (...) de la narrativa hegemónica” en comparación con producciones populares del cine y la publicidad nacional. Esta activista sostiene que esa diferencia existe por el compromiso político que tienen los integrantes del colectivo con los movimientos que defienden.

Asimismo, la coordinadora de Chola Contravisual considera que existe un componente de ‘interseccionalidad’ desde el feminismo, que implica entender el contexto homofóbico y machista que aún persiste en zonas andinas. Sin embargo, advierte también que comprenden tales deficiencias con mesura, alejándose de explicaciones someras sobre ello: “hay que quitar esa idea de que mientras más indígena o rural eres, más salvaje eres y más en contra de las personas LGTBI estás”.

Por otro lado, esta misma integrante advierte que en ocasiones el trabajar desde el cine de guerrilla puede implicar desperfectos en la producción y el producto final. Sin embargo, considera que el valor de las producciones se encuentra más en cómo conectar y representar a comunidades cercanas hacia ellas, poniendo como ejemplo el cine regional andino. “Todo eso es válido, no tenemos ciertos moldes. Hemos creído mucho en la libertad de cómo nos puede fluir una idea, de cómo puede fluir el modo de trabajo, incluso el modo de post producción”, comenta refiriéndose a su forma de producción y representación. Por su parte, la activista Lia considera que esta fluidez y buena representación es posible por la coherencia de los integrantes con el discurso que elaboran. “Me parece esencial que eso [el discurso] se reproduzca en las cosas que hacemos”, señala.

Finalmente, se descubre que la pandemia de covid-19 significó cambió sus planes de creación audiovisual desde el 2020. Por un lado, generó una escasez de movilizaciones sociales en espacios públicos, por lo que se disminuía la posibilidad de continuar con el registro audiovisual de las manifestaciones. Por otro lado, esto llevó a replantear los proyectos creativos. Así, el enfoque desde el cine de guerrilla, menciona la coordinadora general, las ayudó a adaptarse a contextos adversos para superarlos creativamente.

4.1.3. Percepción externa del colectivo

En esta última sección de las entrevistas, se preguntó acerca del público objetivo del colectivo por la respuesta a sus videos. Según la coordinadora general, este público es mayoritariamente femenino y joven, con procedencia de Lima y otras regiones del Perú. Esta segmentación no fue planificada con tal precisión, aclara; sino que responde a coincidir con el sentir y las perspectivas de tales mujeres.

Por ello, siguiendo con la misma entrevistada, la mayoría de respuestas por parte del público han sido positivas. Incluso, han generado nuevas relaciones creativas y colaborativas con usuarias feministas a partir de la difusión de sus propios contenidos. Sin embargo, también menciona el surgimiento de algunas respuestas muy adversas a sus videos, a las cuales denomina ‘*hate*’. La activista Lia, por su parte, reconoce ese riesgo y lo asocia al conservadurismo que deviene en una “ola de odio”. Frente a esta adversidad, la coordinadora general indica que suelen ignorar la presencia de tales usuarios ofensivos, llegando a

bloquearlos si resultan siendo nocivos. También han buscado formas de seguridad digital para proteger la página, pues temen recibir muchas denuncias infundadas sobre su contenido, lo cual puede llevar hasta una suspensión de su cuenta.

Finalmente, consultada sobre su valoración de espacios físicos y virtuales para el activismo, la coordinadora general indica que ambos son igual de importantes para el colectivo. Consideran que, si bien su difusión ha sido principalmente a través de redes sociales, no pueden descuidar las actividades presenciales de su colectivo, debido a la ‘brecha digital’ que afecta el acceso a Internet en regiones andinas.

4.2. Análisis de contenido de piezas de videoactivismo

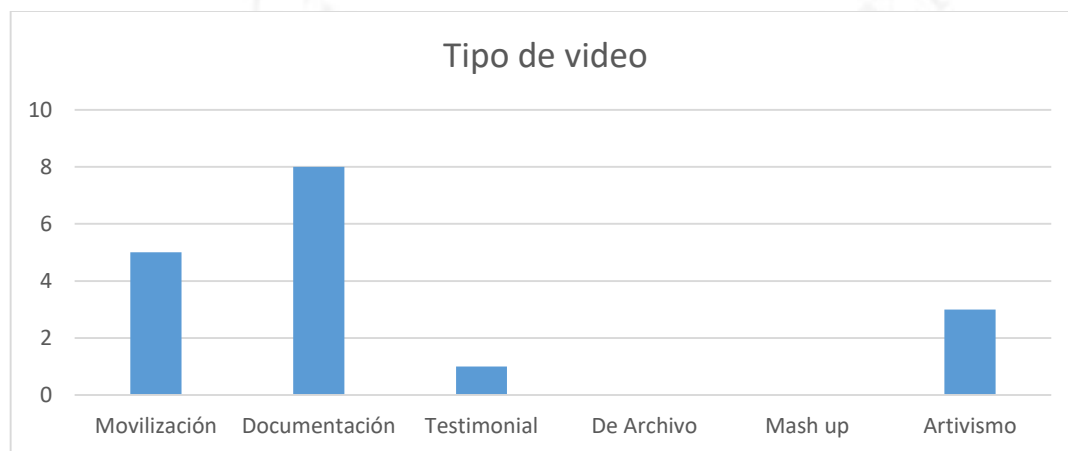
En esta sección, nos dispondremos a presentar los datos recogidos por medio de la observación y codificación de las piezas de videoactivismo del colectivo Chola Contravisual (2016-2020), de acuerdo a criterios ya vistos en Askanius (2013) y Sola-Morales (2019).

4.2.1. Tipo de video

Empezamos mostrando los resultados referidos al tipo de video, por medio de la ficha de codificación referida en el Anexo 5, adaptado de la clasificación de contenidos videoactivistas de Askanius (2013).

Figura 4.1

Análisis de contenidos: videos clasificados según su tipo.

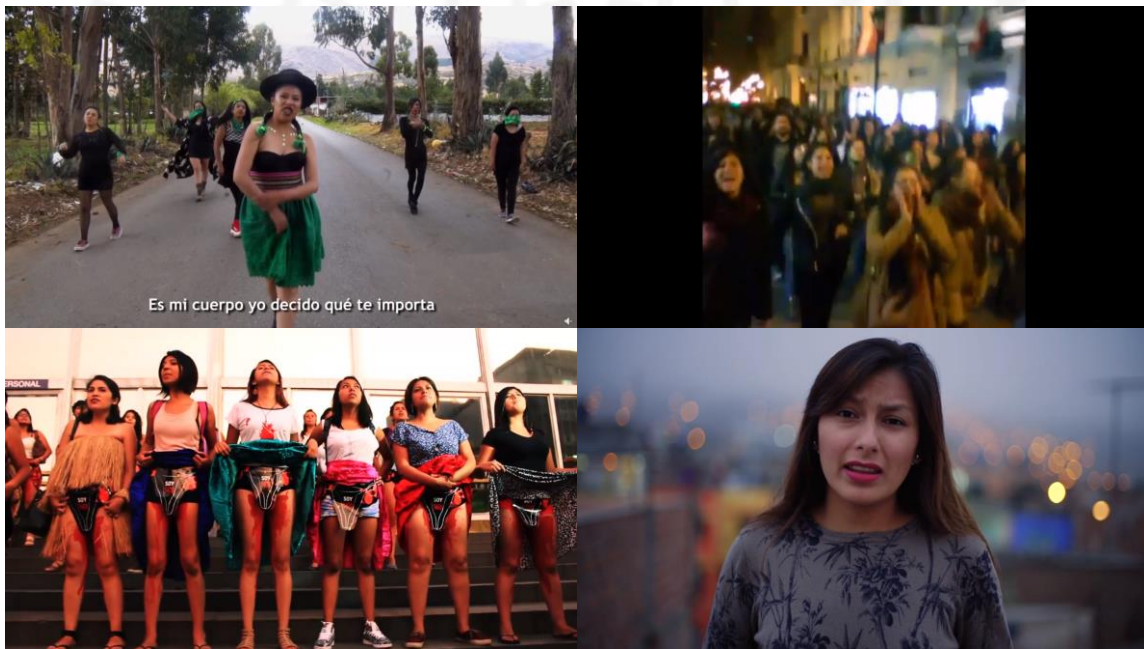


Nota. Elaboración propia. Criterios de clasificación según Askanius (2013). Un mismo video puede ser codificado dentro de más de un tipo de video.

Como se aprecia en la Figura 4.1, la mayoría de los videos revisados son codificados bajo la tipología de documentación o reportaje de eventos relacionados con el propio activismo del colectivo audiovisual, vélgase marchas (*NiUnaMenos 2019, NiUnaMenos 2016*), plantones (*Marcha por el día internacional de la mujer*) u otro tipo de manifestaciones urbanas (*Marcha por la vida*). En sí, estos videos sirven como materiales que resumen tales manifestaciones y pueden ser compartidos recurrentemente entre usuarios para visualizar los momentos más destacados de tales eventos.

Figura 4.2

Fotogramas de distintos videos seleccionados.



Nota. En el de izquierda a derecha y de arriba abajo: *¿Quién aborta?*, *Mujeres en las calles de Lima*, *No quiero un día, quiero mis derechos*, y *Arlette Contreras, sobreviviente*.

Asimismo, incluyen un componente de denuncia en la mayoría de los casos, no solo por medio de la implicancia que tiene ello en el contexto de protestas, sino también por la realización de otros videos que sirven para propósitos más informativos o propios del video-testimonio. Un ejemplo de lo primero lo encontramos en *Justicia para Edith*, video que

reporta un caso de violencia sexual y homicidio de una niña de 9 años en Huancavelica. En el caso del video-testimonio, esto remite a un estilo documental caracterizado por la entrevista y seguimiento de distintos personajes en una propuesta audiovisual, como en *Ni Una Menos en el Penal de Mujeres de Chorrillos* y, sobretodo, en *Tunanteras*, cortometraje de 14 minutos que aborda las historias de vida de tres mujeres trans en Huancayo.

Los videos de movilización también son comunes en el corpus analizado. Aparecen en un total de 5 ocasiones dentro de un grupo de 14 videos (casi 1 de cada 3 veces). Esto se desprende de algunos ejemplos que ya hemos mencionado en líneas anteriores, puesto que se suele realizar documentación y movilización en un mismo video, especialmente al abordar las movilizaciones urbanas. Conviene destacar que la mayoría de estos contenidos de movilización son publicados durante los primeros años de trabajo del colectivo. Tres de ellos se relacionan con la promoción del movimiento ‘Ni Una Menos’ o #13A en el 2016, donde Chola Contravisual colaboró generando contenidos de propagación del mismo, tales como: *Arlette Contreras*, *Tocan a una, tocan a todas*, y *Ni Una Menos 2016*.

Se encuentran también 3 casos de artivismo. El primero de ellos es *Marcha por la Vida*, donde se realiza una performance urbana en defensa de las menores de edad víctimas de violencia sexual, que tiene lugar en la marcha conservadora que lleva el nombre del propio video. Luego, nos encontramos con *Nos matan por ser*, que constituye una dramatización de historias de violencia sexual y feminicidio. Esta pieza audiovisual está inspirada en un discurso llamado ‘Nombrarte Lucía’, de la activista argentina María Barjacoba, el cual denuncia la impunidad de un caso de violencia sexual seguido de feminicidio ocurrido en Córdoba. El tercer video que constituye una práctica de artivismo es *¿Quién aborta?*, un videoclip de la artista Nina Lu, quien es también integrante del colectivo.

Se registra solo un caso de video testimonial: *Mujeres en las calles de Lima*, que puede clasificarse como tal debido a ser el único video en vivo en el corpus, que no presenta ninguna edición audiovisual, lo que caracteriza a ese mismo género. Este video presenta a un grupo de manifestantes en una movilización auto convocada de forma espontánea en julio de 2016.

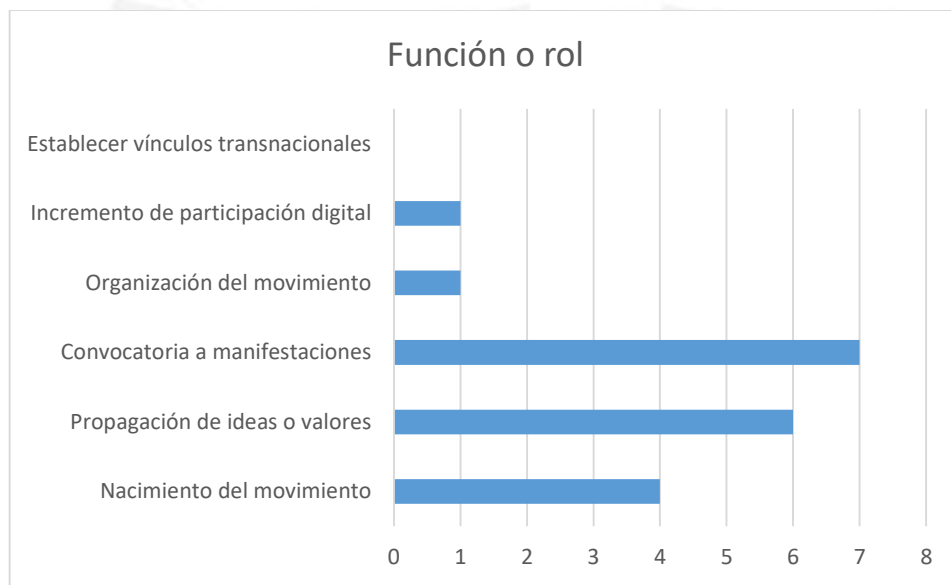
Por último, no se registran videos con uso de material de archivo, y tampoco alguno que se ajuste al género de mash up político.

4.2.2. Función o rol del video

En cuanto a las funciones que cumplen los videos, graficada en la Figura 4.3, se identifica a la convocatoria a manifestaciones como la más común de todas. Esto es evidente en los videos de movilización, ya mencionados previamente. La convocatoria a manifestaciones no es necesariamente explícita, en el sentido de dar una fecha y hora para eventos de manifestación, sino más bien implícita y relacionada con la difusión del activismo. Justamente, uno de los lemas más compartidos en estos videos es “Organiza la rabia”, que remite al fomento de movilizaciones como medio de congregar distintas emociones, entre las cuales destaca la indignación ante casos de violencia contra la mujer.

Figura 4.3

Análisis de contenidos: videos según su función o rol cumplidos.



Nota: Elaboración propia. Criterios de clasificación según Sola-Morales (2019). Un mismo video puede ser codificado dentro de más de una categoría.

Luego, con una frecuencia de 6 entre 14 videos, se encuentra la propagación de ideas y valores. Este rol es común a propuestas de activismo y de documentación (con excepción de aquellas que remiten a la movilización). Las principales ideas propagadas son de corte feminista y se relacionan con la libertad y autonomía sobre el cuerpo (parte del feminismo pro aborto libre y legal), la sanación y confraternidad entre mujeres (demostrado como

componente del propio colectivo y del activismo feminista en general) y, sobre todo, el rechazo a la violencia contra la mujer.

La función narrativa del nacimiento del movimiento es cumplida en cuatro ocasiones durante los videos publicados con motivo de las primeras movilizaciones Ni Una Menos en 2016. Estas, como se mencionó líneas arriba, fueron el contexto de un nuevo desarrollo de contenidos audiovisuales del colectivo, constituyendo también un ejemplo de convocatoria a manifestaciones en algunas publicaciones.

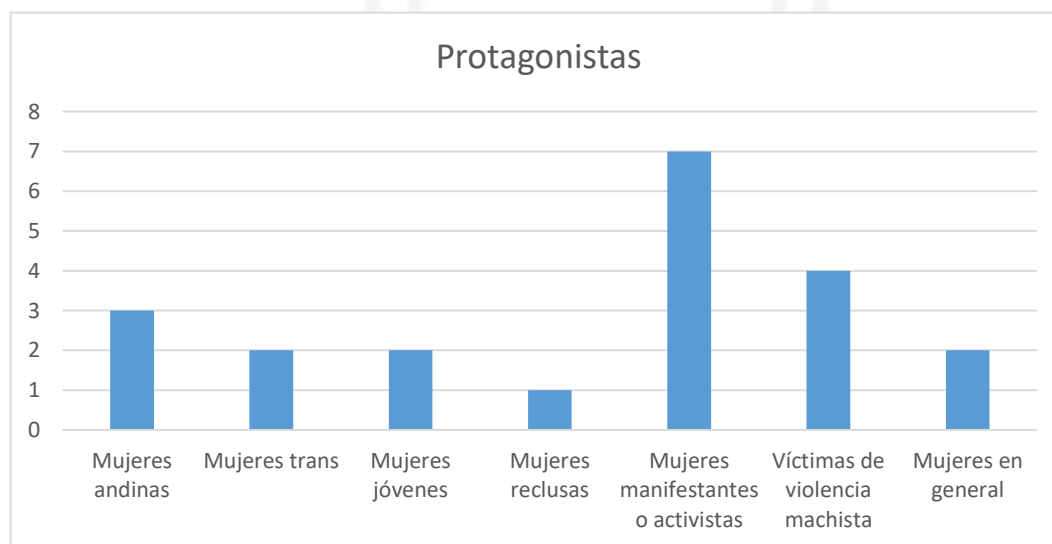
Por último, existen dos casos unitarios de incremento de participación digital y organización del movimiento. El primero lo constituye el video *Mujeres en las calles de Lima*, transmisión en vivo que aprovecha la red social Facebook para viralizar una marcha convocada de forma espontánea. El segundo caso es *Autocuidado feminista*, donde se aborda el trabajo interno del colectivo feminista, no solo como espacio de producción audiovisual, sino también como espacio de “sanación” y reconocimiento entre mujeres.

4.2.3. Protagonistas

En la siguiente Figura 4.4 podemos ver cómo se han distribuido distintas categorías de protagonistas, elaboradas a partir del análisis de contenidos.

Figura 4.4

Análisis de contenidos (videos): principales protagonistas identificados.



Nota: elaboración propia. Un mismo video puede ser codificado dentro de más de una categoría.

Todos los videos tienen como protagonistas a algún tipo de mujeres. La categoría más repetida es la de mujeres activistas o manifestantes, que son comunes en videos que documentan las manifestaciones urbanas en las que participan. La mayoría de activistas son jóvenes y realizan acciones de movilización social en entornos urbanos.

Figura 4.5

Representación de mujeres manifestantes en un video de Chola Contravisual.



Nota: captura de pantalla del video *NiUnaMenos #13A*.

En segundo lugar, las víctimas de violencia machista suelen ser representadas en distintas ocasiones, ya sea directamente, por medio de testimonios o inclusión de reportajes (como en *Tocan a una, tocan a todas* o *Arlette Contreras, sobreviviente*), o indirectamente, por medio de interpretaciones o dramatizaciones (como en *Nos matan por ser...*). En cualquiera de las dos representaciones, este tipo de protagonistas buscan acercarse a un espectador femenino, apelando a la identificación y solidaridad con los casos de violencia contra la mujer.

Los siguientes tipos identificados de protagonistas muestran la diversidad que busca representar el colectivo: principalmente, mujeres andinas, pero también mujeres jóvenes y miembros del colectivo LGTB. También existen videos como *Ni Una Menos 2016* y *Tocan*

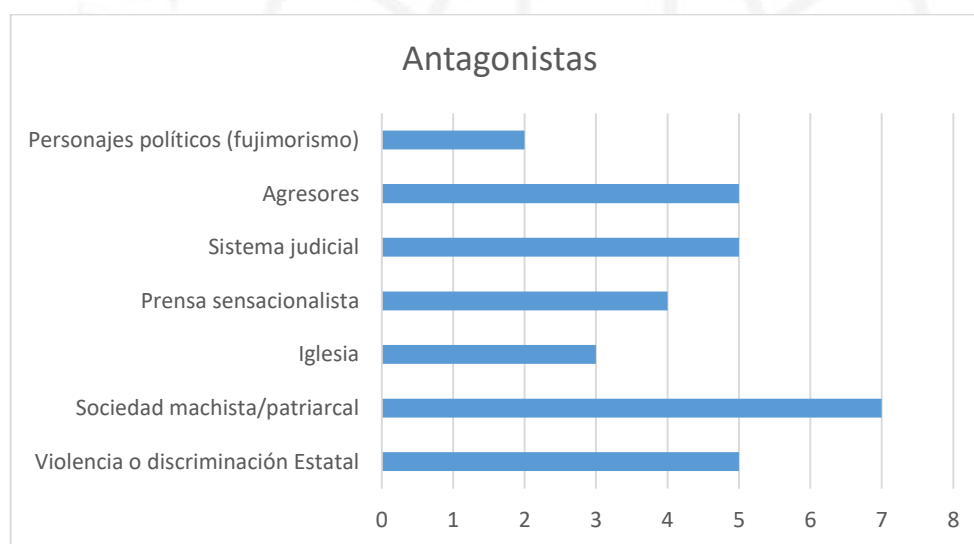
a una, tocan a todas, donde hay mensajes de representación y aceptación de diversas mujeres: de distintas edades, cuerpos, razas o identidad de género.

4.2.4. Antagonistas

En la Figura 4.6, podemos apreciar los distintos tipos de antagonistas identificados por el análisis de contenidos. Cada uno de estos personajes son referenciados en el discurso de los videos, a través de arengas en marchas, o inferidos por el relato de una voz en off, por mencionar dos ejemplos comunes. El antagonista más común es el de una sociedad machista y/o patriarcal, a la que se critica como sustento de conductas de violencia contra la mujer. Esta categoría se refiere a miembros comunes de la sociedad civil.

Figura 4.6

Análisis de contenidos (videos): principales antagonistas identificados.



Nota: elaboración propia. Un mismo video puede ser codificado dentro de más de una categoría.

Por otro lado, los demás antagonistas son más precisos en su enunciación a través de los videos. Los agresores, el sistema judicial y la violencia estatal aparecen como función antagónica hasta en cinco ocasiones. Los primeros son más referenciados durante los videos publicados por la primera movilización ‘Ni Una Menos’ en 2016, a raíz de los casos de violencia que motivaron tales manifestaciones.

El sistema judicial aparece recurrentemente en manifestaciones urbanas dentro de Lima, puesto que los edificios públicos (fachada del Ministerio Público o el frontis del Palacio de Justicia) constituyen un punto de encuentro comunes en las principales marchas feministas. A este personaje se le reprocha su deficiente resolución de justicia en casos de violencia contra la mujer.

Figura 4.7

Representación alusiva al sistema judicial como personaje antagonico.



Nota: captura de pantalla del video *Ni una menos #11A*.

En tanto, la violencia estatal está referenciada de múltiples formas. Hay una condena a la política de esterilizaciones forzadas contra mujeres andinas, ocurridas a fines del siglo pasado por parte del régimen fujimorista. Ello confiere un reclamo por reparación hacia las víctimas, principalmente de parte de manifestantes que apoyan el colectivo asociado ‘2074 y muchas más’ que asume tales pedidos por justicia en este caso específico. Asimismo, se hace presente la identificación de otras prácticas discriminatorias, como el no reconocimiento de derechos a la comunidad LGTB.

Otros personajes antagonicos que son referenciados en los videos son la prensa sensacionalista. Está comúnmente criticada en manifestaciones con el grito de “No fue un crimen pasional”, que hace referencia al abordaje inadecuado de las noticias de violencia

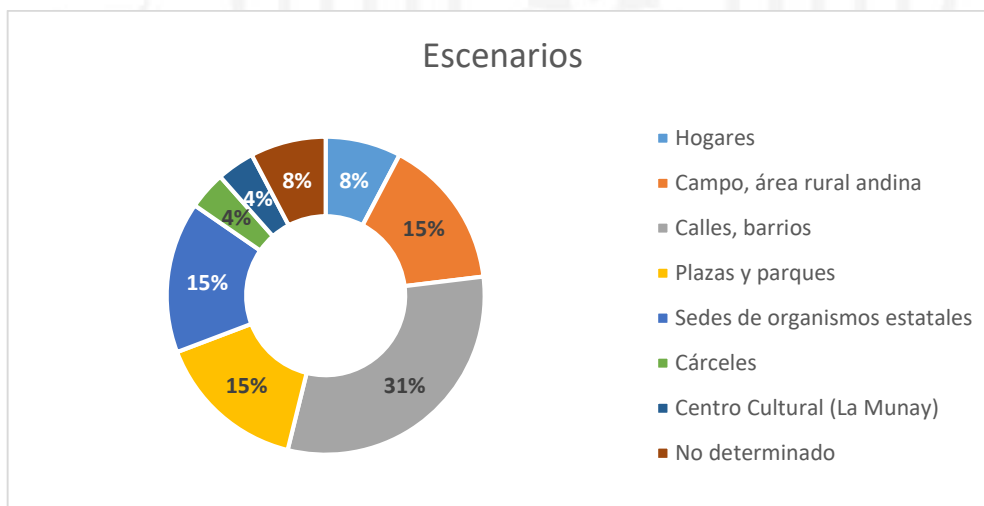
contra la mujer en medios sensacionalistas. La Iglesia también es vista como un actor político adverso por considerarla retrógrada y acusarla de intervenir en la integridad corporal de las mujeres. Esta crítica se suele relacionar a la actitud reacia de la Iglesia católica hacia la legalización del aborto. Por último, dado que hay una referencia al caso de esterilizaciones forzadas, se percibe en ello una consigna antifujimorista. Tal rechazo es notoriamente explícito, pues los dos videos donde se identifica (*Marcha por el día internacional de la mujer* y *No quiero un día, quiero mis derechos*), fueron realizados y publicados en el contexto de las elecciones presidenciales de 2016, donde la candidata Keiko Fujimori era una de las que tenía mayores posibilidades de ganar los comicios.

4.2.5. Escenarios

Por último, comentamos los escenarios identificados en los videos a partir del análisis de contenido de los mismos, los cuales podemos ver distribuidos en la Figura 4.8.

Figura 4.8

Análisis de contenidos (videos): principales escenarios identificados.



Nota: elaboración propia. Un mismo video puede ser codificado dentro de más de una categoría.

Por la gran cantidad de manifestaciones registradas en video, hay una gran mayoría de espacios públicos que sirven de escenario en los contenidos difundidos. Estos espacios son integrados, principalmente, por calles que conforman la ruta de marchas urbanas, y

también incluyen parques y plazas que funcionan como puntos de encuentro. Las fachadas de organismos estatales también aparecen como escenario en las movilizaciones, pues sirven de espacio para emitir críticas directas hacia las instituciones del Estado, no solo como parte de ruta en marchas, sino también como performances dentro de las mismas (como en *Ni Una Menos 2019* o *Marcha por el día internacional de la mujer*).

Ahora bien, dada la representación de la mujer andina por parte de Chola Contravisual, las áreas rurales también aparecen en distintas ocasiones, para reforzar la identificación con este tipo de personaje. De la misma forma, los hogares constituyen espacios que buscan generar tal identificación con personas vulnerables a la violencia, tal es el caso de *Tunanteras*, donde se documentan las vivencias de tres mujeres trans, o de *Nos matan por ser...*, donde se dramatizan experiencias de violencia contra la mujer a partir de la perspectiva las víctimas.

4.3. Análisis de interacciones digitales (comentarios)

Para la aplicación de este instrumento, se codificaron comentarios en Facebook encontrados durante los primeros tres días de difusión del corpus de videos analizados en la sección anterior, obteniendo un total de 602 comentarios. Para ordenar los datos recogidos, se dividen los resultados según la cantidad de comentarios analizados por publicación, distinguiendo publicaciones por su frecuencia de interacciones registrada: alta (más de 100 comentarios), mediana (desde 50 hasta 100 comentarios) o baja (menos de 50 comentarios).

4.3.1. Publicaciones de alta frecuencia de comentarios

Empezamos con las publicaciones más virales, que cuentan con más de un centenar de elementos examinados: *¿Quién aborta? – Nina Lu* (131 comentarios) y *Marcha por la Vida 2016* (119 comentarios). Lo más evidente de estas publicaciones es, por su propia viralización, la gran cantidad de reacciones y respuestas registradas en Facebook.

En el caso de *¿Quién aborta?*, las respuestas totales ascienden a 520, promediando un total de 8.97 respuestas por comentario, el mayor promedio registrado. Mientras tanto, en *Marcha por la Vida 2016*, se encuentra el segundo mayor promedio: 3.86, siendo el total 193

respuestas. Este alto promedio de respuestas es representativo de largas discusiones encontradas en la caja de comentarios, en las cuales surgen distintas discrepancias entre los usuarios a favor y en contra de determinado tema. En concordancia con ello, la Tabla 4.1 permite graficar los espacios heterogéneos de discusión según la postura de los comentarios.

Tabla 4.1

Publicaciones de alta frecuencia de interacciones: comentarios según la postura sobre el video identificada.

Publicación	A favor	En contra	No determinada
<i>¿Quién aborta?</i>	39	50	42
<i>Marcha por la Vida 2016</i>	63	39	16

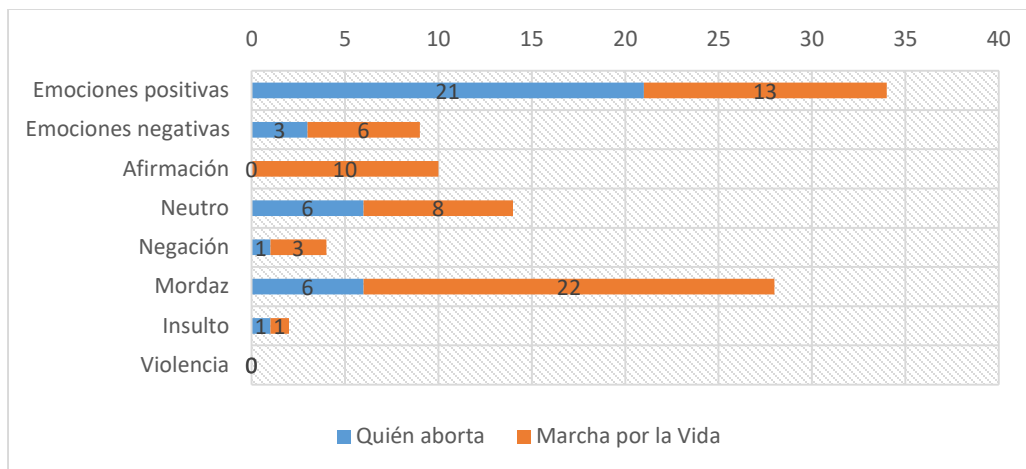
Nota: elaboración propia.

El caso de *¿Quién aborta?* muestra un muy alto número de comentarios con postura no determinada, puesto que ciertos comentarios reaccionan solamente a comentarios y respuestas de otros usuarios, sin asumir una postura sobre el video difundido. Cabe destacar que las posturas a favor se encuentran principalmente en los comentarios principales; las posturas en contra se distribuyen de forma similar entre ambas; y las no determinadas son mucho más comunes en las respuestas. Mientras tanto, en *Marcha por la Vida 2016*, si bien los comentarios a favor son los mayores, hay un alto número de comentarios en contra como en el video anterior.

Seguidamente, se muestran las cantidades en que se identifican las expresiones codificadas de ambas publicaciones, según los criterios de Fenoll y Cano-Orón (2017). En la figura 4.9 se distribuyen tales cantidades en los comentarios con posturas a favor. El tipo de expresión más común son las emociones positivas, seguidas de expresiones mordaces, las cuales aparecen con mayor frecuencia en la publicación *Marcha por la Vida 2016*.

Figura 4.9 (siguiente página)

Publicaciones de alta frecuencia de interacciones: comentarios a favor según el tipo de expresión identificado.

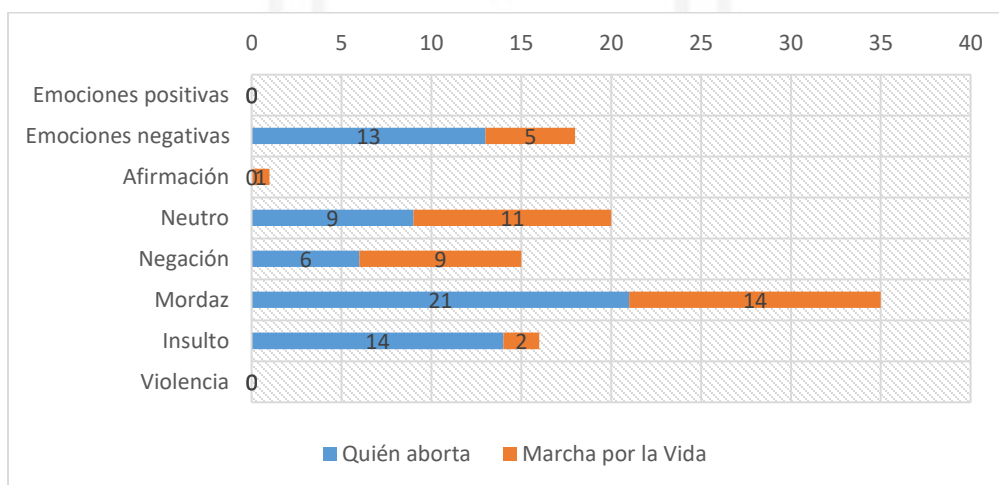


Nota: elaboración propia. Criterios de clasificación adaptados de Fenoll y Cano-Orón (2017). Un mismo comentario puede ser codificado dentro de más de una categoría.

Por otro lado, los comentarios de posturas en contra y no determinadas muestran una distribución distinta en el tipo de expresión identificada. En la Figura 4.10, se muestra que las principales expresiones en comentarios en contra son las de tipo ‘Mordaz’, seguidas por ‘Neutro’, ‘Emociones negativas’ e ‘Insulto’. Estas últimas dos categorías de expresión aparecen con mayor frecuencia en los comentarios en contra de *Quién aborta*.

Figura 4.10

Publicaciones de alta frecuencia de interacciones: comentarios en contra según el tipo de expresión identificado.

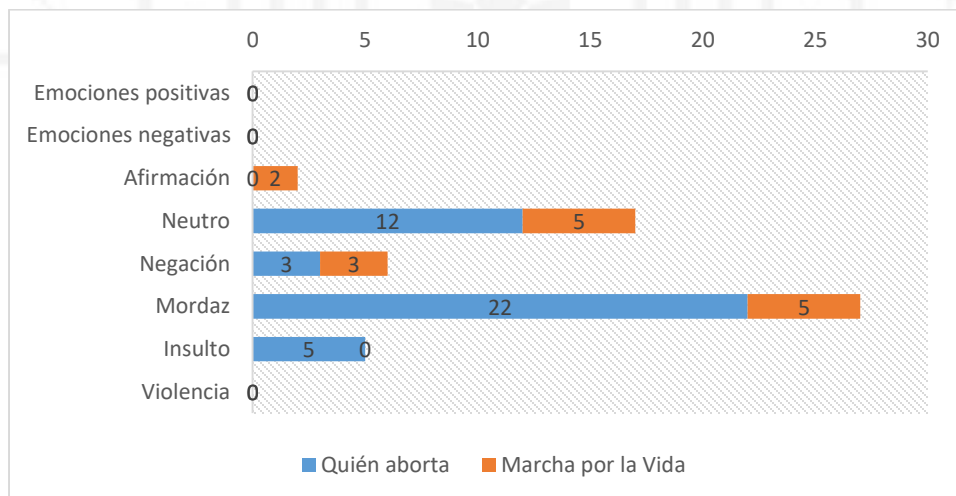


Nota: elaboración propia. Criterios de clasificación adaptados de Fenoll y Cano-Orón (2017). Un mismo comentario puede ser codificado dentro de más de una categoría.

Mientras tanto, los comentarios con una postura no determinada muestran una distribución parecida. Predominan nuevamente comentarios de la publicación *Quién aborta*, lo cual se condice con su mayor frecuencia de comentarios con una postura no determinada. En la figura 4.11, se encuentra a la expresión ‘mordaz’ como la más común. Se trata de comentarios que, tanto entre posturas a favor como en contra, muestran una actitud irónica o burlesca frente a la postura contraria, por ejemplo: en *¿Quién aborta?*, “Y el bebe cuando decide si vive o muere , no pues bien inteligentes las señoritas e...” (Freddy G., 29-09-16, 20.16) o, en *Marcha por la Vida 2016*, “Cuando intentas debatir con ellos lo único que hacen en bendecirte son lo peor de lo peor (...)” (Snayder Limahuaya, 14-03-16, 19.59).

Figura 4.11

Publicaciones de alta frecuencia de interacciones: comentarios con postura no determinada según el tipo de expresión identificado.



Nota: elaboración propia. Criterios de clasificación adaptados de Fenoll y Cano-Orón (2017). Un mismo comentario puede ser codificado dentro de más de una categoría.

4.3.2. Publicaciones de frecuencia media de comentarios

A continuación, presentamos resultados de dos publicaciones con frecuencia media, de entre 40 y 100 comentarios registrados durante los primeros tres días de difusión del video en Facebook. Se trata de los videos *Justicia para Edith* (50 comentarios y 6 respuestas registradas), *Mujeres en las calles de Lima* (65 comentarios principales registrados) y *No quiero un día, quiero mis derechos* (40 comentarios principales y 10 respuestas registradas), ambos publicados en el año 2016.

Partimos de la postura que se infiere de cada una de estas interacciones a partir del video (ver Tabla 4.1). En el caso de *Justicia para Edith*, encontramos un claro apoyo a la difusión del video (38 comentarios a favor, 0 en contra, y 18 no determinados). En la segunda publicación, hay también una clara mayoría favorable expresada en los comentarios (60 de un total de 65 se encuentran a favor), siendo todos los comentarios de rango principal (ninguna respuesta registrada). En el último post en Facebook (*No quiero un día...*), se muestra una mayor heterogeneidad en los comentarios a nivel de posturas, como en las publicaciones anteriores que eran más virales.

Tabla 4.2

Publicaciones de frecuencia media de interacciones: comentarios según la postura sobre el video identificada.

Publicación	A favor	En contra	No determinado
<i>Justicia para Edith</i>	38	0	18
<i>Mujeres en las calles de Lima</i>	60	2	3
<i>No quiero un día, quiero mis derechos</i>	25	20	5

Nota: elaboración propia.

Seguidamente, continuamos con la expresión codificada a partir de estas interacciones. En la Tabla 4.2, se muestra una diferencia significativa entre los resultados de *Justicia para Edith*, con respecto a *Mujeres en las calles de Lima* y *No quiero un día...* Encontramos que las últimas publicaciones tienen en común las emociones positivas como expresiones más repetidas en sus respectivas cajas de comentarios durante los primeros tres días de difusión del contenido. No obstante, existen ciertas diferencias: en el caso de *Mujeres*

en las calles de Lima, se trata de una gran mayoría de comentarios con este tipo de emociones; mientras que en *No quiero un día...*, existe una ligera moda estadística, pues otros tipos de expresión (neutro, negación y mordaz, principalmente) abundan entre los comentarios.

Por el contrario, en *Justicia para Edith*, la gran mayoría de expresiones codificadas a partir de los comentarios se corresponden con emociones negativas. Mientras tanto, hay una minoría considerable de expresiones neutras, cercanas al 20%. Los demás tipos de expresión se repiten en pocas ocasiones.

Tabla 4.3

Publicaciones de frecuencia media de interacciones: comentarios según el tipo de expresión identificado.

Tipo de expresión	<i>Justicia para Edith</i>	<i>Mujeres en las calles de Lima</i>	<i>No quiero un día, quiero mis derechos</i>
Emociones positivas	1	46	17
Emociones negativas	38	9	0
Afirmación	5	7	1
Neutro	12	3	11
Negación	3	1	11
Mordaz	1	1	11
Insultos	0	1	4
Violencia	0	0	1

Nota: elaboración propia. Criterios de clasificación adaptados de Fenoll y Cano-Orón (2017). Un mismo comentario puede ser codificado dentro de más de una categoría.

En cuanto al nivel de respuestas, el video en vivo (*Mujeres en las calles de Lima*) no contiene ninguna respuesta hacia los comentarios analizados, implicando una nula referencia directa de unos usuarios a otros. En cambio, en *No quiero un día...*, se registra un total de 25 respuestas, en frecuencia de 0.5 por cada comentario, mostrando algunos cuántos intercambios entre usuarios, pero sin llegar al nivel de las publicaciones más virales.

4.3.3. Publicaciones de frecuencia baja de comentarios

Por último, presentamos los resultados principales del análisis de contenidos de los comentarios en publicaciones con un bajo nivel de interacción (menos de 40 comentarios). La mayoría de las publicaciones (9 de un total de 14 en el corpus) se encuentran en esta tercera clasificación.

En cuanto a la postura expresada por cada comentario (Tabla 4.3), se tiene un nivel de aceptación bastante generalizado de los videos difundidos. En casi todos los casos, existe una amplia mayoría de comentarios a favor del video. Incluso, en trece de las publicaciones no se encuentran comentarios en contra del contenido difundido durante los tres primeros días de exhibición que registra el muestreo. La única excepción la encontramos en *Marcha por el día internacional de la mujer*, un video corto (41 segundos) donde los comentarios en contra superan los favorables al video.

Tabla 4.4

Publicaciones de baja frecuencia de interacciones: comentarios según la postura sobre el video identificada.

Publicación	A favor	En contra	No determinado
<i>Tunanteras</i>	29	0	1
<i>NiUnaMenos 2019</i>	26	0	2
<i>Nos matan por...</i>	11	0	1
<i>Ni Una Menos 2016</i>	29	0	1
<i>Ni Una Menos en el Penal de mujeres de Chorrillos</i>	5	0	0
<i>Arlette Contreras, sobreviviente</i>	12	0	0
<i>Tocan a una, tocan a todas</i>	18	1	1
<i>Autocuidado feminista</i>	14	0	0
<i>Marcha por el día internacional de la mujer</i>	9	12	6

Nota: elaboración propia.

Luego, encontramos los siguientes datos respecto a la codificación de expresiones utilizadas en los comentarios seleccionados, como se aprecia en la Tabla 4.4. Se tiene que, en la mayoría de publicaciones (8 de 9), las expresiones más comunes corresponden a emociones positivas, las cuales superan con notable mayoría a las otras codificaciones en su respectiva publicación. *Marcha por el día internacional de la mujer* vuelve a ser la excepción en este caso, pues su tipo de expresión más repetida constituye la mordaz, identificada en casi la mitad de comentarios analizados.

Tabla 4.5

Publicaciones de frecuencia baja de interacciones: comentarios según el tipo de expresión identificado.

Publicación	EP*	EN**	Afirmación	Neutro	Negación	Mordaz	Insultos	Violencia
<i>Tunanteras</i>	29	1	0	0	0	0	0	0
<i>NiUnaMenos</i>	23	2	4	0	0	1	1	0
2019								
<i>Nos matan por</i>	9	0	1	2	0	0	0	0
<i>Ni Una Menos</i>	26	0	2	1	1	0	0	0
2016								
<i>Ni Una Menos en el Penal de mujeres Chorrillos</i>	4	0	2	0	0	0	0	0
<i>Arlette Contreras, sobreviviente</i>	7	3	1	1	0	0	0	0
<i>Tocan a una, tocan a todas</i>	10	5	3	2	1	0	0	0
<i>Autocuidado feminista</i>	13	0	0	0	0	0	0	1
<i>Marcha por el día internacional de la mujer</i>	6	2	1	1	2	14	5	0

*Emociones Positivas, **Emociones Negativas

Nota: elaboración propia. Criterios de clasificación según Fenoll y Cano-Orón (2017). Un mismo comentario puede ser codificado dentro de más de una categoría.

El nivel de respuestas por comentario entre las publicaciones varía considerablemente (ver Tabla 4.5). En dos publicaciones (*Ni Una Menos 2016* y *Autocuidado feminista*), no se registraron respuestas a ninguno de los comentarios analizados. En el caso de *Tunanteras* y *Ni Una Menos 2019*, hay un nivel bajo de respuestas que no supera el 10%. Mientras tanto, las demás publicaciones obtienen una relación de respuestas por comentario más elevada, sin que los sendos porcentajes lleguen a representar una tercera parte del total de comentarios principales. Nuevamente, el caso excepcional es el de *Marcha por el día internacional de la mujer*, donde se registran 2.615 de respuestas por comentarios. Es decir, los comentarios analizados en tal publicación tienen un promedio de más de 2 respuestas por cada uno.

Tabla 4.6

Publicaciones de frecuencia baja de interacciones: respuestas, comentarios principales y relación porcentual entre las mismas.

Publicación	Repuestas	Comentarios principales	Porcentaje
<i>Tunanteras</i>	2	29	6.9%
<i>NiUnaMenos 2019</i>	2	27	7.4%
<i>Nos matan por...</i>	2	12	16.6%
<i>Ni Una Menos 2016</i>	0	30	0%
<i>Ni Una Menos en el Penal de mujeres de Chorrillos</i>	1	5	20%
<i>Arlette Contreras, sobreviviente</i>	3	11	27.2%
<i>Tocan a una, tocan a todas</i>	4	17	23.5%
<i>Autocuidado feminista</i>	0	14	0%
<i>Marcha por el día internacional de la mujer</i>	34	13	261.5%

Nota: elaboración propia.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

A continuación, discutiremos sobre la base de los resultados presentados, escogiendo los más importantes. Primero, se contrastan los resultados principales según con respecto a lo revisado en investigaciones previas (ver Estado del Arte), teoría relevante acerca del objeto de estudio (ver Marco Teórico), y con la consecución de los objetivos (ver Objetivos de investigación). Luego, se reconocen limitaciones puntuales sobre el diseño metodológico empleado en el presente estudio de caso. Asimismo, se proporciona una serie de consideraciones futuras en cuanto al objeto de estudio: tanto aquellas referidas a nuevas posibilidades de investigación en el ámbito académico, como otras que conciernen al ámbito de prácticas sociales, donde nuevos colectivos pueden participar del videoactivismo. Finalmente, presentamos cinco conclusiones que se desprenden de los hallazgos y la teoría revisada para llevar a cabo esta investigación.

Hallazgos principales

Como se recuerda, esta investigación tuvo como objetivo el determinar las características de las prácticas de videoactivismo dentro del colectivo Chola Contravisual entre 2016 y 2020. En ese sentido, se propusieron tres objetivos específicos dedicados a abordar los ejes de análisis que guían la descripción de esta producción videoactivista.

El primero de estos ejes consistió en la descripción del modo de producción del videoactivismo. Para ello, sirven principalmente los datos recogidos en las entrevistas a miembros del colectivo audiovisual mencionado. Entre estos datos se destaca el aspecto independiente de sus producciones, inspirado en lo que la propia coordinadora llama “cine de guerrilla”, por la poca cantidad de recursos humanos y económicos que permiten producir los contenidos. Asimismo, estas producciones son realizadas no solo por el propio colectivo, el cual consta de 5 integrantes solamente. También intervienen miembros de colectivos afines (como *Rosa Rabiosa* o *Chingonas Sound*) y comunidades feministas y grupos

culturales locales (*Huancayo feminista*, *Yuyachkani*, o *No tengo Miedo*, por ejemplo) que participan voluntariamente de la realización de los videos, tal como señala la activista Lia en una entrevista.

Esta condición de producción independiente y escasos recursos implica presupuestos ajustados. Según indica la coordinadora general, se busca financiamiento para sus proyectos a través de apoyos voluntarios en eventos organizados por el colectivo. También se ha apostado por la autogestión, aunque es una opción desestimada últimamente para evitar “...seguir precarizándonos ni precarizar a otras personas”, aclara la entrevistada. Una última forma de afrontar la escasez de recursos de producción es la postulación a fondos concursables del Ministerio de Cultura, aunque ello enfocado más en proyectos de difusión cultural y no tanto en el videoactivismo.

El segundo de los ejes que guían los objetivos de investigación se refiere a los significados que podemos extraer de las piezas de videoactivismo feminista de Chola Contravisual. En este caso, el primer análisis de contenidos de una muestra de los 14 videos más populares muestra como la representación femenina en todos sus videos, orientada a la movilización social y a la documentación visual de las manifestaciones (Askanius, 2013). Siguiendo los criterios de análisis de Sola-Morales (2020), se trata de una protagonización de carácter diverso, donde predominan las mujeres manifestantes, localizadas a menudo en espacios urbanos donde ejercen sus protestas. Esta representación es común debido a la cobertura de Chola Contravisual sobre distintas marchas feministas, especialmente aquellas relacionadas al movimiento #NiUnaMenos apoya el colectivo desde sus inicios.

La diversidad de personajes femeninos se percibe por las distintas caracterizaciones visualizadas: mujeres andinas, transgénero y jóvenes, principalmente. Es algo percibido por la activista entrevistada (Lia) quien indica que se trata de un colectivo “trans-feminista”. Asimismo, la representación de la mujer andina es algo destacado por la coordinadora general, quien lo considera como parte de una reivindicación contra los estereotipos sociales.

Por otra parte, los antagonistas más recurrentes corresponden a una cultura machista expandida en el país, lo cual fundamenta una postura de lucha contra las “narrativas patriarcales” en palabras de la coordinadora general del colectivo. En ese sentido, una aparición antagónica notoria es la figura los agresores contra las mujeres, muy presente en

videos de la primera movilización ‘#NiUnaMenos’ de 2016 (*Tocan a una, tocan a todas* y *Arlette Contreras*, por ejemplo). Asimismo, de forma más específica, varios videos muestran un antagonismo de distintas esferas de poder social: el sistema de justicia, la prensa sensacionalista, la discriminación estatal, la Iglesia Católica y, en menor medida, personajes políticos del fujimorismo.

Finalmente, el último de los ejes constituye en analizar la repercusión que han tenido los contenidos en su principal espacio de difusión: la red. En este caso, atendemos los resultados del análisis de contenidos de 602 comentarios encontrados en los primeros tres días de difusión de los videos de la muestra indicada anteriormente. Se identifica, especialmente en publicaciones de baja o media frecuencia de interacciones, una cierta tendencia de comentarios mayormente positivos y con expresiones coincidentes con lo que refleja el video. Solo en una de estas publicaciones, la tendencia mayoritaria no se corresponde a una postura a favor. Incluso, en 8 de 12 de las mismas publicaciones, no se aprecian comentarios en contra del video durante los primeros tres días de difusión. Estas expresiones, siguiendo a Fenoll y Cano-Orón (2017), suelen ser corresponderse a emociones positivas y a la afirmación del contenido visualizado.

No obstante, cuando los contenidos generan una mayor cantidad de comentarios (como en *Quién aborta? – Nina Lu* y *Marcha por la Vida 2016*), se encuentra un escenario más polarizado, donde aparecen notoriamente más comentarios en contra del video. En estas publicaciones, aumentan también los niveles de respuesta a comentarios principales, lo cual suele implicar largas discusiones virtuales. Además, las expresiones más comunes cambian con respecto a otras publicaciones, pues abundan comentarios discordantes con las publicaciones, que se codifican a menudo bajo las categorías de mordaz, emociones negativas y negación (Fenoll y Cano-Orón, 2017).

A partir de este resumen de los principales hallazgos, se discuten los mismos según la teoría revisada previamente. Asimismo, indicamos las limitaciones encontradas en el presente estudio, así como nuevas consideraciones (académicas y prácticas) a futuro. Finalmente, presentamos cinco ideas concluyentes al respecto de esta investigación.

Contrastes entre los resultados principales y la teoría revisada

Empezamos comentando la forma en la que los resultados muestran contenidos y prácticas sociales que pueden adscribirse dentro de la definición del videoactivismo. A partir de la conceptualización de Mateos y Rajas (2014), que se incluye en la sección de Marco Teórico, encontramos que la producción audiovisual de Chola Contravisual se concibe como una serie de “recursos de intervención política” puestos en práctica por un “sujeto de contrapoder” que constituye el colectivo audiovisual mismo (p. 15). En ese sentido, mientras se identifiquen componentes políticos que busquen responder ante el poder hegemónico, podemos hablar de prácticas videoactivistas en el colectivo. Justamente, el objetivo de Chola Contravisual, es consecuente con tales ideas: “desde la creatividad, generar estrategias para dismantelar las narrativas patriarcales”, según señaló la coordinadora general del colectivo en una entrevista.

Asimismo, los modos de producción señalados por Mateos y Rajas (2014) son coincidentes con los identificados en el colectivo estudiado. En la misma entrevista, se evidencia un trabajo llevado a cabo por medio del consenso en un grupo reducido, algo que podemos relacionar con la producción en colectivo según los anteriores autores. La producción audiovisual se hace factible por medio de la colaboración con otros colectivos o comunidades involucrados en el proyecto realizado. La concordancia entre la teorización de la producción videoactivista con el caso estudiado es más evidente si se recuerda la inspiración del cine de guerrilla, que la misma coordinadora menciona en la entrevista. De tal manera, nos encontramos ante un estilo de producción totalmente independiente: “con muy poca gente y muy poco presupuesto”, en las palabras de la coordinadora del colectivo. De igual forma, se destaca que la mayoría de las piezas analizadas incluyan una firma colectiva (logo de Chola Contravisual al final del video), con lo cual se infiere una autoría múltiple y colaborativa.

Por otro lado, la distribución y difusión de los videos tiene cierto nivel de conexión con el previamente identificado por otras investigaciones en el Estado del arte. El propio colectivo, a través de su espacio cultural ‘La Munay’, realiza proyecciones y talleres comunitarios, con lo cual se relaciona con los estudios del videoactivismo como instrumento pedagógico (Aguilar, 2019; y Peña, Rodríguez y Sáez, 2016). Asimismo, la participación y colaboración con eventos como el Festival de Cine Hecho por Mujeres —confirmado por la propia coordinadora del colectivo— constituye otro ejemplo de conjunción entre las redes de festivales y los contenidos videoactivistas, tal cual se evidenciaba en Hernández (2018).

Esta forma de producción y distribución también puede adscribirse a contenidos de ‘videoartivismo’ (Mateos y Sedeño, 2018). Recordamos que dos de los videos analizados fueron clasificados bajo la categoría de artivismo. Asimismo, la propia coordinadora del colectivo destaca un viraje hacia contenidos más ‘culturales’ en sus últimas producciones.

Abordamos ahora cómo repercuten los contenidos en su principal medio de difusión: la red. En la aplicación del tercer instrumento (codificación de comentarios en redes sociales), se encontró que tanto las posturas hacia el video como el tipo de expresiones utilizadas por los usuarios, varían según la viralización del contenido. En otras palabras, mientras más interacciones son registradas durante los primeros tres días, más se evidencia una variedad en las posturas y tipos de expresión de los comentarios. En cuanto a la variable de postura, ello implica una mayor polarización entre comentarios a favor y en contra cuando la frecuencia de interacciones es alta. Por otro lado, en la variable de expresión, se diversifican los resultados: usualmente, las expresiones de emociones positivas o negativas son las más comunes con gran distancia respecto a las demás; sin embargo, al aumentar las interacciones, otros tipos de expresión (mordaz y negación, principalmente) se hacen más comunes.

Una posible explicación de ello la podemos encontrar en la mayor presencia de espectadores que no forman parte del público objetivo habitual (mujeres jóvenes, según lo encontrado en las entrevistas). En Fenoll (2015), ello se vincula con un comportamiento troll o anti troll, que suele expresarse en reiteradas ocasiones de forma mordaz y negativa en una misma publicación. Sin embargo, no hemos analizado una variable de comportamientos o tipos de usuario en nuestra metodología, por lo que no podemos confirmar tales ideas.

De todas formas, lo último nos permite matizar el impacto del videoactivismo feminista de Chola Contravisual. Por un lado, la viralización de contenidos videoactivistas en redes sociales solo genera una respuesta homogénea y favorable en las publicaciones con menor participación de los usuarios en comentarios. Ello dificulta la comunicación masiva de los contenidos feministas por la mayor heterogeneidad de respuestas, las cuales incluyen comentarios contrarios al discurso del colectivo.

Por otro lado, siguiendo a Tufecki (2018), se ha podido identificar una capacidad propia a un movimiento social: el desarrollo de narrativas en torno al movimiento, que es

central en el objetivo general del colectivo y se plasma en el rol de propagación de ideas y valores (Sola-Morales, 2020) identificado en ciertos videos. No obstante, no se hallaron muestras de las otras capacidades: influencia en procesos legislativos o electorales; o interrupción del status quo, salvo la organización y apoyo social brindado a la marcha ‘Ni Una Menos’ de 2016, como forma de interrupción dada la masiva convocatoria a tal manifestación.

De todas maneras, el desarrollo de estas capacidades narrativas y de convocatoria son signo de una relación entre los contenidos producidos y la conformación de un movimiento en espacios que trascienden lo virtual. Aparte de la experiencia positiva de convocatoria en el movimiento ‘Ni Una Menos’, también se puede destacar la labor continua del audiovisual en colaboración con comunidades locales y otros grupos feministas: Chingonas Sound de México, Las líricas del Cao de Colombia o Yuyachkani de Perú, mencionados en las entrevistas realizadas por este estudio.

Para finalizar, también podemos a colación la noción del *slacktivism* acuñado por Morozov (2011), con la que critica la concentración del activismo en el espacio virtual, lo cual genera un pensamiento ilusorio de cambio a través de acciones de muy bajo impacto. Esta perspectiva crítica hacia el uso amplio de la red para el activismo es advertida, incluso por la coordinadora general del colectivo, quien indica en su entrevista que los espacios físicos y virtuales son igual de importantes para el colectivo. Al respecto, Chola Contravisual se caracteriza por su actividad en espacios tanto virtuales (redes sociales) como físicos (manifestaciones, eventos para recaudación, realización audiovisual). Sin embargo, no estamos en condiciones de afirmar que no existen casos de *slacktivism* a partir de las acciones del colectivo. Como se ve en el siguiente acápite, el estudio contiene limitaciones que no permiten generalizar sobre todo el contenido virtual producido por el colectivo como muestra de *slacktivism*.

Limitaciones de la investigación

Ahora bien, es pertinente advertir sobre las limitaciones existentes en el presente estudio. En primer lugar, no se ha planteado un análisis profundo ni extenso sobre el panorama general del videoactivismo en el Perú. Esto es así debido a dos condiciones a las que se enfrentó la

investigación. Por un lado, los muy escasos antecedentes que atañen a la producción de videoactivismo a nivel nacional, con lo cual se dificulta la identificación del mismo en el entorno peruano. Por otro lado, al ser solo dos los colectivos videoactivistas identificados (Mujer Dispara y Chola Contravisual), el análisis de este universo tiene un alcance reducido.

En segundo lugar, no se abordan múltiples campañas o movimientos ciberactivistas dentro del colectivo Chola Contravisual. En nuestro caso, la muestra de videos seleccionados se limita a todos aquellos relacionados con movimientos o consignas feministas. Como se mencionó previamente, se tomó esa decisión para poder profundizar más en este tipo de contenidos, los cuales son más abundantes dentro del mismo colectivo. Así, los datos nos permiten discutir y colegir solamente sobre el videoactivismo de carácter feminista de Chola Contravisual.

Siguiendo con las limitaciones, la selección de videos se realizó según el número de reproducciones de cada uno, lo cual es favorable para acercarse a las publicaciones de mayor interacción virtual. No obstante, esto no necesariamente refleja todas las producciones de Chola Contravisual. Este tipo de selección deja de lado, sobre todo, producciones relacionadas a la gestión y desarrollo cultural, las cuales tienen menos visualizaciones por lo general. Si bien tales producciones no cuentan con un componente de protesta tan evidente como en las piezas analizadas, no se puede descartar un grado de relación con el videoactivismo. En ese sentido, los contenidos que no han sido incluidos en el corpus de análisis, pueden constituir un nuevo horizonte de investigación, que complemente la presente.

Consideraciones a futuro: perspectivas académicas e implicancias prácticas

Como mencionamos anteriormente, dentro de la muestra de videoactivismo analizado se han identificado casos de artivismo. Esta categoría no ha sido profundizada más allá de su propio uso en el segundo instrumento aplicado (análisis de contenidos de los videos seleccionados). De esta manera, una posible consideración para nuevas investigaciones podría ser profundizar más las relaciones entre los contenidos producidos por Chola Contravisual y las dinámicas de producción artística, sus fundamentos estéticos y su técnica.

Con respecto al impacto en las redes de difusión del contenido, se mencionó que las publicaciones con más interacciones muestran una mayor polarización. Sin embargo, no se han encontrado explicaciones a tal cambio en la reacción de los usuarios en publicaciones virales. Fenoll (2015) podría servir para entender comportamientos de usuarios en redes sociales, donde usa variables como tipos de usuario y reiteración de participación en los comentarios. Dado que no se han aplicado dichas variables en este estudio, no hay datos suficientes para poder afirmar algo en base a lo señalado por ese autor. En ese sentido, formular una explicación tentativa será posible en una investigación futura sobre la conducta de los usuarios frente a contenidos activistas en la red, en especial, los de publicaciones más virales.

Por otro lado, dentro de las consideraciones prácticas, podemos dar un panorama de las prácticas de videoactivismo identificadas, para que sirva a los intereses de nuevos o ya existentes colectivos que deseen incursionar en esta producción audiovisual. En primer lugar, es importante tomar en cuenta el desarrollo incipiente del videoactivismo en el país, así como su realización independiente y de bajos recursos. En este contexto, es clave recalcar el rol de la colaboración con distintos grupos implicados o no en el audiovisual para obtener un apoyo en recursos humanos para cada proyecto, según señalaba la coordinadora general de Chola Contravisual. En ese sentido, se destaca la importancia de tener una capacidad de gestión de tales recursos y un buen relacionamiento con distintos actores sociales que puedan colaborar con los proyectos audiovisuales.

Asimismo, se recomienda el desarrollo de capacidades creativas para generar contenido y difundirlo adecuadamente. En este punto, el impacto de la pandemia por Covid-19 a partir de 2020 ha sido un factor disruptivo en el desarrollo de ciertos proyectos audiovisuales, según comentó la propia coordinadora general del colectivo. La pandemia afecta, por ejemplo, la realización de movilizaciones urbanas, dado que medidas como el aislamiento o distanciamiento social implican un menor número de participación y de convocatoria de estos eventos. Por ello, para enfrentar estas adversidades, es clave emplear nuevos medios y formas de expresión, principalmente virtuales.

Por último, es importante no descuidar los asuntos de ciberseguridad que atañen a la difusión del contenido. Con esto nos referimos a adoptar medidas de seguridad virtual tales

como: la protección del contenido difundido, la utilización de cuentas de respaldo en redes sociales, el seguimiento adecuado de las interacciones virtuales en estos espacios y la protección de derechos de autor, incluso. Estas acciones son recomendadas por la propia coordinadora general de Chola Contravisual, pues son necesarias por el riesgo de un eventual hostigamiento virtual hacia sus páginas de distribución en redes sociales.

Conclusiones de la investigación

Según la información recogida, podemos concluir con las siguientes ideas:

- **Primero, sí existen prácticas de videoactivismo dentro del colectivo Chola Contravisual, las cuales se caracterizan por un modo de producción colaborativo, independiente y de bajos recursos.** Las entrevistas demostraron la existencia de un modo de producción alternativo e inspirado en el cine de guerrilla, debido a las limitaciones de recursos económicos y al cumplimiento de distintos roles en la producción audiovisual por parte de los integrantes del colectivo. Debido a su tamaño y presupuesto reducidos, se tratan de producciones independientes. La escasez de recursos es solucionada por medio de la producción colaborativa, en la que ciertas organizaciones externas (comunidades locales o colectivos afines) prestan algún apoyo, o también gracias a la búsqueda de financiamiento externo por fondos concursables y donaciones libres en eventos organizados por el colectivo. Los rasgos mencionados son coincidentes con lo recogido en el Marco Teórico de esta investigación: se evidencia una forma de producción colectiva posible gracias al mayor acceso a dispositivos digitales de producción y difusión (Vila Alabao, 2012; Montero y Sierra, 2015).
- **Los contenidos videoactivistas analizados documentan y promueven las acciones realizadas por el colectivo, las cuales son manifestaciones de protesta urbanas principalmente.** En el análisis de contenidos realizado a un corpus de 14 videos, se obtiene que el género más común es el de documental (8) y el de movilización (5) basados en la categorización de Askanius (2013). Estos videos reflejan acciones públicas ejecutadas por el mismo colectivo, especialmente durante los primeros años de actividad, según indica la coordinadora general. Los videos son producidos y

difundidos con el objetivo de promover las manifestaciones de protesta que aparecen en ellos. Principalmente, cumplen roles de convocatoria a tales eventos y de promoción de los valores e ideales del colectivo, según se halló en el análisis de contenido elaborado a partir de Sola-Morales (2019).

- **A nivel narrativo, los videos reflejan una confrontación relacionada a la lucha y reivindicación de las mujeres en el Perú.** El análisis de contenidos sobre el corpus de videos demuestra una representación protagónica de la mujer debido a su aparición reiterada en las imágenes y su rol central en la problemática abordada. Las mujeres manifestantes son las que aparecen más seguido en estos videos, dada la habitual documentación de las manifestaciones públicas. Las entrevistas a la coordinadora general del Chola Contravisual y a la activista feminista coinciden en la narrativa contra hegemónica del colectivo al forjar una nueva identidad femenina (especialmente, el de mujer andina) alejada de los estereotipos sociales que se mantienen sobre la misma. En contraste, según los resultados del mencionado análisis de contenidos, como componente antagónico de los videos se suele situar a la sociedad patriarcal en contra de las mujeres, o también antagonistas más puntuales, tales como: agresores, el sistema judicial peruano, la prensa sensacionalista y la discriminación estatal.
- **Las interacciones virtuales surgidas durante los primeros días de difusión son mayoritariamente favorables hacia los contenidos.** La mayoría de los comentarios analizados muestran posturas a favor de los videos durante los primeros tres días de difusión. En 12 de las 14 publicaciones analizadas, los comentarios favorables superan a aquellos con posturas en contra o no determinadas. La aprobación es más notoria en videos de baja o media frecuencia de comentarios, donde en solo una ocasión los comentarios en contra son los mayoritarios. Incluso, en 8 de 12 publicaciones de este tipo no se han codificado comentarios en contra. La aprobación del contenido en los comentarios se expresa usualmente por medio de la apelación a emociones positivas que muestran satisfacción con los contenidos y elogios hacia las realizadoras del video. Esto se relaciona con la adecuada representación femenina identificada por usuarias que aprueban el video, idea desprendida de las entrevistas con la coordinadora general del colectivo y una activista feminista cercana al mismo.

- **No obstante, también se registra que las reacciones virtuales a un contenido son más adversas en publicaciones de videos más populares y controversiales.** El mismo análisis mencionado en el párrafo previo muestra que los usuarios en contra del contenido difundido aparecen en los comentarios de forma más frecuente en los videos de alta interacción. Es común que estas reacciones adversas se expresen con un estilo mordaz, apelando al humor y, en ciertos casos, irritación frente a los usuarios que apoyan el contenido difundido, como se percibe en un instrumento de codificación de los comentarios elaborado a partir de Fenoll y Cano-Orón (2017). Estas expresiones aparecen en largas discusiones virtuales entre usuarios, lo cual se relaciona con el alto nivel de respuestas que reciben los comentarios principales. Por último, cabe destacar que el aumento repentino de reacciones muy adversas también puede conllevar a tomar medidas de ciberseguridad de forma preventiva, según indica la coordinadora del colectivo en una entrevista.

REFERENCIAS

- Aguilar, J. (2019). Videoactivismo y trabajo por proyectos: una experiencia de Educación para la Ciudadanía Mundial en Colombia. *Educação e Pesquisa* vol. 45, edición online.
- Alberich-Pascual, J. y Sedeño-Valdellós, A. (2019). Videoactivismo *online* y problematización del concepto de autoría. El anonimato en el colectivo audiovisual Malaguistán. *UNED - Revista Signa*, vol. 28, pp. 353-371.
- Askanius, T. (2013). Online Video Activism and Political Mash-up Genres. Artículo de revista. *JOMEC Journal*. DOI: 10.18573/j.2013.10257.
- Askanius, T. (2015). “Genealogía del vídeo para el cambio. Videoactivismo y video radical online”. En: F. Sierra & D. Montero (Eds.). *Videoactivismo*. Barcelona: Gedisa.
- Bailón, J. (2015). La producción de la multitud. Migrantes, chicheros, piratas y otras bandas. *Contratexto*, (24), pp. 271-285.
<https://doi.org/10.26439/contratexto2015.n024.596>
- Benítez-Eyzaguirre, L. (2015). Videoactivismo en Marruecos. El Movimiento 20 de Febrero. Artículo de revista. *RIPP. Revista internacional de pensamiento político*, vol. 10, pp. 119 – 134. Disponible en:
<https://www.upo.es/revistas/index.php/ripp/article/view/3589>
- Bouhaben, M. (2020). Taxonomía de la imagen videoactivista. Notas sobre el documental experimental ‘Fragmentos por venir’. *Revista Cine Documental*, (23), pp. 123 – 164.
- Bula, H. y Fidalgo, I. (2016). Nuevas y viejas prácticas audiovisuales activistas de resistencia e intervención social y (tecno)política. *Revista Toma Uno*, n. 5, pp. 61-87.
- Castells, M. (2002). Informacionalismo, redes y sociedad red: una propuesta teórica. En *La sociedad red: una visión global* (pp. 27 – 75). Madrid: Alianza Editorial.
- Castells, M. (2012). *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de Internet*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chola Contravisual (17 de diciembre de 2019). Gorda, leca, terca y feminista: María Galindo [Video]. Facebook.
<https://www.facebook.com/755347214584862/videos/436744190270603>

- Cine Sin Autor - CsA (11 de marzo de 2016). CsA Italia. Escena 2. Segunda sesión. Montaje público. [Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/cinesinautor/videos/900114243439352>
- Cine Sin Autor - CsA (11 de marzo de 2016). CSA Italia. Previo a tercera sesión. [Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/cinesinautor/videos/900077926776317>
- Coordinadora Nacional NO Más AFP (16 de agosto de 2016). #YoMarchoEl21 [Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=1620196064938278>
- Coordinadora Nacional NO Más AFP (19 de agosto de 2016). NO MORE AFP [Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=1621298194828065>
- Cordero, L. (2020). Activismo antitrumpista: Ken Burns y Michael Moore en la trinchera del documental estadounidense. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, vol. 27. <https://doi.org/10.29101/crcs.v27i0.13852>
- Defago, N. (2019). Mensajes de empoderamiento femenino en la publicidad y sus efectos en la actitud de las mujeres hacia la marca (tesis para optar el título profesional de Licenciado en Comunicación). Universidad de Lima.
- Dietrich, M. y Ulfe, M. (2019). Contra Narrativas. *Antropología Visual y “Activismo de la Memoria” en el Perú. Forma. Revista d’estudis comparatius*, vol. 18, pp. 81-105.
- Dodaro, C. (2009). El videoactivismo. Experiencias de resistencia cultural y política en la Argentina de los años noventa. *Palabra Clave*, vol. 12, pp. 235-244. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=649/64912212005>
- El Betamax de Genaro (7 de enero de 2016). Volumen 22 del Betamax de Genaro [Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/betamaxgenaro/videos/1602480076730974>
- Fenoll, V. (2015). El trol de Internet. Estrategias de los usuarios para controlar el diálogo en los medios digitales durante el juicio de Francisco Camps. *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, n° 1, pp. 179 -197.
- Fenoll, V. & Cano-Orón, L. (2017). Participación ciudadana en los perfiles de Facebook de los partidos españoles. Análisis de comentarios en la campaña electoral de 2015. *Communication & Society*, vol. 30(4), pp. 131-148.
- Fernández Martínez, R. G. (2018). El vídeo espontáneo y su impacto en la prensa digital. *Communication & Society*, 32(1), pp. 213-234.
- Galán Zarzuelo, M. (2012). Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales. Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías.

- García, D. y Lovink, G. (10 de enero de 2008). The ABC of Tactical Media. En: *Tactical Media Files*. Disponible en: <http://www.tacticalmediafiles.net/articles/3160/The-ABC-of-Tactical-Media>
- Google Maps (s. f.). [Manifestaciones en Cuba, domingo 11 de julio 2021 – Proyecto Inventario] <https://bit.ly/ManifestacionesJUL2021>
- Hernández, R; Fernández, C; Baptista, M. (2010). *Metodología de la investigación* (5ta edición). México: McGraw Hill Educación.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática – INEI (2020). Estadísticas de las Tecnologías de Información y Comunicación en los Hogares. Informe Técnico n°2 – Junio 2020. Disponible en: <https://www.inei.gob.pe/prensa/noticias/el-401-de-los-hogares-del-pais-tuvo-acceso-a-internet-en-el-primer-trimestre-del-2020-12272/>
- Keiko No Va (23 de marzo de 2016). SPOT OFICIAL GRAN MARCHA NACIONAL 05 DE ABRIL [Video] Facebook.
<https://www.facebook.com/KEIKONOVA1/videos/742204675910519>
- Kusi Kawsay (6 de septiembre de 2020). Video campaña #WarmallanAmaraqMamaqa [Video] Facebook.
<https://www.facebook.com/KusiKawsayIE/videos/622561801786023>
- Lovink, G. (2002). *Dynamics of Critical Internet Culture (1994-2001)* (tesis doctoral). Universidad de Melbourne.
- Lovink, G. (27 de diciembre de 2010). Tactical Media, the Second Decade. En: *Tactical Media Files*. Recuperado de: <http://www.tacticalmediafiles.net/articles/3410/Tactical-Media-the-Second-Decade>
- Lovink, G. y Rossiter, N. (2018). The Legacy of Tactical Media. En: *Organization After Social Media* (pp. 17 – 32). Nueva York: Autonomedia.
- Martínez, P. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. En *Pensamiento & Gestión*, (20), pp. 165-193.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64602005>
- Mateos y Rajas (2014). Videoactivismo: concepto y rasgos. En *Videoactivismo. Acción política, cámara en mano*, Varios Autores. Cuadernos Artesanos de Comunicación n° 71. Tenerife: Latina.
- Mateos, C. y Sedeño, A. (2018). Videoartivismo: poética del conflicto simbólico. *Comunicar – Revista Científica de Educomunicación*, vol. 26 (57), pp. 49-58.
- Martínez, F; Ivars, B; Martínez, A. (2020). Ubicuidad Dual: base para la efectividad del VRCinema como herramienta prosocial. Análisis de *Hunger in L.A.* y *After Solidarity*. *Perspectivas de la Comunicación*, vol. 13 (2), pp. 155-156.

- Montero, D. y Sierra, F. (2015). Videoactivismo y nuevos movimientos urbanos en España. *Revista Andamios*, vol. 12 (29) septiembre – diciembre 2015, pp. 161-182.
- Montero, D. y Sierra, F. (2017). Videoactivismo y apropiación de las tecnologías. El caso de 15m.cc. *Revista Chasqui*, vol. 13 (134) Abril – Julio 2017, pp. 263-276.
- Morozov, E. (2011). *The net delusion. The dark side of Internet freedom*. Nueva York: Perseus Books Group.
- Morozov, E. (2009). From slacktivism to activism. *Foreign Policy*. En: <https://foreignpolicy.com/2009/09/05/from-slacktivism-to-activism/>
- Nunes de Sousa, A. y Cervi, L. (2017). Video activism in the Brazilian protests: Genres, narratives and political participation. Artículo de revista. *Northern Lights: Film and Media Studies Yearbook*, vol. 15 (1), pp. 69 - 88.
- Nunes de Sousa, A. y Carranza, V. (2019). Estrategias tecnopolíticas y narrativas audiovisuales de colectivos urbano-juveniles. Los casos del videoactivismo y las rodas culturales en Río de Janeiro, Brasil. Artículo de revista. *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, vol. 16, pp. 325 – 355.
- Obradors, M. (2019). El videoarte, creatividad salvaje y disección social: estudio de caso, loop fear Barcelona 2013. *Icono 14*, vol. 17 (1), pp. 111-132. doi: 10.7195/ri14.v17i1.1245
- Ortuño, P. y Villaplana, V. (2017). Activismo Transmedia. Narrativas de participación para el cambio social. *Obra Digital*, núm. 12, Febrero-Agosto 2017, pp. 123-144.
- Pérez-Escolar, M. (2018). *Introspectiva de los diferentes arquetipos de ciberactivismo: desde el primitivismo digital hacia los formatos emergentes de protesta*. 10.13140/RG.2.2.10442.52161.
- Sedeño-Valdellós, A. (2017). Artivismo, activismo y sinautoría audiovisual: el caso del colectivo Cine sin Autor (CsA). *Kamchaka. Revista de análisis cultural*, vol. 9, Julio 2017, pp. 431-442.
- Sierra (2015). Videoactivismo y nuevas formas de ciudadanía. Una perspectiva crítica de la Comunicación. En *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas* (pp. 19 – 52). Barcelona: Gedisa
- Sola-Morales, S. (2016). Las redes sociales y los nuevos movimientos estudiantiles latinoamericanos. La “Primavera chilena” y el “#YoSoy132”. *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, vol. 13 (2), pp. 153 – 193. <http://dx.doi.org/10.12795/IC.2016.i01.05>
- Sola-Morales, S. (2020). No + AFP: Video activism, civic mobilization and protest movements for decent pensions in neoliberal Chile. *Comunicación y Medios*, vol. 41, pp. 14-28. doi:10.5354/0719-1529.2020.55907

Snow, C.C. and Thomas, J.B. (1994), FIELD RESEARCH METHODS IN STRATEGIC MANAGEMENT: CONTRIBUTIONS TO THEORY BUILDING AND TESTING. En *Journal of Management Studies*, vol. 31 (4), pp. 457-480.
<https://doi.org/10.1111/j.1467-6486.1994.tb00626.x>

Tufekci, Z. (2017). Twitter and Tear Gas: the power and fragility of networked protest.
<https://www.twitterandteargas.org/>

Vila, N. (2012). Videoactivismo 2.0: ¿revueltas, producción audiovisual y cultura libre? *TOMA UNO*, (1), pp. 167–176.
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/8578>

Volante y Rasante (28 de julio de 2018). #27J desde el aire - Marcha contra la corrupción 4k drone - Lima, Perú 2018 [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=rJe6CUHUkAw>

Wayka (9 de marzo 2018). Policía golpea mujeres en su día [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=_DxxzjrSPwI

Videografía





ANEXOS

Anexo 1: consentimiento informado de las entrevistas semiestructuradas¹

Título: Entrevista sobre prácticas de videoactivismo en el colectivo ‘Chola Contravisual’

Institución: Universidad de Lima

Investigador: Manuel Casavilca

Propósito de la investigación:

La presente investigación tiene como objetivo determinar las características de las prácticas de videoactivismo dentro del colectivo feminista ‘Chola Contravisual’ entre los años 2016 y 2020. En ese sentido, usted ha sido seleccionado(a) para participar del estudio, con el objetivo de proporcionar información importante para cumplir con la metodología planteada.

Procedimientos:

Su participación en el estudio se da a través de una entrevista a profundidad de una (1) hora aproximada de duración. La entrevista será virtual y grabada en audio.

Costos e incentivos

No existe ningún costo por participar. El beneficio de su contribución con este estudio es simbólico: se le agradece profundamente por su tiempo y aporte a la investigación.

Confidencialidad:

¹ Este consentimiento informado fue elaborado a partir del aplicado en Defago (2019, p. 65).

La información recogida será guardada con su nombre completo con solo fin de guardar un control y orden con el material registrado. En cuanto a la redacción de la tesis, la información personal será resguardada; solamente se usará su primer nombre (o aquel con el que desee identificarse) en la presentación de resultados. De ninguna manera, se mostrará información que permita la identificación de las personas que participan en este estudio.

Uso de la información obtenida:

Los usos de información son estrictamente académicos. Se limita su utilización para la investigación de tesis señalada, a presentarse a la Universidad de Lima con el fin de optar por el título profesional de Licenciado en Comunicación.

Derechos del participante:

Si decide participar en el estudio, usted tiene el derecho de retirarse del procedimiento señalado en cualquier momento sin ningún perjuicio. Si tiene alguna duda o consulta, puede contactar al investigador, Manuel Casavilca, al correo 20160298@aloe.ulima.edu.pe.

CONSENTIMIENTO

Yo, _____, acepto voluntariamente participar en esta investigación, contribuyendo en una entrevista sobre las prácticas de videoactivismo llevadas a cabo en el colectivo audiovisual ‘Chola Contravisual’, del cual formo parte. Asimismo, comprendo que tengo el derecho a desistir de participar de este estudio y que puedo retirarme del mismo mientras se lleva a cabo.

Anexo 2: guía de preguntas de la primera entrevista

Entrevista 1 – Coordinación del colectivo

Muchas gracias por tu participación. Recuerda que esta entrevista será grabada y que toda la información obtenida tiene fines exclusivamente académicos. Se garantiza la confidencialidad de tu identidad. Con esta entrevista nos ayudarás a entender más el trabajo interno del colectivo audiovisual, especialmente en el rol de coordinación del mismo.

Para empezar, me gustaría saber cómo describes al colectivo en tus propias palabras.

1. Rasgos generales del colectivo:

- a. En tus palabras, ¿qué rasgos/ valores/ ideales crees que caracterizan al colectivo?
- b. ¿Cuáles son sus objetivos? ¿Cómo los establecen?
- c. ¿Crees que colectivo apoya uno o varios movimientos? ¿Cuáles? ¿Cómo se relacionan tales movimientos entre sí?
- d. ¿Cómo nace el colectivo? ¿En qué circunstancias o contexto?
- e. ¿El colectivo está relacionado con otros grupos o colectivos semejantes? ¿Cómo se articula con ellos?

Muy bien, a continuación, quisiera que puedas comentarme acerca del funcionamiento del colectivo.

2. Funcionamiento del colectivo:

- a. ¿Realizan acciones de apoyo social? ¿A través de que espacios y de qué manera el colectivo realiza estas acciones?
- b. ¿Existe una labor comunitaria dentro del colectivo? ¿Qué rasgos destacas de la misma?
- c. ¿De qué forma está estructurado el colectivo? ¿es una estructura fija o flexible?

- d. ¿Qué roles existen dentro del colectivo? ¿Cómo se determinan los roles y funciones? ¿Son estables o varían en el tiempo?

Perfecto, gracias. En este momento, me gustaría ahondar en el rol que cumples dentro del colectivo.

3. Rol dentro del colectivo:

- a. ¿Cómo llegaste a formar parte del colectivo?
- b. ¿Cuál es tu rol dentro del colectivo? ¿qué funciones cumples dentro de la coordinación?
- c. ¿Qué circunstancias dificultan o promueven una buena coordinación con el colectivo?
- d. ¿Existen ciertos actores (grupales o individuales) que puedan considerar aliados en sus actividades? ¿Cuáles?
- e. Sobre estos actores sociales: ¿participan también en la producción de video? ¿o se trata de una producción hecha enteramente por ustedes?
- f. ¿Crees que la colectiva ha desarrollado un estilo audiovisual propio? De ser el caso, ¿qué caracterizaría a este estilo?
- g. ¿Cómo ha afectado la actual pandemia de covid-19 a las acciones del colectivo?

Muy bien. Por último, desearía que profundicemos en cómo estas acciones del colectivo son percibidas en su entorno.

4. Percepción del colectivo:

- a. ¿Las acciones del colectivo están dirigidas a un público general o específico? ¿Cuál (es)?
- b. ¿Cómo ha respondido el público ante sus acciones? ¿Ha sido una respuesta positiva o negativa? ¿Por qué?
 - i. *Nota: esta pregunta se puede complementar trayendo a colación los objetivos descritos en la pregunta 1.b para obtener una respuesta más específica.*
- c. ¿Consideras que alguno de los espacios (sea virtual o físico) tienen mayor importancia que el otro para el desarrollo del activismo? ¿Por qué?

- d. ¿Cuáles consideras que serían las claves para desarrollar un activismo exitoso tanto en el espacio digital como urbano?

Listo. Hemos culminado con la entrevista. Muchas gracias por tu participación.



Anexo 3: guía de preguntas de la segunda entrevista

Entrevista 2 – Realización Audiovisual

Muchas gracias por tu participación. Recuerda que esta entrevista será grabada y que toda la información obtenida tiene fines exclusivamente académicos. Se garantiza la confidencialidad de tu identidad. Con esta entrevista nos ayudarás a entender más el trabajo interno del colectivo audiovisual, especialmente en la producción y/o realización de video.

Para empezar, me gustaría saber cómo describes al colectivo en tus propias palabras.

1. Rasgos generales del colectivo:

- a. En tus palabras, ¿qué rasgos/ valores/ ideales crees que caracterizan al colectivo?
- b. ¿Crees que colectivo apoya uno o varios movimientos? ¿Cuáles? ¿Cómo se relacionan tales movimientos entre sí?

Muy bien, a continuación, quisiera que puedas comentarme acerca del funcionamiento del colectivo.

Perfecto, gracias. En este momento, me gustaría ahondar en el rol que cumples dentro del colectivo.

2. Rol dentro del colectivo:

- a. ¿Cómo llegaste a conocer el colectivo?
- b. ¿Qué te motivó a colaborar con el colectivo?
- c. ¿En qué consistió tu apoyo dentro de la producción en la que participaste?
¿Cumpliste un rol o función en específico?
- d. ¿Cómo caracterizarías a la producción audiovisual que realiza el colectivo?
¿Es planificada o espontánea?

Muy bien. Por último, desearía que profundicemos en cómo estas producciones en video son percibidas en su entorno.

3. Percepción del colectivo:

- a. ¿Crees que el colectivo tiene un estilo audiovisual propio? De ser el caso, ¿qué caracterizaría a este estilo?
- b. ¿Qué sensaciones buscan generar con los videos que producen?
- c. Abordemos la narrativa de sus videos: ¿qué valores o ideales transmiten? ¿constituyen una labor que reivindica identidades? ¿cuáles?
- d. ¿Cómo percibes la labor del colectivo actualmente? ¿Cumple una labor positiva o negativa? ¿Por qué?
- e. En ese sentido, ¿consideras al medio audiovisual como herramienta de cambio social? ¿Por qué?
- f. Desde tu punto de vista, ¿las acciones colectivas en el espacio urbano pueden ser reemplazadas por la sola difusión de videos? ¿Por qué?

Listo. Hemos culminado con la entrevista. Muchas gracias por tu participación.

Anexo 4: corpus de vídeos seleccionados

Nro.	TÍTULO	FECHA	LINK	Comentarios registrados
1	¿Quién aborta? - Nina Lu	28/09/2020	https://www.facebook.com/755347214584862/videos/2405564926403770	131
2	Tunanteras	26/04/2020	https://www.facebook.com/755347214584862/videos/3197491547142891	31
3	Ni Una Menos	17/08/2018	https://www.facebook.com/755347214584862/videos/875624992636071	28
4	Autocuidado feminista	4/06/2017	https://www.facebook.com/755347214584862/videos/1306947432758168	15
5	Justicia para Edith	3/01/2017	https://www.facebook.com/755347214584862/videos/1156977074421872	56
6	Nos matan por...	23/10/2016	https://www.facebook.com/755347214584862/videos/1078799195572994	12
7	NiUnaMenos #13A	18/08/2016	https://www.facebook.com/755347214584862/videos/1019805471472367	30
8	NiUnaMenos Penal de mujeres de Chorrillos	13/08/2016	https://www.facebook.com/755347214584862/videos/1015168145269433	5
9	Arlette Contreras	11/08/2016	https://www.facebook.com/755347214584862/videos/1013821538737427	12
10	Tocas a una, tocas a todas	26/07/2016	https://www.facebook.com/755347214584862/videos/1001707373282177	20

11	Mujeres en las calles de lima	22/07/2016	https://www.facebook.com/755347214584862/videos/998928046893443	65
12	Marcha por la vida 2016	14/03/2016	https://www.facebook.com/755347214584862/videos/915403625245886	121
13	NO QUIERO UN DÍA, QUIERO MIS DERECHOS #8M	9/03/2016	https://www.facebook.com/755347214584862/videos/912471602205755	49
14	Marcha por el día internacional de la mujer	8/03/2016	https://www.facebook.com/755347214584862/videos/911798075606441	27



Anexo 5: instrumento de codificación de videos seleccionados

Instrumento de codificación de videos seleccionados del colectivo Chola Contravisual (2016-2020)

Video Analizado	Género	Función o rol	Protagonista	Antagonista	Escenario
	<i>Movilización</i>	<i>Nacimiento del movimiento</i>	Determinado según video	Determinado según video	Determinado según video
	<i>Testimonial</i>	<i>Propagación de ideas o valores</i>			
	<i>Documentación</i>	<i>Convocatoria</i>			
	<i>Radical (Archivo)</i>	<i>Organización del movimiento</i>			
	<i>Mash-up o Remix</i>	<i>Incremento de participación digital</i>			
		<i>Establecer vínculos trans-nacionales</i>			

Nota. Combinación de criterios clasificatorios según Askanius (2013) y Sola Morales (2019, 2020).

Anexo 6: instrumento de codificación de comentarios

Instrumento de codificación de comentarios encontrados en publicaciones del colectivo Chola Contravisual (2016-2020)

Criterios	Tipo	Postura	Expresión	Interacciones
Publicación y comentario seleccionado	Comentario Réplica	A favor En contra No determinado	Afirmación Neutro Mordaz Negación Insultos Violencia	Mediciones correspondientes a likes, reacciones y respuestas.

Adaptado de “Participación ciudadana en los perfiles de Facebook de los partidos españoles. Análisis de comentarios en la campaña electoral de 2015”, por V. Fenoll y L. Cano-Orón, 2017, *Communication & Society*, vol. 30(4), p. 135, (doi: 10.15581/003.30.3.131-148).