

El documental transmedia argentino y las universidades nacionales: características de su producción

Self-management in audiovisual production companies in the Buenos Aires region

Pablo Lanza

- pablohernanlanza@hotmail.com
- <https://orcid.org/0000-0002-8131-4225>

Universidad de Buenos Aires. Argentina

DOI: <https://doi.org/10.63376/spilquen.v28i1.6386>

RESUMEN

En este artículo efectuaremos un relevamiento por las distintas producciones transmediales de la última década en la Argentina prestando especial atención a los proyectos encarados por universidades nacionales. Consideraremos las producciones documentales transmedia de la Universidad Nacional de Rosario y la Dirección de Comunicación Multimedial, pero también proyectos de las universidades de Córdoba y Misiones, entre otras. El abordaje de estas producciones nos permitirá analizar las modificaciones generadas por la digitalización, la cual afecta tanto a los procesos de producción como de distribución y recepción.

Recibido
23|05|2024

Aceptado
30|04|2025

PALABRAS CLAVE

Producción; Documental; Transmedia; Universidades nacionales.

ABSTRACT

In this article we will survey the different transmedia productions of the last decade in Argentina, paying special attention to the projects undertaken by national universities. We will consider the transmedia documentary productions of the Universidad Nacional de Rosario and the Dirección de Comunicación Multimedial, but also projects of the universities of Córdoba and Misiones, among others. The approach of these productions will allow us to analyze the modifications generated by digitalization, which affects both production and distribution and reception processes.

KEY WORDS

Production; Documentary; Transmedia; National universities.



INTRODUCCIÓN

Referirse a una obra transmedia implica que no se circunscribe a una única disciplina, sino que justamente participa, entremezcla o hace converger a múltiples medios. Según el periodista Álvaro Liuzzi “hablamos de multimedia cuando la misma historia se narra en diferentes soportes, ya sea por yuxtaposición o integración, manteniéndose dentro de los marcos limitantes del clásico sitio web. Y de crossmedia cuando la historia se lleva hacia distintos soportes que solo tienen sentido si se consumen en su totalidad, es decir, el relato cruza plataformas, pero no se extiende” (2015: 108). Henry Jenkins, uno de los principales gestores del concepto, propuso que

en la forma ideal de la narración transmediática, cada medio hace lo que se le da mejor, de suerte que una historia puede presentarse en una película y difundirse a través de la televisión, las novelas y los cómics; su mundo puede explorarse en videojuegos o experimentarse en un parque de atracciones. Cada entrada a la franquicia ha de ser independiente, de forma que no sea preciso haber visto la película para disfrutar con el videojuego y viceversa (2008 101-102).

Transmedia implica la extensión de un relato y esto me parece clave para relacionar con el concepto documental tanto desde una perspectiva narratológica como retórica. Con respecto a la primera, autores como Albert Laffay y Christian Metz han propuesto que “un relato es *todo lo contrario de un mundo*” (Laffay 1966: 56), debido a que el mundo simplemente es y permanece constantemente abierto, mientras que en el relato los elementos que lo constituyen están ordenados de forma tal que poseen un principio, una mitad y un final. Para Metz el relato constituye un “discurso cerrado que irrealiza una secuencia temporal de acontecimientos” (1966: 53) y, según su concepción, el cine necesariamente narra por su misma naturaleza. En cuanto a la perspectiva retórica, Carl Plantinga propuso el concepto de mundo proyectado como un “modelo del mundo real” (1997: 124) para señalar una necesaria distancia con el mundo real: “los films de no ficción pueden estar equivocados en sus afirmaciones y ser engañosos en sus interpretaciones” (1997: 88) sin que eso invalide

su estatuto como documental. Ahora bien, ambas posiciones distinguen al documental de la realidad, pero la noción de “mundo proyectado” en particular puede relacionarse con la expansión del relato en tanto la narración del documental se plantea como una posición y recorte del universo profílmico que puede continuarse o ponerse en tela de juicio.

Ahora bien, la etiqueta “documental transmedia” aparece en varios casos, pero no siempre, esto puede deberse a que los realizadores provienen de diversos campos: periodistas, profesionales de la comunicación, el documental y la no ficción. No obstante, algunos de los pioneros de la forma y estudiosos de la temática, Álvaro Liuzzi (2015) y Arnau Gifreu-Castells (2013) respectivamente, han trazado una genealogía que inserta estas obras dentro de la historia del cine documental.

Según Gifreu-Castells la narrativa y la producción inicial del cine documental se caracterizaron en una primera etapa por la linealidad -con esquemas clásicos de inicio, desarrollo y desenlace— y la unicidad autoral; estas características de producción, resalta el autor, han incluido diversas innovaciones y movimientos vanguardistas para continuar hasta la actualidad. En una segunda fase, que ubica a finales de los años ochenta, surge el audiovisual interactivo para distintas plataformas (CD-ROM, videodiscos, entre otros formatos), mientras que en la tercera, en la que se encuentra el transmedia, se utilizan tecnologías de código abierto. En ella, remarca, “el documental será colaborativo y se generará a partir de las decisiones y aportaciones de los interactores y los contenidos vinculados a través de la red” (2013: 543). Aquí es donde entra en juego la noción de prosumidor que pondría en jaque varias cuestiones como la obra cerrada, el control sobre la misma, la noción misma de autor y, en determinados casos, las modalidades de producción y financiamiento con estrategias como el crowdfunding y crowdsurfing.

Liuzzi (2015) se refiere al documental transmedia como un modelo de “producción independiente” para luego realizar una genealogía por la historia del cine documental que comienza con *Nanook of the North* (1922, Robert Flaherty) y se caracteriza, recuperando a Giffreu-Castells, por una evolución “propiciada por los nuevos entornos digitales, [que] posibilitó la creación de narrativas interactivas que



involucraron el entramado de relatos no lineales en el género” (2015: 118). En términos de producción y financiamiento para el documental, debemos considerar que se trata de formas de realización alternativas a la industrial (o de ficción); en ese sentido se lo puede considerar independiente, pero consideramos importante señalar otra cuestión que nos permite pensar en un cierto puente con el fenómeno que abordamos y que nos permite reflexionar sobre el término. El cine documental se ha desarrollado de la mano de programas de propaganda, institucionales y educativos: desde *Nanook of the North*, financiado por la compañía de pieles Revillon Frères, el resto de la carrera de Flaherty para estudios de Hollywood como MGM, las instituciones inglesas como la Empire Marketing Board bajo las cuales se desarrolló la escuela inglesa liderada por John Grierson, hasta instituciones claves para el derrotero del noticiero en América Latina como la Dirección de Publicidad y Propaganda en México y el Instituto Nacional de Cinema Educativo en Brasil durante la década del treinta, el trabajo de la Escuela documental de Santa Fe fundada por Fernando Birri en los sesenta y los noticieros del ICAIC en Cuba ha sido una constante.

Gran parte de la filmografía de Jorge Prelorán, uno de los cineastas claves para pensar los cines regionales en Argentina, fue justamente financiada por, entre otras instituciones, la Universidad Nacional de Tucumán y el Fondo Nacional de las Artes bajo el programa de “Relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas argentinas” de la Universidad Nacional de Córdoba. Esto no es un fenómeno local, sino que existen numerosos programas sobre cine etnográfico en universidades que resultaron cruciales para el desarrollo de la práctica cinematográfica (ver el trabajo de Robert Gardner para la Universidad de Harvard a modo de ejemplo). Pamela Gionco y Ramiro Pizá han resaltado el rol de las universidades como una de las principales modalidades de financiamiento público en la Argentina, ya que si bien “no necesariamente brindan aportes monetarios (...) colaboran con la producción audiovisual tales como la disponibilidad de equipamientos (cámaras, por ejemplo), infraestructura y/o avales institucionales” (2023: 97). Más aún, como han señalado Patricio Irisarri y Anahí Lovato, no se trata de un mero fenómeno local, sino que

muchas universidades latinoamericanas exploraron este ecosistema cambiante y aportaron recursos al desarrollo de proyectos de investigación, estudio y producción de contenidos interactivos y transmedia en el campo de la no ficción. Mayormente, estos relatos periodísticos y documentales proponen tratamientos narrativos que no suelen ocupar las agendas mediáticas o intereses de las industrias de contenidos locales (Irisarri y Lovato 2022: 15).

Esta perspectiva se corresponde con la función de extensión que la universidad tiene con sus comunidades y con una lógica de distribución de contenido exenta de fines de lucro: “producir transmedia desde la periferia significa correrse de la centralidad no sólo de la gran financiación de productos culturales industriales, es adentrarse en temas complejos que se alejan de la estigmatización de los medios tradicionales” (Irigaray, 2015: 117)”. Creemos que es en este sentido que podemos hablar de un “espíritu independiente” en la producción de documentales transmedia.

Con todo esto en consideración me interesa centrarme en los documentales transmedia que se desarrollaron en Argentina principalmente durante la segunda década del presente siglo bajo el marco de diversas universidades nacionales. Podemos destacar principalmente las producciones documentales transmedia de la Universidad Nacional de Rosario y la Dirección de Comunicación Multimedial, pero también proyectos de las universidades de Córdoba, La Plata y Misiones, entre otras. El desarrollo de estos programas institucionales fue en gran parte impulsado por la sanción de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009 pero no exclusivamente. La Dirección de Comunicación Multimedial, radicada en la Universidad de Rosario, fue creada en 2007, dos años antes de la Ley, por Fernando Irigaray y constituye el polo más productivo e importante de este tipo de realizaciones en nuestro país a la vez que desarrolla una importante serie de publicaciones e investigaciones sobre la temática.

En el mapeo de producciones transmedia en América Latina a cargo de Jorge Vázquez Hererro, Lucila Benito y Natalia Revello-Mouriz (2021) se relevaron 74 proyectos entre los años 2007 y 2020. Los autores resaltan que “la aparición y el crecimiento son tímidos en un inicio, con una primera etapa de 2007 a 2014, de



aumento constante en el número de producciones registradas” (2021: 10) y sitúan a Argentina a la cabeza con 18 títulos, casi una cuarta parte del total. Todo esto indica que no se trata ya de un fenómeno nuevo, pero sí creemos que resulta interesante revisar unas cuantas cuestiones que permiten apreciar cierto carácter transicional, es decir de una forma que no ha sido definida de forma tajante, característica que, sostenemos, es común a gran parte de las manifestaciones artísticas y en especial al cine documental, distinguido por la indefinición. Por otro lado, el pico de estas producciones fue en el año 2017, y el panorama nacional en la actualidad claramente presenta nuevos tipos de problemas para el desarrollo de las mismas.

Para el desarrollo del artículo me centraré en las siguientes preguntas:

1. ¿Cuáles son las posibilidades de financiamiento dentro del marco de la producción de documentales transmedia universitaria y de qué manera se desarrollan?

2. ¿Cuáles son las que temáticas se abordan en estas producciones? ¿Obedecen a problemáticas e historias locales, regionales o internacionales?

3. En relación a lo que podríamos llamar la etapa de posproducción: ¿hasta cuándo suelen desarrollarse estos proyectos? Esta pregunta posee dos partes: la primera considera que una de las características más remarcadas del documental transmedia tiene que ver con la interactividad de los prosumidores (ya no meros espectadores pasivos), y la segunda gira en torno a cómo se mantiene vivo el producto final si consideramos que los desarrollos tecnológicos se caracterizan por ser transicionales, lo que convertiría al consumo asincrónico de las producciones en un problema.

RELEVAMIENTO

Antes de avanzar con los puntos propuestos ofreceré un relevamiento de las producciones de documentales transmedia de las universidades nacionales para poseer una idea del caudal de la producción. Para la confección del mismo consideramos aquellos proyectos que incorporaran material audiovisual y fue de

suma importancia el mapa “Cartografía de las nuevas narrativas de no ficción latinoamericana” de Patricio Irisarri¹.

El relevamiento dio como resultado 11 documentales transmedia que contaron con participación de universidades nacionales sobre un total de 18 casos argentinos producidos entre los años 2013-2023. De los mismos la mayoría fueron realizaciones del DCM de la Universidad de Rosario. Los títulos son:

TITULO	AÑO	PRODUCTORA	TEMATICA
<i>Calles perdidas: El avance del narcotráfico en Rosario</i>	2013	Dirección de Comunicación Multimedial (DCM) de la Universidad Nacional de Rosario (UNR)	NARCOTRÁFICO
<i>Tras los pasos del hombre bestia</i>	2013	DCMteam. Producciones Transmedia (UNR)	CINE REGIONAL
<i>Des(iguales)</i>	2015-2017	Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia (UNR); DCMteam; Producciones Transmedia (UNR)	DESIGUALDADES SOCIALES, POLÍTICAS, ECONÓMICAS, ETC.
<i>Mujeres en venta</i>	2015	DCMteam. Producciones Transmedia (UNR)	TRATA DE MUJERES
<i>Canción de la ciudad</i>	2015	DCMteam; Facultad Libre	MUSICA CALLEJERA
<i>Proyecto 7/40</i>	2016	Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba	DICTADURA CIVICO-MILITAR
<i>Experiencia Cortázar</i>	2016	UTN San Rafael; UNCUYO; UNAM Transmedia (UNaM)	LITERATURA
<i>De barrio somos</i>	2017	DCMteam. Producciones Transmedia	CLUBES DE BARRIO
<i>Memorias sobrevivientes</i>	2017	Universidad Nacional de Misiones	DICTADURA CIVICO-MILITAR
<i>Mujeres ingenieras</i>	2018	CIN-RENAU; UTN San Rafael; UNAM; UNRN; UNL; UNR; UNNE; UNdeC; UNJu, UNICEN; UNCUYO y UNC	MUJERES Y TRABAJO
<i>Reflexiones al atardecer</i>	2020-2022	CONADU; Red Nacional Audiovisual Universitaria; Mundo U; Consejo Interuniversitario Nacional; Acequia; UNaM Transmedia; Abratv; Megafon UNLa; UNSL TV; UNLPam TV; SADOP; Fundación Progresá; ASAE; Asociación Argentina de Estudios Canadienses;	CONVERSACIONES CON LIDERES GLOBALES

PRODUCCIÓN Y FINANCIAMIENTO DEL DOCUMENTAL TRANSMEDIA

¹Disponible https://www.google.com/maps/d/u/o/embed?mid=1TZI5sds_zCadRIARpzW5x_6u6XyFhBx8&hl=es&ll=-12.uy0792496341992619%2C-75.83652484999995&z=17

Con respecto a las modalidades de producción, en el ya mencionado trabajo de Herrero et al. (2021), los autores realizan una clasificación de cinco modalidades de producción de narrativas transmedia ordenadas según el porcentaje de realizaciones:

1. Producciones desarrolladas por *grupos de personas no constituidos formalmente o productoras* (37.8%): aquí ubican el trabajo de Álvaro Liuzzi, de quien señalan que es uno de los pocos casos que posee más de un título).

2. Producciones de *carácter mixto* entre instituciones o medios de comunicación aliados con productoras especializadas (18,9%): mencionan la producción *Canción de la ciudad* realizada en conjunto de la Facultad Libre, Wasabi Producciones, Universidad Nacional de Rosario y Cooperativa La Masa

3. La producción de *proyectos universitarios* (17,6%): aquí resaltan la obra de la Dirección de Comunicación Multimedial de la Universidad Nacional de Rosario

4. Proyectos de *medios de comunicación masivos* constituyen el cuarto grupo (14,9%): si bien no mencionan casos de nuestro país sí podemos nombrar ejemplos como *En la tierra del Diego* (2009) del grupo Clarín e *Inakayal vuelve* (2018) de la revista Anfibia

5. Por último, *organizaciones no gubernamentales, agrupaciones y colectivos* (9,5%): *El feriante*, de la Facultad Libre y La bamba del sur

Este muestreo permite apreciar la importancia y el interés de las universidades nacionales para el desarrollo del documental transmedia a la vez que confirma el interés desde las instituciones educativas por este tipo de experimentaciones. Como apuntan algunas investigaciones actuales,

por fuera de las grandes corporaciones mediáticas, las producciones latinoamericanas más innovadoras y experimentales se han desarrollado en el marco de *medialabs* y pequeñas unidades productoras nativas digitales, muchas veces conformando redes de co-producción. En este marco, la implicación de las instituciones universitarias ha sido fundamental para el impulso del documental interactivo y transmedia” (Irisarri y Lovato 2022: 21-22).

La Dirección de Comunicación Multimedial (DCM) se creó en 2007 y, bajo la dirección de Fernando Irigaray, se ha convertido no solo en la principal productora de estas modalidades híbridas, sino que, a través de la Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia, aprobada en 2014, han desarrollado varias investigaciones y publicaciones. Uno de los proyectos de la DCM fue DocuMedia: Periodismo social multimedia en 2008. Irisarri y Lovato (2022), miembros del equipo, han periodizado la producción del grupo en 3 fases:

1. Exploración multimedia interactiva (2007-2013): desde la creación y conformación del equipo hasta las primeras cuatro obras del DocuMedia y la oferta toda a través de un mismo sitio web

2. Exploración transmedia: (2013-2018): en esta fase se desarrollaron la mayoría de los proyectos “considerados pioneros a escala latinoamericana” (2022: 18) y se formuló una metodología para el diseño narrativo transmedia de no ficción centrada en cuatro ejes: “el mundo de la historia, las experiencias de usuario, las plataformas y la ejecución del proyecto” (2022: 18).

3. Exploración inmersiva: a través de proyectos de realidad virtual, videos 360° e instalaciones inmersivas se busca “posicionar al usuario en el centro de la escena narrativa, articulando experiencias espaciales sensoriales y envolventes” (2022: 20).

Como señalamos previamente las producciones relacionadas a los ámbitos universitarios encontraron un gran empuje tras la sanción de la llamada Ley de medios en 2009. En la Universidad de Misiones el Programa Institucional UNaM Transmedia se originó en 2014 “con el propósito de desarrollar un sistema de plataformas públicas de comunicación de la Universidad capaz de producir y difundir contenidos audiovisuales en el contexto dado por la convergencia tecnológica de base digital”. Al año siguiente se creó la señal de TV TUM (Televisión Universitaria de Misiones) y el sitio web www.transmedia.unam.edu.ar que “reúne en un mismo espacio convergente las transmisiones on line de LRH 301, FM Universidad 98.7 y de TUM con la mediateca de producciones realizadas por el plantel profesional de UNaM Transmedia, así como

también material audiovisual cedido por otras productoras universitarias, públicas o realizadores independientes”². Allí se desarrolló el documental *Memorias sobrevivientes* en 2017.

La Universidad Nacional de Córdoba desarrolló *Proyecto 7/40* (2016), el cual nació como una iniciativa institucional en la que participaron el Centro de Producción e Innovación en Comunicación, la Secretaría de Comunicación y Medios, la Secretaría de Asuntos Estudiantiles, el grupo de Investigación en Transmedia y el Centro de Estudiantes y en el que colaboraron estudiantes y egresados de Comunicación Social. Esta constituye la única realización hasta el momento de la Universidad Nacional de Córdoba, mientras que en el proyecto *Mujeres ingenieras* (2018) participaron múltiples universidades por primera vez en producciones de este tipo: Cuyo, Jujuy, Chilecito, Litoral, del Nordeste. Se trató de un proyecto conjunto organizado por RENAU, la Red Nacional Audiovisual Universitaria, perteneciente al Consejo Interuniversitario Nacional (CIUN).

La producción transmedia tiene ciertas particularidades en relación a los proyectos cinematográficos. Una primera, y obvia, diferencia tiene que ver con los equipos de trabajo que son multidisciplinarios, entre ellos podemos nombrar a realizadores audiovisuales, diseñadores web, gestores de redes sociales y periodistas. Creemos importante considerar que no existen formatos definidos o rígidos para la narrativa transmedia, sino que cada proyecto propone distintas maneras de contar sus historias. A modo de ejemplo, podemos nombrar a *Mujeres en venta* que contiene un Mapa colaborativo, Periodismo en viñetas (comics), una sección grafica + realidad aumentada (campaña callejera), Micros para TV (emitidos por el Canal 3 de Rosario), un documental audiovisual titulado *Historias silenciadas* (emitida por el mismo canal de televisión), Movisodios, una serie de videos breves que se proyectaban en pantallas de tecnología Led de interior y exterior, el libro *¿Qué pasa después? Aportes y desafíos para la construcción de derechos de víctimas de trata y explotación sexual* de Matías Loja y Patricio Irisarri. *De barrio somos* contiene las siguientes secciones: Serie documental para web y TV (8 capítulos), Libro de crónicas urbanas (cronistas y

² <https://transmedia.unam.edu.ar/index.php/unam-transmedia/nuestra-historia>

fotógrafos de la ciudad), Webdoc o documental interactivo (360°), Juego de mesa, Álbum de figuritas con realidad aumentada y Redes sociales, Kermesse Transmedia.

Fig. 1: Créditos del documental transmedia *Mujeres en venta*



Fig. 2: Mapa del recorrido transmedia de *Mujeres en venta*



Fig. 3: Secciones del documental *De barrio somos*



Un segundo aspecto que Fernando Acuña y Alejandro Caloguerea señalan en su *Guía para la producción y distribución de contenidos transmedia para múltiples plataformas* (2012) consiste en que “financiar un proyecto transmedia en una etapa temprana es complicado. La gran mayoría de las campañas transmedia responde a un modelo de negocio que entiende el transmedia como promoción de otro producto, sea ésta una película o una marca comercial” (2012: 106). Así es que podemos distinguir entre proyectos retroactivos y proactivos según su origen (Gambarato, 2013); el primero consiste en relatos generados a partir de contenidos preexistentes, mientras que el segundo supone un comienzo original y no una expansión de obras previas. Si bien existen ambos tipos de realizaciones en el corpus relevado, la mayoría de los documentales se ubican en la segunda categoría (una excepción sería *Tras los pasos de El hombre bestia*), lo que supondría en muchos casos mayores dificultades para lograr el financiamiento,



TEMÁTICAS LOCALES O GLOBALES

Una pregunta que surge entonces es qué incidencia tienen estas cuestiones en la elección de las temáticas abordadas. La mayor parte de los proyectos han contado con reconocimientos y apoyos locales como Declaraciones de Interés Provincial y Consejos Municipales (*Calles perdidas*, *De barrio somos*, entre otros), lo que nos permite apreciar el acento puesto en el territorio, las comunidades, la denuncia de las problemáticas locales por sobre temáticas universales en la mayor parte del corpus. Entre las producciones de la DCM podemos enumerar el narcotráfico, la historia del cine local, la trata de mujeres, los clubes de barrio locales. Otros documentales como *Memorias sobrevivientes* y *7/40* abordan la última dictadura cívico-militar argentina para centrarse en las historias y personalidades locales, es decir que se inscriben en el marco nacional, pero exhiben relatos dejados de lado por las narrativas centrales y enfatizan la cercanía de los mismos.

No obstante, realizaciones como *Reflexiones al atardecer*, consistente hasta el momento en una serie de entrevistas “con intelectuales y grandes líderes del mundo” llevadas a cabo durante la pandemia COVID19 con los cuales “la Universidad Nacional de Rosario se inserta en el diálogo global sobre los escenarios futuros”³, permite apreciar cierta vocación más global. No se trató del primer proyecto que buscara este objetivo, *(des)iguales* constituyó uno de los primeros intentos por incluir distintas latitudes de la región latinoamericana a partir de la colaboración con otras instituciones foráneas.

Ahora bien, el financiamiento de estos proyectos no corre por cuenta de las universidades ni estos reconocimientos locales, como señalan Gionco y Pizá (2023), por lo que muchas veces se recurre a financiamientos por otros lados. En una entrevista personal, Fernando Irigaray confirmó la importancia de subsidios internacionales para la realización de los proyectos de la DCM; en el caso de *Tras los pasos de El hombre bestia* la financiación corrió en gran parte por cuenta del premio Rey España obtenido por *Calles perdidas*, mientras que otro proyecto como *Mujeres en*

³ <http://www.dcmteam.com.ar/3/transmedia/61/Reflexiones-al-atardecer--El-escenario-global-post-pandemia>



venta contó con el apoyo del programa Fondo Canadá para Iniciativas Locales (FCIL). De esta forma, es que un importante número de estas realizaciones se han encarado como coproducciones o colaboraciones transnacionales.

Estos documentales no buscan tan solo difundir contenidos a través de las redes sociales digitales, “sino que ofrece[n] la posibilidad de convertir al usuario también en realizador, al utilizar sus ideas para mejorar los contenidos y la estética de la obra” No está de más señalar que uno de los puntos clave para entender la proliferación de estas modalidades se relacionan con la internet y, especialmente, la tecnología digital y la capacidad de remediación (Bolter y Grusin 2000) que ofrece, que permite convertir diversos tipos de soportes en una única materia maleable. De todas maneras, veremos que no todos los proyectos se quedan con esta característica, sino que han buscado incorporar la fisicidad y la presencialidad en sus propuestas, aspecto que nos permite englobarlas dentro de producciones que acentúan las características locales/regionales. Los proyectos de la DCM y el concepto de “ciudad como plataforma narrativa” de Carlos Irigaray (2014) justamente apuestan a esta cuestión.

POSPRODUCCIÓN

Esto nos permite abordar el tercer y último punto propuesto para este artículo.

La producción y la posproducción de las narrativas transmedia se superponen en un punto ya que parte de los proyectos llegan al público antes que la obra haya concluido para fomentar la participación y/o creación de los prosumidores. Según Irigaray “no hay transmedia sin estrategia participativa” (2014: 115) y esto se relaciona con la propuesta de romper con la unicidad del documental clásico y la propuesta de consumo asincrónico de los medios analógicos. En este sentido se tratan de narrativas que deben ser experimentadas durante un breve período para que cumplan su verdadera función. Así es que podemos pensar en una bidireccionalidad producción-recepción, por lo menos en su intención, pero vale preguntarse ¿qué tan activos son realmente estos prosumidores? Es decir, estas producciones transmedia – interactivas deben serlo tanto en la etapa de producción como de recepción, pero autores como Judith Aston y Sandra Gaudenzi

señalan que “la comunicación autoral no ha sido reemplazada por una lógica de participación compartida” (2018), apoyados en la propuesta de Jacob Nielsen de la desigualdad en la participación en las comunidades en línea. Este autor retoma la teoría 90-9-1 según la cual en las redes un “1% crea contenido, 9% edita o modifica materiales existentes y el 90% observa sin contribuir activamente” (Aston y Gaudenzi 2018). Al revisar los sitios webs de los documentales transmedia podemos confirmar esto, ya que la cantidad de materiales creados por usuarios es relativamente pequeña y consiste en su mayoría en comentarios a través de las redes sociales; todo esto a pesar de la diversidad de maneras en las que se busca fomentar la creación colectiva. Sobre este punto también es clave la supervivencia de los registros ya que los sitios web de algunos proyectos como *Mujeres ingenieras* se encuentran caídos por completo, mientras que secciones como los geo mapas colaborativos como el de *Mujeres en venta* ya no están disponibles para revisar, lo que dificulta apreciar la bidireccionalidad de las obras. Esto se debe a múltiples motivos tales como la falta de fondos para mantener los sitios online pero también el carácter transitorio de la tecnología.

CONCLUSIONES

Tras realizar el relevamiento y análisis de las formas de producción y formatos de los distintos documentales transmedia hoy podemos confirmar que sigue siendo una forma en transición y que no ha tomado un formato final. En este sentido el rol de las universidades nacionales ha resultado ser clave para su desarrollo a lo largo de la segunda década del nuevo siglo. Si bien la participación de las mismas no es suficiente para asegurar el desarrollo y la continuidad de estas narrativas, especialmente en el presente, la multiplicidad de obras abordadas nos permite apreciar la necesidad de generar contenidos alternativos y apelar a la producción de los ciudadanos a partir de diversas estrategias. En este sentido creemos que la propuesta de la ciudad como plataforma narrativa transversal constituye una alternativa que favorece la participación y los consumos locales, aunque no la creación de contenidos.



REFERENCIAS

1. **Acuña, Fernando y Caloguerea, Alejandro.** *Guía para la Producción y Distribución de Contenidos Transmedia para Múltiples Plataformas.* Santiago de Chile: Pontificia Universidad de Chile. 2012.
2. **Bolter, Jay David y Grusin, Richard.** *Remediation. Understanding New Media.* Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press. 2000.
3. **Gambarato, Renira** "Transmedia Project Design: Theoretical and Analytical Considerations" *Baltic Screen Media Review* (Vol.1). 2013. pp.81-100. https://www.academia.edu/4951620/Transmedia_Project_Design_Theoretical_and_Analytical_Considerations
4. **Gifreu-Castells, Arnau.** "Evolución del concepto de no ficción. Aproximación a tres modelos narrativos". *Obra digital: revista de comunicación* (8) pp. 14-39. 2015. <https://www.raco.cat/index.php/ObraDigital/article/view/301174/390728>
5. **Gifreu Castells, Arnau.** *El documental interactivo como nuevo género audiovisual.* Tesis doctoral Universitat Pompeu Fabra. 2013. www.doc.ubi.pt/14/teses_arnau_castells.pdf
6. **Gionco, Pamela y Ramiro Pizá.** "¿Cuándo paga el Estado? Sobre el financiamiento público y mixto de la producción audiovisual en Argentina". Andrea Cuarterolo, Silvana Flores y Jorge Sala (Eds.) *Giros históricos de los cines regionales en Argentina y América Latina. Definiciones, delimitaciones y disputas históricas.* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. 2023. pp.81-100.
7. **Irigaray, Fernando.** "La ciudad como plataforma narrativa. El documental transmedia Tras los pasos de El Hombre Bestia". Fernando Irigaray y Anahí Lovato (eds.) *Hacia la comunicación transmedia.* Rosario: UNR Editora. 2014.
8. **Irigaray, Fernando.** "Navegación Territorial: Entramado Narrativo Urbano". Fernando Irigaray y Anahí Lovato (eds.) *Producciones transmedia de no ficción. Análisis, experiencias y tecnologías.* Rosario: UNR Editora. 2015.
9. **Jenkins, Henry.** *Convergence culture. La cultura de la convergencia en los medios de comunicación.* Barcelona: Paidós. 2008.
10. **Jorge Vázquez-Herrero, Lucila Benito, Natalia Revello-Mouriz** "Documental interactivo y transmedia en América Latina: modelos, temáticas y estrategias". *Hipertext.next* (23). 2021. pp.72-20.
11. **Laffay, Alber.** *Lógica del cine.* Barcelona: Nueva Colección Labor. 1966.
12. **Liuzzi, Álvaro.** "El documental interactivo en la era transmedia: de géneros híbridos y nuevos códigos narrativos". *Obra Digital* (8). 2015. pp. 106-136.
13. **Metz, Christian.** "Observaciones para una fenomenología de lo narrativo". *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968).* Barcelona: Paidós. 1966.
14. **Nielson, Jacob.** "Participation inequality: Encouraging more users to contribute". *Alertbox* (9). 2006. http://www.useit.com/alertbox/participation_inequality.html
15. **Patricio Irisarri y Lovato, Anahí.** "Narrativas interactivas y transmedia de no ficción: Experiencias evolutivas en las producciones del #DCMTeam de la UNR". *Temas y Problemas de Comunicación* (20). 2022. pp. 13-23.
16. **Plantinga, Carl.** *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film.* New York: Cambridge University Press. 1997.