

RAE-IC, Revista de la Asociación Española de  
Investigación de la Comunicación

vol. 10, núm. 19 (2023), 112-133

ISSN 2341-2690

DOI: <https://doi.org/10.24137/raeic.10.19.6>

Recibido el 31 de octubre de 2022

Aceptado el 16 de febrero de 2023



## Creación audiovisual colaborativa: enfoques durante la crisis del coronavirus y las restricciones de movilidad

*Audiovisual co-creation: approaches during the coronavirus crisis and the restrictions on mobility*

---

Balaguer, Juanjo

Universidad de Granada (UGR)

[jbalaguer@ugr.es](mailto:jbalaguer@ugr.es)

### Forma de citar este artículo:

Balaguer, J. (2023). Creación audiovisual colaborativa. Enfoques durante la crisis del coronavirus y las restricciones de movilidad. *RAE-IC, Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 10(19), 112-133. <https://doi.org/10.24137/raeic.10.19.6>

### Resumen:

Los medios audiovisuales colaborativos se han basado históricamente en el desarrollo de procesos colectivos locales con quienes participan en las iniciativas. En estos procesos, el espacio compartido era fundamental para la consecución de algunos de sus objetivos. Pero con la crisis del coronavirus se han imposibilitado estos encuentros debido al establecimiento de cuarentenas y restricciones de movilidad. La investigación se propone identificar y analizar enfoques que responden a esta limitación en el ámbito de la creación colaborativa durante la pandemia. Para ello, se emplea un método cualitativo basado en el estudio de dos casos de estudio que se definieron en respuesta a la pandemia y se desarrollaron durante las etapas de confinamiento: *Nos roban todo*,

112

*menos la rabia* (colectivo LASTESIS, 2020) y *Reinventadas* (Sonja Marzi, 2021). Con ello, hemos analizado su producción, sus dinámicas de colaboración y su contenido. Aunque el espacio público no podía servir de escenario, ambos casos lo retoman al indagar sobre su alteración con la crisis y las emergencias sociales derivadas de esta transformación. Además, ambos proyectos proponen dos maneras diferentes de construir una obra colaborativa. Con todo ello, la investigación aporta además nuevas perspectivas sobre esta modalidad de producción y su adaptación al espacio virtual.

**Palabras clave:** medios colaborativos, vídeo participativo, activismo, COVID-19, espacio público, medios audiovisuales.

**Abstract:**

Collaborative media has historically been based on developing local collective processes with participants. In these processes, shared space was fundamental for the success of some of the social objectives. But the COVID-19 crisis brought with it quarantines and mobility restrictions. This research identifies and analyses some approaches applied to this type of creation in order to react to these limitations during the pandemic. To do so, we used a qualitative method to analyse two case studies that were initiated in response to the pandemic and produced during lockdown periods: *Nos roban todo, menos la rabia* (colectivo LASTESIS, 2020) and *Reinventadas* (Sonja Marzi, 2021). We have analysed their production process, their collaboration dynamics and their content. Although access to public spaces was restricted, both cases focus on the role of space by exploring its transformation as a consequence of the crisis and by exposing and denouncing the social emergencies that this transformation has generated. In addition, the case studies offer two different approaches to collaborative creation. The research raises new perspectives about this type of media production and its adaptation to the virtual environment.

**Keywords:** collaborative media, participatory video, activism, COVID-19, public space, audiovisual media.

## 1. INTRODUCCIÓN: MEDIOS AUDIOVISUALES COLABORATIVOS

Los medios audiovisuales colaborativos son un conjunto heterogéneo de prácticas que se caracterizan por el establecimiento de mecanismos de negociación y de colaboración entre un cineasta o equipo y un participante o comunidad para repartir el control en la producción de una obra. Entre sus implicaciones se encuentra el desafío a la noción de autoría y la promoción de una representación plural. Además, proviene de diversas disciplinas y se ha desarrollado en distintos ámbitos, por lo que se trata de un concepto amplio, que engloba varias prácticas afines, como el cine colaborativo y el vídeo participativo (Villaplana-Ruiz, 2016). Asimismo, Notley et al. (2015) consideran que fórmulas como el vídeo participativo (PV) forman parte de nociones más amplias como el videoactivismo o el vídeo para el cambio social.

*The Newfoundland Project Series* (Colin Low, 1967), más conocido como el proyecto *Fogo Island*, es un caso pionero. Se trata de una serie de documentales de la iniciativa Challenge for Change (National Film Board of Canada) con los que se abordaron las condiciones de vida de la población de la isla de Fogo, incorporando para ello la participación de sus habitantes (Waugh et al., 2010). La colaboración con una comunidad, la intención de propiciar una representación alternativa y la vocación activista dieron lugar a que esta iniciativa se convirtiera en el punto de referencia fundamental de prácticas posteriores, como el vídeo participativo (Roberts y Lunch, 2015; Cooke et al., 2018). Además, el audiovisual colaborativo es empleado en el ámbito de la investigación cuando se emplean metodologías participativas (Parr, 2007), con casos tempranos en el campo de la antropología (Worth y Adair, 1972).

Con la emergencia de la comunicación digital, la cultura participativa fortaleció las prácticas culturales basadas en la producción colectiva y nuevas formulaciones complementaron el abanico conceptual de la creación colaborativa (Alberich-Pascual y Roig-Telo, 2008; Roig-Telo, 2017). Un ejemplo de ello es el *crowdsourcing*, una técnica que se ha empleado con frecuencia para promover la participación en propuestas cinematográficas, iniciativas digitales o documentales interactivos. Si bien algunos proyectos recientes se han valorado como herederos de la visión colaborativa anterior a la cultura digital (Wiehl, 2017), caracterizada por su vocación activista, también ha sido

frecuente la descripción de las limitaciones de obras colaborativas digitales en relación con su enfoque social (Dovey, 2014).

Además, la traducción de lo colaborativo al espacio digital ha supuesto, con frecuencia, el debilitamiento de su vínculo con el entorno social o con la comunidad participante. Esto conlleva una transformación relevante porque los medios colaborativos se estructuran a través de un proceso colectivo en el que la interacción tiene un rol fundamental. Recientemente, la crisis del coronavirus ha obligado a los medios colaborativos a reinventarse. El establecimiento de restricciones a la movilidad ha incrementado la pérdida de interacción y limitado los encuentros al espacio virtual.

## **2. PROCESO COLABORATIVO, ESPACIO PÚBLICO Y RESTRICCIONES DE MOVILIDAD**

La relevancia del espacio público y del encuentro en la creación audiovisual colaborativa se explica por la importancia de sus procesos colectivos en las distintas etapas de su desarrollo. En una de sus características principales, como es la articulación del eje proceso-producto, el proceso adquiere prevalencia. Esto ocurre de manera acentuada en el ámbito del vídeo participativo (White, 2003; Thomas y Britton, 2012) dado que su intención es propiciar la interacción comunitaria y facilitar la adquisición de habilidades por parte de quienes participan. De esta manera, algunas iniciativas no otorgan apenas ninguna función al producto, siendo su exhibición una cuestión secundaria (Baumann et al., 2020), aunque otras sí mantienen su relevancia como herramienta de impacto social (Roberts y Lunch, 2015) o por su importancia política y estética en tanto articulación específica de la voz de la comunidad, en el caso de Cooke et al. (2019). Por otra parte, el cine colaborativo otorga una mayor relevancia al producto, en coherencia con su vínculo con el sistema cinematográfico. Aun así, el proceso sigue siendo una cuestión esencial, como demuestran los testimonios de algunos autores que trabajaron en el programa Challenge for Change, como George Stoney y Dorothy Todd Hénaut, para quienes el cine tenía una función catalizadora del proceso social, pero no constituía en sí mismo ese proceso (Wiesner, 1992).

La incidencia en el proceso frente al producto ha sido un elemento frecuente en el audiovisual realizado con vocación de cambio social, como muestra la iniciativa militante

de los *cinergiornali liberi* (1968-1970) de Cesare Zavattini. El *cinergiornale* se podía interrumpir si era necesario y no necesitaba “terminar cinematográficamente”, según Mirizio (2017, p. 433), puesto que culminaría con acciones políticas de distinta índole, como huelgas o manifestaciones. El cine militante rechazaba la percepción inequívoca de la película como espectáculo, pero también su concepción como obra de arte, siendo esta una posición reforzada por el Tercer Cine (Stam, 2000). Para Getino (2011), el cine militante servía para complementar las demás acciones realizadas con el fin de defender una causa política. Era un “cine inconcluso” (p. 47), que se podría completar si el público lo utilizaba y lo reconstruía.

Pero en los medios colaborativos, los procesos participativos son numerosos. Pueden incluir la formación para usar las herramientas de grabación e interpretar críticamente la comunicación (Yang, 2016), la propia filmación, sesiones de debate o la edición del material grabado. La presencia colectiva tiene lugar desde ese inicio. En algunos casos, la relación entre cineasta y comunidad comienza antes que el proyecto (Aufderheide, 1995). Todo esto ha tenido un marcado carácter presencial, porque cada uno de estos procesos implicaba la colaboración cercana entre quienes impulsaban la iniciativa y quienes participaban en ella. Por otro lado, la cuestión del espacio físico de la comunidad es significativa en los medios colaborativos, porque frecuentemente se intentan identificar y abordar problemas que están vinculados con ese espacio (Lunch y Lunch, 2006). Por este motivo, Shaw y Robertson (1997) han destacado la relevancia de trabajar en el entorno de la comunidad. Así, estos medios se nutren de la interrelación e intercambio social en espacios específicos para mejorar el alcance de sus objetivos. En este sentido conectan con el videoactivismo, que es “un proceso de apropiación social de la tecnología y, en cierto sentido, de ocupación y dominio del espacio público”, según Sierra (2015, p. 34).

Con la emergencia de la comunicación digital, la creación audiovisual colaborativa ha experimentado la virtualización e individualización de sus procesos: desde la contribución en el espacio privado hasta la exhibición a través de las pantallas de los ordenadores personales. El *crowdsourcing* es un caso paradigmático, si bien no es el único, pues otras formas de colaboración audiovisual a través de la red también cuentan

con una formulación online y una interacción limitada a los espacios virtuales, como puede ser el *open source cinema*. Esto no impide que se encuentren ventajas en esta vertiente digital de la creación colaborativa, como explica Pack (2012). El autor expone un proyecto participativo que, inspirado en el proyecto *Fogo Island* (Colin Low, 1967), empleó YouTube para propiciar el diálogo entre miembros de la comunidad, logrando además evitar la confrontación. Asimismo, para el autor, la Web 2.0 no tiene precedentes en cuanto al archivo y acceso de material relativo al patrimonio cultural de las comunidades que participan.

Sin embargo, todavía son frecuentes las iniciativas colaborativas que se producen en formato presencial, como se puede ver en el ámbito de la investigación (Sudbury, 2016 o Wolfram, 2018, por citar dos ejemplos) y en la esfera del vídeo participativo. En este último caso, algunas organizaciones de referencia, como InsightShare, han contemplado con cierta reticencia las posibilidades de la producción digital, según Montero Sánchez (2020). El autor analiza la manera en que el vídeo participativo se ha adaptado a lo digital en relación con sus herramientas, como móviles, y con sus plataformas, como *apps*. Además, se pregunta si “online video might represent a threat to fundamental, well-established elements of PV as a practice, as platforms such as YouTube seem to readdress PV discourses toward individual, non-political, and highly profitable video-making” (p. 3). En este sentido, Montero Sánchez señala además el problema de la individualización de la participación frente a los compromisos colectivos que tradicionalmente han sustentado esta práctica.

A pesar de la ubicuidad de lo virtual, la combinación entre presencialidad y virtualidad es significativa para posibilitar el cambio social en el ámbito de la producción online, según Vázquez-Herrero y Moreno (2017). Asimismo, algunos proyectos interactivos pioneros, como *Yellow Arrow* (Allen, House y Shapins, 2004-2006) tenían un diseño basado en una dinámica de participación en el territorio —si bien esta se producía individualmente—, siendo descritos con la etiqueta de *location-based media* (Ding, 2017). Otras propuestas colaborativas en el espacio digital han combinado ambos modos, pero potenciando además la participación colectiva, de manera que favorecen una implicación más efectiva de los grupos participantes (Balaguer y Gifreu-Castells,

2023). En estos casos, la participación individual para contribuir en las plataformas se complementa con actividades grupales en formato presencial en las que predomina la interacción y que resultan fundamentales para la construcción de una narrativa colectiva. De manera similar, las prácticas activistas en red combinan con frecuencia los espacios físicos y virtuales en su búsqueda por la incidencia social (Jenkins et al., 2016).

La pandemia de la COVID-19 reforzó la virtualidad e individualización de los medios colaborativos. Estas limitaciones son más relevantes en un momento de crisis social e incremento de las desigualdades, cuando el activismo requiere de todos los instrumentos posibles para articular una respuesta. Aun sin contar con ellos y estando más limitada que nunca al entorno digital, la creación colaborativa ha proseguido a través de iniciativas que han sorteado esta barrera mediante distintos enfoques. La intención de esta investigación es identificar, describir y analizar algunos de estos enfoques para determinar la capacidad de resiliencia de este modo de creación y su habilidad para ofrecer respuestas en momentos de crisis.

### **3. OBJETIVOS Y MÉTODO**

La presente investigación tiene como objetivo la descripción y evaluación de enfoques aplicados a producciones colaborativas con la intención de responder a las limitaciones de movilidad establecidas durante la pandemia de la COVID-19. Para ello, empleamos un método cualitativo que ha comenzado con una revisión bibliográfica en relación con los medios colaborativos, centrándonos en su carácter activista, sus procesos colectivos y el rol que tiene el espacio compartido. Hemos procedido después con un estudio de caso de dos propuestas colaborativas que fueron definidas y producidas durante la pandemia. Este análisis ha contemplado el contenido de las propuestas, sus diseños participativos, su producción y los recursos empleados. En la Tabla 1 se han reflejado estos elementos. Finalmente, la investigación se ha complementado con un estudio comparativo de ambas obras, ya que provienen de distintos ámbitos y plantean enfoques sustancialmente diferentes.

El primer caso es *Reinventadas* (2021)<sup>1</sup>, una película colaborativa en la que participan doce mujeres de Medellín, filmando y narrando sus experiencias durante la pandemia mediante la aplicación de un proceso de vídeo participativo. El proyecto ha sido liderado por Sonja Marzi, investigadora de la London School of Economics and Political Science, y ha contado con la financiación del LSE Knowledge Exchange and Impact Fund. Marzi estuvo acompañada por los responsables de Spectacle, Mark Saunders y Michele de Laurentiis. Spectacle imparte formación en vídeo participativo, y cuenta con con más de cuarenta años de experiencia y un enfoque activista. Ambos colaboraron mediante la enseñanza en las cuestiones técnicas del audiovisual. El equipo contaba también con María Fernanda Carrillo, socióloga y cineasta; Lina María Zuluaga, antropóloga; y Verónica Abril, estudiante de posgrado.

El segundo caso de estudio es el vídeo colaborativo *Nos roban todo, menos la rabia* (2020)<sup>2</sup> del colectivo LASTESIS, formado en la ciudad de Valparaíso por Daffne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz y Sibila Sotomayor Van Rysseghem. El grupo alcanzó fama mundial en 2019 con la performance feminista *Un violador en tu camino*. Este vídeo colaborativo denuncia colectivamente el agravamiento de la violencia de género en la situación de confinamiento.

El criterio de selección de propuestas colaborativas ha estado guiado por su capacidad para reaccionar y articular un discurso crítico sobre la situación social durante la pandemia. En este sentido, se han descartado proyectos que sencillamente se adaptaron al nuevo contexto, sin contribuir con nuevos enfoques que atendieran a esa coyuntura social. Así, la mera adaptación de la comunicación presencial a la virtual no era de interés para esta investigación porque, aun apreciando el valor de la adaptación, se ha considerado que esto no iba a aportar una base suficientemente productiva para generar una contribución significativa en relación con la capacidad de respuesta de los medios colaborativos.

---

<sup>1</sup> Este proyecto se puede consultar en su sitio web, donde también se encuentra disponible la película completa: <https://reinventada.org/>

<sup>2</sup> El vídeo está disponible en el canal de YouTube del colectivo LASTESIS: <https://tinyurl.com/42snmkb7>



**Tabla 1.** Caracterización de los casos de estudio

<b>Obra colaborativa</b>	<b>Adaptación al COVID-19</b>	<b>Tema</b>	<b>Herramientas</b>	<b>Formas de colaboración</b>
<b><i>Reinventadas</i></b>	Cambios en la temática del vídeo y en el proceso de producción colectiva	La experiencia durante la pandemia de mujeres que viven en barrios desfavorecidos de Medellín	Móviles (grabación); videollamadas (diálogo, organización y tareas)	Filmación individual; envío de vídeos al equipo; debate en relación con el resto de procedimientos de la obra colaborativa (discusión de los vídeos, montaje final, etc.)
<b><i>Nos roban todo, menos la rabia</i></b>	Uso del vídeo como alternativa a la reivindicación en el espacio público	La violencia de género en el espacio privado durante la pandemia	Cualquier dispositivo de grabación	Filmación individual; envío de vídeos al colectivo

Fuente: Elaboración propia.

## 4. RESULTADOS

### 4.1. REINVENTADAS

Esta iniciativa parte de un proyecto de investigación que se proponía estudiar la experiencia de las mujeres en barrios desfavorecidos de Medellín. Con el COVID-19, el proyecto se transformó. Las restricciones de movilidad dificultaban la aplicación de métodos participativos y la investigación sobre el terreno, por lo que se optó por cambiar el enfoque y atender a las nuevas circunstancias impuestas por el coronavirus, aunque abordando la misma cuestión. El tema entonces seguía siendo la vida de las mujeres en esos barrios, pero ahora poniendo el foco en sus experiencias durante la pandemia.

Para ello, el equipo diseñó e implantó una técnica basada en lo que denominan vídeo participativo remoto (Marzi, 2021). El proceso es similar al del vídeo participativo convencional, pero aquí las participantes emplean teléfonos móviles para la filmación. Además, la interacción en los barrios se cambió por el espacio virtual. Y fue en ese

espacio donde tuvieron lugar los distintos procesos, a través de reuniones semanales: sesiones didácticas para que las mujeres aprendieran a grabar con los teléfonos móviles, debates para hacer balance sobre la iniciativa o para reflexionar sobre los temas tratados, encuentros para realizar la edición de la película de acuerdo con la dirección de las mujeres, entre otras cuestiones (pp. 8, 9 y 10). Este espacio de intercambio y diálogo facilitaba la progresión del proyecto y la contribución de las participantes más allá de la filmación del contenido. Así, la adaptación de la iniciativa al entorno online se propone mediante la sustitución de los encuentros presenciales por reuniones virtuales. Con ello, si bien la filmación se produce de manera individual, las discusiones posteriores sobre el material y sobre su montaje conllevan una interacción constante. En este sentido, Marzi (2021) indica que “intense interactions between the research team and the women were necessary to build rapport and trust” (p. 11).

Aunque el uso del teléfono móvil en la práctica del vídeo participativo cuenta con otras experiencias previas (Mitchell et al., 2016, por ejemplo), Marzi (2021) destaca aquí su utilización en un proceso enteramente remoto, o que incluye también la etapa de preparación, así como la ausencia del equipo investigador, no pudiendo ofrecer indicaciones durante las grabaciones. Por ello, Marzi (2021) destaca el carácter innovador de la iniciativa. Además, expone algunos resultados, como el incremento del control por parte de las participantes en comparación con otros casos de vídeo participativo, dado que el enfoque online les permitía grabar los vídeos que querían con una mayor flexibilidad (p. 12). También destaca la adquisición de habilidades y la creación de vínculos entre las participantes. Asimismo, la autora (2021) explica que la iniciativa permitió alumbrar ciertas cuestiones que eran importantes para ellas en relación con los barrios, como contar con sistemas de ayuda mutua entre personas del vecindario o tener acceso a zonas verdes. Estas cuestiones no solo formaban parte del material filmado para el documental, sino también de sus discusiones durante las reuniones organizadas en el marco de la iniciativa (pp. 6 y 12).

En relación con el contenido, el documental comienza con una presentación de cada una de las mujeres, que se dirigen directamente a cámara con un plano frontal para comunicar sus expectativas en relación con la película u ofrecer un testimonio sobre su

sentido activista. El montaje de esos planos se alterna durante todo el metraje con imágenes de la ciudad y de sus barrios, que son los otros protagonistas de esta historia.

La introducción da paso a la exposición colectiva de la situación durante la pandemia: largas colas para acceder a los servicios sanitarios, falta de acceso a medicamentos y mascarillas, o dificultad para cumplir los protocolos sanitarios por carencia de agua. Progresivamente se introduce una lista amplia de temas: creación de vínculos con vecinos, reforzamiento de los lazos familiares, redes de solidaridad, seguridad alimentaria, violencia sexual y escasez de trabajo agravada por la pandemia, entre otras cuestiones. Los testimonios no se limitan a ofrecer percepciones negativas, sino también elementos positivos que se han evidenciado, o incluso reforzado, durante la crisis social. Mediante el montaje, que combina fragmentos filmados por las distintas participantes, el documental ofrece sus percepciones en relación con los problemas derivados de la pandemia, dándoles así visibilidad.

#### 4.2. *NOS ROBAN TODO, MENOS LA RABIA*

Entre las actividades del colectivo LASTESIS tras del inicio de la pandemia se encuentra este vídeo colaborativo que se publicó el 22 de junio de 2020 en su canal de YouTube. Realizado en contribución al proyecto alemán Voices, que invitó a artistas de distintas partes del mundo a realizar una aportación que tratara sobre la situación vivida durante el coronavirus, el vídeo de LASTESIS denuncia el aumento de la violencia de género en el ámbito doméstico durante el confinamiento, “confirmando que el hogar muchas veces es el lugar más peligroso”, según expresa la propia descripción del vídeo.

El enfoque colaborativo se inició cuando el colectivo pidió a algunas personas que conocían que realizaran una contribución en formato de vídeo, que se sumaría después al conjunto de la obra, que se sumaría después al conjunto de la obra (Iwama, 2021). Participaron 20 mujeres, que con ello abordaron esta cuestión de la violencia de género en el hogar durante la pandemia.

El vídeo emplea la repetición, tanto visual como sonora, como elemento expresivo que connota la frecuencia con la que se produce la violencia en el ámbito doméstico. Esto queda reforzado con el diseño colaborativo, dado que las participantes se muestran en

una composición que divide a veces el cuadro a modo de mosaico, mostrando simultáneamente la multitud de perspectivas. En uno de los cuadros, se muestran carteles que manifiestan explícitamente el tema del vídeo, conteniendo los sintagmas “violencia doméstica”, “confinamiento”, “infancia” y, remarcada, la palabra “ansiedad”. El vídeo se complementa con una canción, cuya letra expresa “confinadas, al tedio de lo doméstico y en el bucle del hogar, es este el lugar más peligroso donde puedo estar” o “atrapada sin salida con las armas homicidas”, lo que incide en la cuestión del espacio privado como lugar donde también se produce la violencia.

Este vídeo-performance colaborativo, como lo denomina el colectivo, no forma parte de la acción mayoritaria de LASTESIS, sino que se origina como una respuesta a la imposibilidad de continuar las reivindicaciones en las calles a pesar de la necesidad de proseguir con la acción activista, según han transmitido las propias integrantes (Iwama, 2021). Aun así, aparte de esta obra, el colectivo ha mantenido una movilización constante mediante la organización de manifestaciones y performances participativas. Debido a los límites de movilidad, anunciaban convocatorias para cantar colectivamente desde las ventanas, aunque posteriormente organizaron también intervenciones colaborativas en el espacio público, como ocurrió el 25 de noviembre, con motivo del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia Contra la Mujer. Además, han trabajado para la creación de una red de información y de apoyo para enfrentar la violencia de género y también han publicado el libro *Quemar el miedo. Un manifiesto* (2021). Por todo ello, el vídeo forma parte de un amplio conjunto de acciones activistas que se complementan con el objetivo de promover la movilización y la transformación social.

En relación con la individualidad de los procesos colaborativos, que se ha señalado antes en este artículo, tenemos que destacar una diferencia evidente entre esta obra y la anterior. En este vídeo, la individualidad de la filmación no se atenúa mediante encuentros virtuales, sino que constituye el único modo de participación de la iniciativa. Se trata, por tanto, de una obra más afín a las exploraciones digitales de la creación colaborativa, como el *crowdsourcing*.

## 5. DISCUSIÓN

El análisis evidencia una cuestión fundamental que los dos casos de estudio tienen en común: su constitución como respuesta consciente no solo a la pandemia, sino a la clausura de los espacios públicos. Esto no se hace desde la indeterminación, con la obvia consideración de que nuestra relación con el espacio se vio alterada, sino que en ambos proyectos se aborda una cuestión específica en la relación de las mujeres con el espacio y su recrudescimiento con la crisis. En el primer caso, las mujeres protagonizan una narrativa que está centrada en su vida cotidiana en el territorio urbano, especialmente durante la COVID-19. Como se puede ver en la película, el espacio está presente en todos los temas tratados y articula los procesos comunitarios que se narran, lo que se encuentra en el centro de la práctica del vídeo participativo. Por ejemplo, en el documental, mencionan la creación de redes de solidaridad vecinales. Los vecinos colocaban trapos rojos en el exterior de sus casas, lo que servía como código para indicar que se encontraban en un mal momento económico y que necesitaban ayuda para obtener alimentos. Con ello, el vídeo participativo sirve para reflexionar sobre el espacio general de la ciudad y sobre el espacio local del barrio, pero también sobre los espacios más acotados, que son apropiados y modificados por parte de los vecinos, con un sentido comunitario.

En el caso del colectivo LASTESIS, el espacio público queda desplazado y se atiende a la relevancia del espacio privado como lugar en el que también existe la violencia. La expansión del ámbito privado durante la pandemia conduce a una expansión de las violencias que ahí se producen. Nancy Fraser (1990) ha señalado que la separación entre la esfera pública y la privada ha sido históricamente empleada para impedir la visibilidad de ciertas cuestiones, beneficiando con ello a unos grupos sociales y perjudicando a otros. La autora también ha expuesto que la violencia de género se había recluido socialmente al ámbito privado, hasta que las reivindicaciones feministas lograron que se tratara como una cuestión de interés común, como un conflicto que se tenía que abordar en la esfera pública. Cabe señalar que el videoactivismo permite esquivar algunos filtros que tradicionalmente moldean la esfera pública, según Mateos y Gaona (2015). Así es como funciona el vídeo colaborativo de LASTESIS, al poner esta cuestión

en el centro del debate y advertir del incremento y la invisibilidad de la violencia de género durante la pandemia.

La atención en ambos proyectos hacia el espacio tiene significativo interés en el marco de esta investigación. Como se ha señalado, la presencia colectiva en un territorio es un elemento clave en la conformación histórica de las prácticas colaborativas (Waugh, 2010). Aunque esto se pierde en los casos de estudio, ambos se siguen relacionando con el espacio a través del tema tratado. Con ello, se mantiene la reflexión acerca del territorio y también el foco en los problemas locales. Estas dos cuestiones son referidas como elementos clave cuando se habla de iniciativas colaborativas en formato presencial (Lunch y Lunch, 2006).

Cabe recordar el modelo de participación de Gaventa (2006), en el que los espacios ocupan uno de los ejes principales. Estos son clasificados en cerrados, invitados, y reclamados o creados. Los primeros son aquellos a los que la sociedad civil no tiene acceso aunque en ellos se tomen decisiones que le afecta, mientras que los segundos se refieren a los lugares a los que se invita la ciudadanía a participar, aunque se encuentran regulados. Son los terceros, los espacios creados o reclamados, los que surgen gracias al activismo, si bien también se refieren a los lugares cotidianos, de diálogo y resistencia. El caso de estudio del colectivo LASTESIS disputa mediante su discurso el espacio privado, percibido como cerrado, para abrirlo y convertir, lo que ahí ocurre, en un asunto público. Mientras, en *Reinventadas*, la grabación y la discusión sobre los espacios cotidianos facilita incidir en cuestiones que afectan a esos espacios o tomar otra perspectiva sobre los mismos, así como reivindicar cambios a través de la iniciativa. En este sentido, la reflexión sobre los espacios en estos casos colaborativos no tiene un valor meramente discursivo, sino que busca modificarlos, abrirlos o alterar la percepción sobre los mismos. Así, para Gaventa (2006), “participation as freedom is not only the right to participate effectively in a given space, but the right to define and shape that space” (p. 26).

Además, en el caso de *Reinventadas* se mantienen otros objetivos propios de esa participación presencial, como la activación de procesos de comunicación y la creación o refuerzo de vínculos entre los miembros del grupo (Shaw y Robertson, 1997). Es

evidente, por otro lado, que el segundo caso de estudio no tiene esa intención. La obra de LASTESIS se encuentra más alineada con la postura militante que, como se ha visto al principio de este artículo, otorga una significativa relevancia a la exhibición, mientras que *Reinventadas* es una heredera evidente de una tradición colaborativa que prioriza otros procesos, localizados en etapas previas, como la producción. Se marca así una diferencia relevante entre ambas percepciones: solo *Reinventadas* mantiene la prevalencia del proceso de los medios colaborativos frente al producto. Aunque Marzi (2021) destaca el valor de la película como instrumento de cambio social, la iniciativa buscaba que las participantes desarrollasen determinadas habilidades y que la actividad les sirviera de apoyo frente a la situación de la pandemia, entre otras cuestiones. Nos referimos específicamente al “proceso de los medios colaborativos”, porque el vídeo de LASTESIS también da prioridad a un proceso, aunque en este caso se trata de la acción activista, siendo por ello externo a la obra colaborativa. Así, este vídeo forma parte de un proceso más amplio, el del activismo, que se compone de esta propuesta pero también de una multitud de acciones organizadas por el colectivo. Se nutre de distintas expresiones mediáticas, de la comunicación en red y de llamamientos para la participación creativa, en línea con el concepto de activismo transmedia (Srivastava, 2009). La diferencia radica, entonces, en que este segundo caso forma parte de un proceso, mientras que el primero constituye un proceso en sí mismo.

**Tabla 2.** Elementos clave en los enfoques frente a la COVID-19

<b>Obra colaborativa</b>	<b>Reflexión sobre el espacio</b>	<b>Acción colectiva e interacción</b>	<b>Procesos colaborativos</b>
<b><i>Reinventadas</i></b>	Reivindicación de espacios creados cotidianos	Participación individual con interacción colectiva	Reuniones, tareas creativas, debates... el proceso colaborativo prevalece frente al producto
<b><i>Nos roban todo, menos la rabia</i></b>	Transformación del espacio privado, cerrado, en un espacio reclamado	Participación individual sin interacción colectiva	Forma parte del proceso más amplio del activismo que impulsa el colectivo: la exhibición es más importante que el proceso colaborativo

Fuente: Elaboración propia.

En una evaluación de los casos de estudio en relación con la virtualidad impuesta por la pandemia, destacamos tres elementos que han dado forma a sus enfoques y que diferencian a ambas propuestas (Tabla 2).

El contraste en la segunda columna de la Tabla 2 responde a que los casos estudiados representan dos vías distintas en la creación colaborativa, y nos permite volver a la cuestión de la individualización de este modo de producción en la sociedad digital, que ya se contempló al principio del artículo. Así, estas dos vías se reproducen con frecuencia en la sociedad red, de manera que los modos históricos del audiovisual colaborativo conviven con expresiones propiamente digitales. Estas últimas fórmulas se distancian a veces del activismo (Villanueva Baselga, 2015) y han sido objeto de diversas críticas en relación con su perspectiva social (Miller y Allor, 2016). Como se ha señalado antes, ciertas fórmulas digitales como el *crowdsourcing* suponen la individualización del proceso colaborativo y su desarrollo enteramente online. No obstante, la consecuencia de esto no es necesariamente la pérdida de su potencia como contenido activista. Dovey y Rose (2012) argumentan que determinados proyectos de *crowdsourcing* manifiestan una visión reduccionista de la diversidad, como ocurriría con *Life in a Day* (Macdonald, 2011). Dovey (2014) compara este enfoque con el programa colaborativo de la BBC *Video Nation* (Chris Mohr y Mandy Rose, 1993-2000). Según argumenta, en este programa había un marco específico, bien definido, que conseguía que su dinámica colaborativa tuviera valor público: “The call to action was framed in such a way as to establish a shared, public, address. The idea of nationhood inscribed in the framing is of difference rather than homogeneity” (p. 23). Para el autor, uno de los problemas de *Life in a Day* es la selección de un sujeto colectivo excesivamente amplio e inespecífico, la falta de contexto y la carencia de un análisis crítico. Aunque el vídeo colaborativo de LASTESIS parte de un proceso de creación similar y de una construcción equivalente de la obra colaborativa, establece un marco basado en un sujeto bien definido y en un conflicto social específico, así como un análisis crítico de la situación, con lo que consigue esquivar las carencias mencionadas en relación con otras prácticas y dotar a esa dinámica participativa de mayor valor público.



Finalmente, hay que añadir que, a pesar de los valores positivos de ambas experiencias, una completa virtualidad de la creación colaborativa impone limitaciones inevitablemente. El espacio digital no es neutro, por lo que la reclusión de la comunicación colaborativa en ese espacio requiere de una reflexión sobre el territorio físico, pero también de una disputa de los entornos digitales.

## 6. CONCLUSIONES

En este artículo se ha argumentado la relevancia del encuentro presencial en el ámbito de los medios audiovisuales colaborativos a lo largo de su historia, dado que se basan en la apertura de un proceso creativo construido en colectividad y en relación con un determinado espacio físico, con frecuencia vinculado con la comunidad participante.

La investigación ha descrito y analizado dos obras colaborativas, la película *Reinventadas* y el vídeo *Nos roban todo, menos la rabia*, que se definieron como consecuencia de la pandemia. El elemento más significativo que ha resultado de la investigación es su respuesta ante la clausura de los espacios públicos. Aunque no era posible aprovechar la presencia colectiva de la práctica audiovisual colaborativa, ninguno de los dos casos ha abandonado la cuestión del espacio, que es un elemento clave en sus discursos. En el primer caso destaca la utilización de una narrativa polifónica para entender cómo la pandemia afecta a las mujeres participantes, siempre en relación con sus entornos cotidianos. El segundo caso habla sobre el espacio privado, que se amplía debido al confinamiento, para denunciar el incremento y la invisibilidad de la violencia de género durante la pandemia.

Con ello, los dos casos contribuyen a recuperar algunos de los elementos positivos que en la creación colaborativa están conectados con la presencia colectiva en el territorio, como son la reflexión sobre el entorno cotidiano y la identificación de problemas vinculados con el espacio. Además, muestran su enfoque activista, articulado a través de la creación colaborativa, porque atienden a la emergencia social y a la nueva coyuntura que cambia la vida de sus participantes. Hay que destacar la perspectiva feminista de los dos trabajos y el hecho de que ambos adviertan sobre el aumento de la violencia de género durante la pandemia.

El análisis de estas iniciativas colaborativas puede servir de referencia para futuros proyectos colaborativos que empleen únicamente el espacio online. La comparación de los dos casos de estudio, que provienen de distintos ámbitos, ha permitido identificar soluciones que conciernen a distintas vías de lo colaborativo. Los planteamientos que estén más conectados con la tradición del vídeo participativo o del documental colaborativo encontrarán una referencia en *Reinventadas*, mientras que los casos de creación colaborativa online se corresponden más con *Nos roban todo, menos la rabia*. El primer caso consigue mantener muchos elementos característicos de los procesos colaborativos a pesar de su traslado al espacio virtual. El segundo prescinde de esos elementos, pero realiza una efectiva articulación crítica gracias a la definición específica de un sujeto y un conflicto, así como a su inserción en un conjunto más amplio de prácticas activistas.

## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberich-Pascual, J. y Roig-Telo, A. (2008). Creación y producción audiovisual colaborativa. Implicaciones sociales y culturales del uso de software libre y recursos audiovisuales de código abierto. *UOC Papers*, 7.
- Aufderheide (1995). The Video in the Villages Project: Videomaking with and by Brazilian Indians. *Visual Anthropology Review*, 11(2), 83-93.
- Balaguer, J. y Gifreu-Castells, A. (2023). Collaborative I-Docs Beyond the Screens: Face-to-Face Participation Processes in Interactive Non-Fiction. *International Journal of Communication*, 17, 841-859. Recuperado de <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/19412>
- Baumann, S. E., Lhaki, P. y Burke, J. G. (2020). Collaborative Filmmaking: A Participatory, Visual Research Method. *Qualitative Health Research*, 1-17. <https://doi.org/10.1177/1049732320941826>
- Cooke, P., Dennison, S. y Gould, W. (2018). The Voicing Hidden Histories project: participatory video in development, soft power and film language. *Media Practice and Education*, 19(3), 270-282. <https://doi.org/10.1080/25741136.2018.1511360>

Cooke, P., Makanya, S., Soria-Donlan, I. y Wegrostek, D. (2019). Taking the Product Seriously: Questions of Voice, Politics and Aesthetics in Participatory Video. En P. Cooke e I. Soria-Donlan (Eds.), *Participatory Arts in International Development* (pp. 201-216). Routledge.

Ding, S. (2017). *Re-Enchanting Spaces: Location-Based Media, Participatory Documentary, and Augmented Reality* [Trabajo Final de Máster]. Massachusetts Institute of Technology.

Dovey, J. y Rose, M. (2012). 'This great mapping of ourselves' – new documentary forms online. En B. Winston (Ed.), *The BFI Companion to Documentary*. Londres: BFI.

Dovey, J. (2014). Documentary Ecosystems: Collaboration and Exploitation. En K. Nash, C. Hight y C. Summerhayes (Ed.), *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses* (pp. 11-33). Hampshire: Palgrave Macmillan.

Fraser, N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, 25/26, 56-88.

Gaventa, J. (2006). Finding the Spaces for Change: A Power Analysis. *IDS Bulletin*, 37(6), 23-33.

Getino, O. (2011). The Cinema as Political Fact. *Third Text*, 25(1), 41-53.

<https://doi.org/10.1080/09528822.2011.545613>

Iwama, K. (2021). *Arte activista feminista: Poner el cuerpo colectivo. Las propuestas de Andrea Zambrano Rojas, Diana Gardeneira y el colectivo Lastesis frente a la violencia machista* [Trabajo Final de Máster]. Universidad Andina Simón Bolívar.

Jenkins, H., Shresthova, S., Gamber-Thompson, L., Kligler-Vilenchik, N. y Zimmerman A. M. (2016). *By Any Media Necessary: The New Youth Activism*. Nueva York: New York University Press.

Lunch, N. y Lunch, C. (2006). *Insights into Participatory Video. A Handbook for the Field*. Oxford: InsightShare.

Marzi, S. (2021). Participatory video from a distance: co-producing knowledge during the COVID-19 pandemic using smartphones. *Qualitative Research*, 1-17.

<https://doi.org/10.1177/14687941211038171>

Mateos, C. y Gaona, C. (2015). Constantes del videoactivismo en la producción audiovisual. Rastreo histórico (1917-2014) y puntualizaciones para una definición. En F. Sierra y D. Montero (Ed.), *Videoactivismo y movimientos sociales: Teoría y praxis de las multitudes conectadas* (pp. 106-141). Barcelona: Editorial Gedisa.

Miller, L. y Allor, M. (2016). Choreographies of collaboration: social engagement in interactive documentaries. *Studies in Documentary Film*.

<https://doi.org/10.1080/17503280.2016.1171686>

Mirizio, A. (2017). El anacronismo visual en el cine militante de Helena Lumbreras. Notas a propósito de la influencia de Pasolini y Zavattini. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 18(4), 425-441. <https://doi.org/10.1080/14636204.2017.1380156>

Mitchell C., De Lange, N. y Moletsane, R. (2016). Me and my cellphone: constructing change from the inside through cellfilms and participatory video in a rural community. *Area*, 48, 435-441.

Montero Sánchez, D. (2020). Rethinking participatory video in the times of YouTube. *Media, Culture & Society*, 1-16. <https://doi.org/10.1177/0163443720948017>

Notley, T., Lowenthal, A. y Gregory, S. (2015). Vídeos para el cambio social: herramientas para generar y medir el impacto social. En F. Sierra y D. Montero (Ed.), *Videoactivismo y movimientos sociales: Teoría y praxis de las multitudes conectadas* (p. 78-106). Barcelona: Editorial Gedisa.

Pack, S. (2012). Collaborative Filmmaking in the Digital Age. *Anthropology Now*, 4(1), 85-89. <http://dx.doi.org/10.1080/19492901.2012.11728354>

Parr, H. (2007). Collaborative film-making as process, method and text in mental health research. *Cultural Geographies*, 14(1), 114-138.

Roberts, T. y Lunch, C. (2015). Participatory Video. En R. Mansell y P. Hwa Ang (Ed.), *The International Encyclopedia of Digital Communication and Society*. Londres: John Wiley & Sons.

Roig-Telo, A. (2017). Cine colaborativo, entre los discursos, la experimentación y el control: metodologías participativas en ficción y no-ficción. *Obra Digital*, 12, 13-25.

Shaw, J. y Robertson, C. (1997). *Participatory Video: A practical guide to using creatively in group development work*. Londres: Routledge.

Sierra, F. (2015). Videoactivismo y nuevas formas de ciudadanía. Una perspectiva crítica de la Comunicación. En F. Sierra y D. Montero (Ed.), *Videoactivismo y movimientos sociales: Teoría y praxis de las multitudes conectadas* (pp. 19-53). Barcelona: Editorial Gedisa.

Srivastava, L. (2009). Transmedia Activism: Telling Your Story across Media Platforms to Create Effective Social Change. *NAMAC*. Recuperado de <https://bit.ly/3i6bKz5>

Stam, R. (2001). *Teorías del cine: Una introducción*. Barcelona: Paidós.

Sudbury, S. (2016). Locating a 'third voice': participatory filmmaking and the everyday in rural India. *Journal of Media Practice*, 17(2), 213-231.

<https://doi.org/10.1080/14682753.2016.1248191>

Thomas, V. y Britton, K. (2012). The Art of Participatory Video. Relational Aesthetics in Artistic Collaborations. En E-J. Milne, C. Mitchell y N. De Lange (Ed.), *Handbook of Participatory Video* (pp. 225-241). Plymouth: AltaMira Press.

Vázquez-Herrero, J. y Moreno, G. (2017). Documental interactivo iberoamericano: proximidad y transformación social. *Doc On-line, número especial*, 109-130.

Villanueva Baselga, S. (2015). Prácticas colaborativas en el documental contemporáneo: propuesta de análisis y revisión del modo participativo en la Teoría del Documental. *L'Atalante*, 20, 116-123.

Villaplana-Ruiz, V. (2016). Tendencias discursivas: cine colaborativo, comunicación social y prácticas de participación en internet. *AdComunica. Revista Científica de*

*Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 12.

<https://doi.org/10.6035/2174-0992.2016.12.8>

Waugh, T., Brendan Baker, M. y Winton, E. (Ed.). (2010). *Challenge for Change. Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

White, S. A. (2003). *Participatory Video: Images that Transform and Empower*. Londres: Sage.

Wiehl, A. (2017). Documentary as co-creative practice: From Challenge for Change to Highrise – Kat Cizek in conversation with Mandy Rose. En J. Aston, S. Gaudenzi y M. Rose (Ed.), *I-Docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary* (pp. 38-48). Nueva York: Columbia University Press.

Wiesner, P. K. (1992). Media for the People: The Canadian Experiments with Film and Video in Community Development. En T. Waugh, M. Brendan Baker y E. Winton (Ed.), *Challenge for Change. Activist Documentary at the National Film Board of Canada* (pp. 73-103). Montreal: McGill-Queen's University Press.

Wolffram, P. (2018). Dreaming a Narrative and Conjuring an Image: Collaborative Filmmaking with People and Spirits in Melanesia. *Visual Anthropology*, 31(3), 268-291.  
<https://doi.org/10.1080/08949468.2018.1445712>

Worth, S. y Adair, J. (1972). *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Yang, K-H. (2016). *Participatory Video in Adult Education. Cultivating Participatory Culture in Communities*. Singapur: Springer.