



Erasmus+

Higher Education
Mobility Agreement form

uc3m

Universidad
Carlos III
de Madrid

**Documental web e interactivo en España y Latinoamérica:
contexto, categorización y análisis de casos**

**Web Documentary in Spain and Latin America:
Context, Categorization and Case Study**

Univerzita Karlova V Praze
Filozofická Fakulta

Phd. Nieves Limón
nlimon@hum.uc3m.es

Links de interés (Related Links)

Laboratorio de Innovación Audiovisual RTVE (Media Innovation Lab- Spanish TV)

- <http://www.rtve.es/lab/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=X6HXZK9cgvs>
- <https://blog.rtve.es/webdocs/>

Casos de estudio (Case Study)

- **Las Sinsombrero (English version)**
 - o Interactive Project and documentary: <http://www.rtve.es/lasinsombrero/en>
 - o <https://www.lasinsombrero.com/home>
- **The Quipu Project (English version)**
 - o Interactive Project: <https://interactive.quipu-project.com/#/en/quipu/intro>
 - o Trailer English version <https://www.youtube.com/watch?v=fbLci0Bb51o>
 - o Quipu Calls for Justice <https://www.youtube.com/watch?v=LcYNOoZmPwY>

Otros webdoc en España y Latinoamérica (Webdoc in Spain and Latin America)

- *En la brecha*: <http://lab.rtve.es/webdocs/brecha/home/>
- *Pregoneros de Medellín*: <http://a-way-to-go.com>
- *Alma. Hija de la violencia*: <http://www.rtve.es/noticias/documentos-tv/alma/>
- *Montelab*: <http://lab.rtve.es/montelab/>
- *Las muertes de Ceuta*: <https://lasmuertesdeceuta.eldiario.es/home.html>
- *Guerra a la mentira*: <https://lab.rtve.es/webdocs/guerra-mentira/es/>
- *Ingeniería Romana*: <http://lab.rtve.es/ingenieria-romana/>
- *Cali, una industria salsera*: <https://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/industria-salsera/#inicio>
- *Cali, la ciudad que no duerme*: <https://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/>
- *(Des)iguales*: <http://www.des-iguales.com>



Otros webdoc en el mundo (Webdoc around the world)

- *Clouds Over Cuba*: <http://cloudsovercuba.com>
- *Do not track*: <https://donottrack-doc.com/en/>
- *Prision Valley*: <http://prisonvalley.arte.tv/?lang=en>
- *Universe Within*: <http://universewithin.nfb.ca/mobile/index.html>
- *Soul Patron*: <http://www.soul-patron.com>
- *A Way to Go*: <http://a-way-to-go.com>
- *89 Steps*: <http://89.lossur.es>
- *The Network Effect*: <http://networkeffect.io>
- *The displaced*: https://www.nytimes.com/2015/11/08/magazine/the-displaced-introduction.html?_r=0
- *Journey to the end of Coal*:
<http://www.honkytonk.fr/index.php/webdoc/>
- *A Call From Herman*: <http://acallfromherman.nfb.ca/#/intro>
- *Capturin Reality: The art of Documentary*: <http://films.nfb.ca/capturing-reality/>
- *Digital Me*: <https://digitalme.heliosdesignlabs.com/#!/intro>
- *Clouds Over Sidra*: <https://www.with.in/watch/CKRc5WA>
- *Haiku*: <http://interactivehaiku.com>
- *The Enemy*: <http://theenemyishere.org>
- *INation*: <http://inationmedia.com>
- *The Undocumented*: <http://theundocumented.com>
- *Refugee Republic*: <https://refugeerepublic.submarinechannel.com>
- *Man with a Movie Camera*: <http://dziga.perrybard.net>
- *Welcome to Pine Point*: <http://interactive.nfb.ca/#/pinepoint>

Repositorios y Productoras (Archives and Film Production Company)

- *InterDOC*: <http://www.inter-doc.org>
- *Webdocumentario*: <http://webdocumentario.com.br>
- *Cátedra Latinoamericana de narrativas transmedia*:
<http://catedratransmedia.com.ar/tag/webdoc/>
- *Canal Arte- Francia*: <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-015448/web-reportages/>
- *Honkytonk Films*: <http://www.honkytonk.fr>
- *Upian*: <https://www.upian.com>
- *Submarine Channel*: <https://submarinechannel.com>
- *Mit Open Documentary Lab*: <http://opendoclab.mit.edu>,
<https://docubase.mit.edu>
- *National Film Board Canada*: <https://www.nfb.ca/interactive/>
- *IDFA DocLab*: <https://www.doclab.org>
- *Tribeca Film Institute Sandbox*: <https://sandbox.tfiny.org/index>
- *Power to the Pixel*: <http://www.powertothepixel.com>
- *Mindtrek*: <https://www.mindtrek.org/2018/>

Publicaciones relacionadas Related Publications

- 1- Pre-print: "Recuperando los puntos ciegos de la historia: el webdoc *Las Sinsombrero*". ("Recovering the Blind Spots of History: *Las Sinsombrero Webdoc*").

Nieves Limón Serrano (2017). In Sierra Sánchez, Javier (ed.): *Nuevas tecnologías audiovisuales para nuevas narrativas interactivas digitales en la era multidispositivo*, pp. 183-192, McGraw Hill.

- 2- Pre-print: "Interactividad documental y memoria sonora: The Quipu Project" (An interactive documentary and audiovisual report: The Quipu Project").

Nieves Limón Serrano (En prensa).

RECUPERANDO LOS PUNTOS CIEGOS DE LA HISTORIA: EL WEBDOC *LAS SINSOMBRERO*

RECOVERING THE BLIND SPOTS OF HISTORY: *LAS SINSOMBRERO* WEBDOC

Nieves Limón Serrano

Universidad Carlos III de Madrid
nlimon@hum.uc3m.es

Resumen

Este texto analiza el proyecto transmedia Las Sinsombrero (Intropia Media, Yolaperdono, RTVE, Tània Balló, Serrana Torres y Manuel Jiménez, 2015). Tomando como punto de partida su documental interactivo (<http://www.rtve.es/lasinsombrero/es>), apuntaremos los rasgos formales y narrativos más característicos de este producto audiovisual que podemos enmarcar dentro del llamado cine digital, para proponer, a posteriori, una definición de tal cine. Se perfilarán también algunos de los mitos más extendidos en el estudio de la conversión digital e interactiva. Asimismo, se prestará atención al entorno digital que permitió su realización y circulación redefiniendo los modos de exhibición cinematográficos actuales. Ponencia enmarcada dentro del proyecto de i+d “Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoamericano: los ejes de España, México y Argentina” (@CIN-EMA, http://uc3m.libguides.com/CIN_EMA).

Abstract

This text analyzes the transmedia project Las Sinsombrero (Intropia Media, Yolaperdono, RTVE, Tània Balló, Serrana Torres y Manuel Jiménez, 2015). Starting from their interactive documentary (<http://www.rtve.es/lasinsombrero/es>), we will take note of the most characteristic formal and narrative features of this audiovisual product that we can frame within the so-called digital cinema, to propose a definition of such kind of cinema. We will also outline some of the most widespread myths in the study of digital and interactive conversion. Additionally, we will pay attention to the digital environment that made possible its realization and circulation, redefining the current modes of cinematographic exhibition. Paper framed within the i+d project "Transnational relations in Spanish-American digital cinema: the axes of Spain, Mexico and Argentina" (@CIN-EMA, http://uc3m.libguides.com/CIN_EMA).

Palabras Clave: Cine Digital, Webdoc, Las Sinsombrero, Generación del 27, Feminismo

Keywords: Digital Cinema, Webdoc, Las Sinsombrero, Generation of '27, Feminism.

1. INTRODUCCIÓN: EL CINE DIGITAL COMO ENTORNO DE LOS WEBDOCS

A lo largo de sus más de cien años de historia, el cine se ha visto interpelado sucesivamente por incontables parafernalias tecnológicas que han modificado progresivamente sus formas de contar y la manera que tenemos de disfrutarlo. Basta con remontarse a la llegada de la televisión para observar una “alteración radical de las formas de recepción y consumo de las imágenes” (Zunzunegui, 2011: 110). En esta ocasión no es el invento televisivo el que acaparará la atención de las siguientes páginas, sino la irrupción de otra tecnología: la digital. Si bien la *revolución digital* cobró especial relevancia por su notoria aparición en el campo de los efectos especiales y manipulaciones diversas de la imagen,¹ en la actualidad es más conveniente hablar de *entorno o medio digital* por sus incontables implicaciones en el campo de la creación, distribución y recepción de la imagen audiovisual.

Es en este contexto donde se ha desarrollado el término de cine digital. Podemos apelar a esta terminología no solo para referirnos a lo que Manovich describió ilustrativamente como una “informatización en el cine” (es decir, la aplicación de técnicas informáticas en la realización cinematográfica -2005: 360-), sino también para aludir a un aparente nuevo estado de las cosas del audiovisual. Cabe preguntarse ahora dónde residen exactamente esos novedosos y sustanciales cambios o, más bien, cuáles son. En respuesta a esta cuestión son numerosas las voces que con un evidente escepticismo no confían en que la aplicación de cierta técnica propia del digital haya puesto en duda los cimientos del cine o desencadenado una verdadera revolución ontológica de la imagen. No en vano Manovich se refiere sin tapujos al “mito de lo digital” (2005: 99) para describir lo exagerado del asunto. Coincidiendo con esto, un vistazo a nuestro entorno permite sostener que es poco acertado sancionar como novedosas prácticas audiovisuales que, de una u otra forma, ya se producían antes de la llegada de esta tecnología.² Pero tampoco podemos negar lo evidente: la convergencia mediático tecnológica con la que convivimos en la actualidad nos enfrenta a un complejo e innovador escenario audiovisual que exige nuestra atención.

Es precisamente en este ámbito donde encontramos productos híbridos como el webdocumental. Las dos partículas que componen el término nos acercan a su definición. El webdoc surge del diálogo establecido entre las diferentes modalidades de representación de la realidad que aporta el género del documental y las formas de navegación e interacción que posibilita su difusión web. Esto hace que, en ocasiones, se considere una subcategoría ubicada dentro de los documentales interactivos (Gifreu, 2013a: 123) que encuentra en la web su espacio predominante (Scolari, 2013: 197). Aunque actualmente podemos consultar un sinnúmero de aproximaciones a esta práctica audiovisual (Gifreu, 2013a: 130-152; León y Negro, 2013: 85; Roselló, 2015: 306-309) y nos detendremos en sus características específicas más adelante, un par de definiciones nos ayudarán a comprender en qué consiste:

El webdocumental es un medio de información concebido para la web que se caracteriza por la navegación, la interactividad y una interfaz que agrupa el Richmedia. Su relato no lineal se apoya en una escritura específica, enriquecida con vídeos, textos, fotografías, creaciones sonoras. A menudo conectado a redes sociales, plataformas comunitarias o a un blog, el webdocumental propone un trabajo de autor. (Estève, W.).³

¹ Una exhaustiva reflexión sobre algunos de los cambios más relevantes desencadenados por la llegada del cine digital puede encontrarse en Bordwell, 2012.

² Nos referimos, por ejemplo, a la combinación de imagen en movimiento, texto y sonido, es decir, un protomultimedia que encontrábamos ya en el cine de principios del siglo XX (Manovich, 2005: 98).

³ Esta definición ha sido extraída del blog de Wilfred Estève *Le Bloc-notes de Wilfred Estève* disponible en: <http://wilfridesteve.com/?p=1279> (última consulta: 5/3/2017) y puede encontrarse su traducción en Rueda 2015: 269.

Obras interactivas en línea [...] realizadas con la intención de representar, documentar y construir la realidad con los mecanismos propios de los documentales tradicionales – las modalidades de representación-, y otros nuevos que llamaremos modalidades de navegación e interacción en función del grado de participación e interacción que contemplan. (Gifreu, 2013a: 148).

Estas descripciones permiten entrever que, aunque el cine siempre ha sido un producto tecnológico, el webdoc revelaría cierta “radicalidad expresiva de los dispositivos” que lo componen (Català, 2015: 11) para en cierta medida cumplir en mejores condiciones con el objetivo de todo documental: reflejar o, mejor dicho, negociar con una realidad compleja, fragmentada, escurridiza. Llegados a este punto conviene no perder de vista que una de las cuestiones medulares del género documental sigue siendo aquello que identificamos precisamente como su paradoja inherente: aún sabiendo que la realidad se escapa por las fisuras propias de cualquier representación, el documental sigue empeñado obstinadamente en ofrecernos, al menos, su retrato. Estas limitaciones propias del género (que incluso así se nos revela como uno de los medios más reivindicables a la hora de mostrarnos lo real –Plantinga, 2007: 57-) hacen que, inevitablemente, nos movamos en un terreno donde se exige un alto grado de compromiso ético. Tal compromiso se articula en una doble vía. En primer lugar, encontramos el deber del documental para con los sujetos filmados (que nunca llegará a representar en su totalidad) y, en segundo lugar, para con los espectadores (con los que se firma una suerte de contrato implícito o a los que se les promete al menos honestidad en la representación de lo acaecido). Por ello:

[...] el lenguaje cinematográfico, en el cine documental, no comprende únicamente una dimensión o valor exclusivamente estético (formal), sino que aporta, principalmente, un valor ético (Cerdán, 2015: 21).

Pues bien, este deber es extensible a la creación de los discursos históricos que, al igual que los documentales, son en última instancia construcciones necesarias para comprender nuestro pasado y encarar el presente. Pero ambos relatos hace tiempo que revelaron la existencia de numerosos errores en su creación, múltiples olvidos que han pasado a conformar una memoria colectiva incompleta que ahora exige una *remodelación*:

La historia (y la memoria) tienen que ser abordadas con mayor atención y, sobre todo, tienen que ser narradas: las imágenes brutas no transmiten nada, o muy poco (y siempre tienen un sentido ambivalente) (Cerdán, 2015: 30).

En el caso que nos ocupa, el webdoc *Las Sinsombrero*, esa ambivalencia propia de las narraciones históricas se materializó con la poco inocente desaparición de un nutrido grupo de escritoras y artistas en los relatos que nos han contado la Generación del 27. Así, al asumir que un documental implica inexorablemente un tratamiento creativo de una realidad revelada como inasible, extraemos gran parte del potencial del género cuando aplicamos aquellas tecnologías que nos permiten re-construir de forma más precisa las ruinas de una historia contada a medias. La novedad de las tecnologías digitales, en última instancia de un webdoc, estriba entonces en que ofrecen unas formas aparentemente más acordes para acercarnos a aquello que quieren contar, es decir, nos muestran “novedosas posibilidades de acercamiento a la realidad” (Zunzunegui, 2012: 13) diferentes a las que encontraríamos en los documentales tradicionales. En última instancia el webdoc *Las Sinsombrero* nos propone reconciliarnos con un pasado plagado de *puntos ciegos* y de relatos incompletos haciendo uso de las bondades que le brinda el presente audiovisual. Veamos cómo lo hace.

2. LAS SINSOMBRERO:⁴ UN PROYECTO TRANSMEDIA

*Pero la historia en esa España de la Transición,
dispuesta a volver a empezar, solo se escribió en masculino.*
Tània Balló.

Es de sobra conocida la renta literaria y artística que dejó en España la llamada Generación del 27. Lorca, Dalí, Alberti, Cernuda o Buñuel son algunos de los representantes más ilustres de nuestra historia cultural a pesar de que su producción artística se vio cercenada por la Guerra Civil. No ocurre lo mismo con nombres como los de María Teresa León, Maruja Mallo, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Margarita Manso, Ernestina de Champourcin, María Zambrano, Rosa Chacel, Ángeles Santos o Marga Gil Roësset. Igualmente pintoras, poetas, escultoras, novelistas, pensadoras, actrices..., golpeadas de la misma manera por una guerra que en muchos casos las llevó al exilio, este grupo de mujeres (y muchas otras) no han pasado a engrosar la lista de creadores reivindicables en nuestra memoria. Y méritos para ello no les faltaron. A estas alturas son evidentes los motivos de este “pacto tácito de silencio” (Balló, 2015: 18) que ha esquilado las historias (nacionales, del arte, de la ciencia, oficiales al fin y al cabo): los relatos históricos se han escrito en masculino. Por y para ellos. Y esto ha hecho que en muchos casos no se haya dejado espacio narrativo, y por tanto identidad pública, a numerosos sujetos históricos. Entre estos sujetos destaca la flagrante falta de nombres femeninos en los discursos oficiales.

El webdocumental *Las Sinsombrero* pretende paliar este error y rescata el legado de ocho mujeres para incorporarlas a la historia de esta Generación. Ofrece un nuevo árbol genealógico de uno de los colectivos culturales más destacados de España. Y lo hace enmarcado en un proyecto mayor que incluye el citado webdoc, un documental para televisión, un libro, un proyecto educativo, un Wikiproyecto (o trabajo en Wikipedia), una exposición y una campaña en redes sociales. Esta mezcla de géneros y formatos puede calificarse como transmedia o multiplataforma, es decir:

Un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asumen un rol activo en el proceso de expansión (Scolari, 2013: 46).⁵

Tal y como explica Scolari, en un proyecto de estas características la narración se expande a través de diferentes medios (un videojuego, la televisión, un libro, etc.) adquiriendo las particularidades propias que cada sistema de significación pone en práctica (audiovisual, interactivo, icónico, verbal, etc.), lo que permite al usuario/espectador/lector una “reconstrucción cognitiva a partir de múltiples plataformas” (Porto, Longhi y Ruiz, 2012: 225) en las que también podría colaborar. Ciertamente *Las Sinsombrero* adquiere una dimensión especial al manifestarse a través de diversos productos culturales y se tendrán en cuenta algunas de las singularidades de cada medio. Pero este texto (enmarcado en el proyecto “*Las relaciones*

⁴ El peculiar nombre de este grupo de mujeres surge, aparentemente, de la siguiente anécdota contada por Maruja Mallo y que puede escucharse en el propio documental: “*Un día se nos ocurrió a Federico, a Dalí, a Margarita Manso, que era estudianta de Bellas Artes, y a mí quitarnos el sombrero porque decíamos parece que estamos congestionando las ideas, y atravesando la puerta del Sol nos apedrearán llamándonos de todo [...] nos llamaron maricones por no llevar sombrero, se comprende que Madrid vio en eso como un gesto rebelde y por otro lado narcisista [...].*” Para más información sobre el movimiento sinsombrerista en España y el origen del término se recomienda la consulta de Balló, 2015: 32-37.

⁵ Para conocer más sobre la historia de este concepto acuñado por Henry Jenkins en 2003 se recomienda la consulta de Scolari, 2013: 23-27. Un recopilatorio de las principales características de los proyectos transmedia se encuentra en el Manifiesto Transmedia disponible en: <https://transmedia-manifest.com> (última consulta: 5/3/2017).

transnacionales en el cine digital hispanoamericano: los ejes de España, México y Argentina”, que en buena medida se encarga de analizar las prácticas audiovisuales contemporáneas), se centrará en aquellos rasgos que conforman el documental y, muy especialmente, su webdoc.

2.1. Contenido, interacción y soporte en el webdocumental *Las Sinsombrero*

Retomando algunos de los rasgos expuestos hasta el momento, hemos optado por ordenar este análisis haciendo uso de algunos conceptos que pueden encontrarse en el modelo de estudio de webdocs creado por Arnau Gifreu (2010: 202). Este esquema divide los atributos fundamentales de los webdocs según afecten a su autor (emisor), al interactor (receptor) o al discurso o narración (texto, mensaje). Una breve descripción del webdocumental *Las Sinsombrero* nos ayudará a comprender mejor el posterior análisis.

El webdoc *Las Sinsombrero* se encuentra alojado en la web de RTVE <http://www.rtve.es/lasinsombrero/es>, por lo que puede accederse a él desde la página de la cadena pública española. De hecho, tiene un espacio propio en la sección de Webdocs que integra el Laboratorio de Innovación Audiovisual de Televisión Española (<http://www.rtve.es/lab/webdocs/>).⁶ Al acceder a esta página encontramos, en primer lugar, una portada que nos invita a navegar por su contenido e incluye un breve resumen de la Generación del 27 con las preguntas clave del documental: “¿Por qué en su extensa nómina no aparecen figuras femeninas?, ¿Es que acaso las mujeres no podían ser artistas en aquella época?” Además, esta portada también permite consultar información más detallada sobre todos los medios que integran el proyecto transmedia, el documental lineal emitido el 9 de octubre de 2015 en el programa *Imprescindibles* de Televisión Española y el contenido de la web en inglés.

Al iniciar la navegación entramos en la primera sección de las tres partes principales que componen la web. Bajo el título *Documental* se abre una ventana central que reproduce automáticamente la pieza de nueve minutos y 31 segundos con el resumen del contenido principal del documental lineal. En este corto documental encontramos numeroso material de archivo (fotográfico, videográfico y audiográfico) que ilustra el contexto de la Generación del 27 y el desarrollo personal y profesional de las ocho mujeres. Una voz en off narra su historia y cuatro entrevistas intercaladas en la narración nos ayudan a comprender los motivos de su olvido y la necesidad de reivindicar su trabajo.

Bajo la pantalla principal encontramos un barra de navegación que permite detener el visionado y está seccionada por unos puntos. Clicando estos iconos accedemos a información específica para ampliar y profundizar en el conocimiento de cada una de las mujeres protagonistas del documental. Podemos entender estos fragmentos, o fichas identificativas, como partes del proyecto general, pero también como unidades creativas en sí mismas (Zunzunegui, 2011: 14). Además, en esta primera sección de la web se puede acceder directamente a las redes sociales del proyecto (Facebook, Twitter e Instagram) y al menú desde el que se consultan los créditos, la página de información, su proyecto educativo desarrollado con el portal leer.es y su trabajo de edición en Wikipedia para incorporar estas mujeres en la enciclopedia colaborativa. También es posible ajustar algunas opciones técnicas de la recepción del audiovisual como regular el volumen y cambiar el tamaño de pantalla para un mejor visionado.

⁶ El Lab de RTVE es un departamento creado en 2011 que, entre otras funciones, se dedica a la creación de contenido audiovisual innovador para internet. Divide su producción en *Interactivos* y *Webdocs*. Además, tiene una presencia destacada en redes sociales y suele completar y acompañar con sus producciones a la emisión de programas de corte informativo, series y demás contenido de la cadena pública.

En la parte baja de esta sección encontramos una flecha. Al clicarla, la web avanza en scroll hasta el segundo apartado, *Explora Media*, donde podemos consultar material específico de cada *Sinsombrero*: una pieza audiovisual de aproximadamente dos minutos nos resume la vida de estas mujeres y también se incluye material de archivo fotográfico e imágenes de algunos de sus documentos personales o de sus obras (portadas de sus libros, algunas de sus pinturas o de sus creaciones escultóricas, cartas, recortes de prensa...). Por último, clicando en la flecha que aparece en la parte baja de esta segunda pantalla llegamos a la tercera sección de la web: *Participa*. Un banner central nos anuncia la campaña #misinsombrero creada en Twitter para dar visibilidad a todas las mujeres anónimas que los usuarios quieran compartir con el proyecto. Es decir, desde la propia web o desde las redes sociales vinculadas podemos publicar imágenes e historias de mujeres consideradas relevantes por los usuarios del webdoc.

Una de las características más evidentes de un productor como el descrito es que el control sobre el discurso que pueden tener sus creadores es menor que el que tiene un director de un documental lineal. Desde el momento en que un usuario puede escoger qué partes del mismo consulta y en qué orden lo hace, se convierte en generador de la narrativa por la que navega. Por eso el rol de los creadores de webdocs se entiende como asistencial y serán los usuarios (que pasan a considerarse interactores) quienes se revelen como piezas clave para hacer avanzar la narración. Esta interacción, que no es exclusivamente cognitiva como podría ocurrir en el visionado de un documental lineal, sino prácticamente física o corporal es considerada un rasgo fundamental de los webdocs.⁷

En *Las Sinsombrero* la experiencia de interacción es de baja intensidad: para una completa navegación por su contenido solo se necesitan algunos movimientos de ratón que nos permitirán visitar ciertas asociaciones programadas de antemano (Manovich, 2005: 109). Pero en la sección *Participa* podemos encontrar una modalidad de interacción Social 2.0 (Gifreu, 2013a: 198) ya que son los propios usuarios quienes pueden aportar conocimiento a la comunidad de este proyecto. Con el citado hashtag #misinsombrero se pueden publicar historias de las mujeres anónimas que considere relevante cada usuario y estas quedarán reflejadas en la web del proyecto. Por eso podemos referirnos a un “usuario-interactor-participante-contribuidor activo” (Gifreu, 2013a: 159) que tiene la posibilidad de expandir la narrativa del documental fomentando así el “capital simbólico” (Scolari, 2013: 39) del relato en cuestión. Si en un documental lineal el proceso de edición capararía las posibilidades de cambio, en un webdoc nos encontramos con un esquema narrativo relativamente abierto que se va generando progresivamente. En el caso que nos ocupa, esto es posible porque *Las Sinsombrero* se aloja en una web que articula un espacio colaborativo, un lugar de encuentro que, en última instancia, muestra formas de consumo cultural novedosas (Huguet, 2013: 14).

Una mirada atenta al contenido de este webdocumental permite ubicarlo en dos de las categorías temáticas más prolijas para este tipo de relatos: *Arte y difusión cultural* e *Historias personales* (Gifreu, 2013b: 64). Las cuatro entrevistas que componen la pieza preliminar, todo el material fotográfico de archivo, los documentos que ofrece o el acceso a la vida y las obras de estas mujeres son clara muestra de estos dos temas. Además, el webdoc se dirige a una audiencia que suele estar bastante interesada en los contenidos de carácter cultural, como son los usuarios de la red (Huguet, 2013: 22). El tratamiento divulgativo de este contenido ha ayudado también a la consecución reivindicativa de sus objetivos. Por este motivo en la web se explican las causas y consecuencias del olvido, el contexto en el que se da, las vidas de cada una de sus protagonistas,

⁷ Para mayor información sobre el concepto de interactividad en el documental puede consultarse León y Negrodo, 2013: 84-85 y Gifreu, 2013a: 161-201.

su producción artística, etc., algo que les permite llegar a un público generalista que podría no estar familiarizado con el contexto de la historia.⁸

Con respecto a la navegación, y como apuntamos en párrafos precedentes, el material descrito se aloja en una web que permite cambiar de una sección del webdoc a otra fácilmente según nuestras preferencias de consumo. Además, esta navegación se completa mediante los hipervínculos y enlaces que encontramos en el desarrollo textual de la página y en las imágenes que incluye. Estos elementos bifurcan el discurso narrativo y fomentan la narración no lineal característica de estos productos. Pero en el caso de *Las Sinsombrero*, el proyecto no se generó exclusivamente para un soporte web, sino que una variante del mismo se produjo para su emisión televisiva. Es decir, en cierto sentido estamos ante un documental multiplataforma (Gifreu, 2013b: 66) compuesto por un documental interactivo para la web y por otra pieza lineal para televisión.

Aunque el tipo de material y el resultado final de ambas propuestas sean evidentemente diferentes, tienen también algunas similitudes que conviene señalar. Por ejemplo, el tema descrito del webdoc y su enfoque podría ser un tema clásico de los documentales lineales. Igualmente la pieza audiovisual incluida en el webdoc y los monográficos de cada una de *Las Sinsombrero* se basan en las convenciones del lenguaje cinematográfico tradicional y hacen uso de recursos similares en su modo de representar la realidad: entrevistas que certifican las hipótesis del relato, acompañamiento musical con temas de la época, construcción de personajes a través de material de archivo, voz en off como recurso de autoridad, etc. Por último, el contexto de producción de ambos documentales es muy similar y participan los mismos actores: las productoras Intropia Media y Yolaperdono especializadas en contenido web e interactivo y la Corporación de Radio y Televisión Española. Esta imbricación de actores tradicionales y nuevas herramientas de producción requerida por las propias características del proyecto ha facilitado algunos cambios en su circulación que conviene examinar.

3. VENTANAS DE EXHIBICIÓN DIGITAL: ALGUNOS RASGOS DOMINANTES

La lectura de los atributos expuestos permite comprender que estamos ante un proyecto que no se acoge en su totalidad a las formas tradicionales de distribución audiovisual. Hijo de su tiempo, *Las Sinsombrero* encarna un cambio en sus vías de difusión:

El vertiginoso desarrollo de la digitalización provocará profundas transformaciones en el dominio audiovisual y, en su seno, en el documental, tanto en lo relativo a su modelo de representación como a su estatuto discursivo, tanto en lo relativo a su proceso de producción como a sus canales de difusión. Se trata, en definitiva, de la nueva condición de los relatos audiovisuales, digitales, en esa red que excede la tradicional inscripción cinematográfica o televisiva de las producciones analógicas. (Gavaldà Roca, Llorca Abad y Peris Blanes, 2013: 53).

Es decir, la red (que se está revelando como un escenario privilegiado para potenciar el género documental y dinamizar la industria audiovisual –Gallego y Martínez, 2013–) se ha convertido en una ventana de exhibición fundamental para este tipo de trabajos. Y esto es posible porque se ha desmaterializado la noción de película vinculada a un soporte concreto dando paso, de esta manera, al protagonismo que adquiere su dispositivo de distribución primordial, Internet. Así, este proyecto es una buena muestra de adaptación del género a las nuevas rutinas de producción y distribución digital que permite una explotación diversificada: sin prescindir de la incursión en medios tradicionales como la televisión, es la red (entorno caracterizado principalmente por

⁸ Una de las directoras del proyecto, Tània Balló, comenta la intención divulgativa de su contenido en la entrevista concedida para el Edinburgh Spanish Film Festival disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=B7FqQCa3I30> (última consulta: 5/3/2017).

su capacidad de compartir y difundir- Gavaldà Roca, Llorca Abad y Peris Blanes, 2013: 58-) su ventada de exhibición prioritaria.

El medio on-line, además, se adapta especialmente a las particularidades narrativas de *Las Sinsombrero*. Con una clara intención de denuncia que, en primer lugar, quiere visibilizar el porqué de este olvido y, seguidamente, rescatar a estas mujeres, la difusión abierta, de libre acceso y en permanencia de la red y de los foros creados alrededor del proyecto hacen que este trabajo puede llegar a una mayor audiencia. Tanto es así que el documental lineal emitido hace casi dos años puede verse actualmente en el espacio web del programa de TVE *Imprescindibles* para su consumo en línea. Asimismo, campañas en redes sociales como la de #misinsombrero han ayudado a promocionar el proyecto constandingo que:

El tradicional "boca oído" se redefine en el entorno digital: por la capacidad de que los mensajes se diseminen de forma desinteresada, rápida y exponencial y por el rédito promocional que se puede extraer de su circulación. (Labayen, Oroz y Cerdán, 2013: 78)

No obstante, tampoco conviene perder de vista que las bondades descritas (gran audiencia potencial, amplias cotas de distribución en red, estrategias de comunicación en redes sociales, etc.) se topan con un mercado nacional de documentales fundamentalmente televisivo (Levene, 2013: 102). Por eso, un modelo de coproducción híbrido como el evaluado en este texto (cadena de televisión y productoras especializadas en web) permite aumentar las plataformas de difusión del proyecto convirtiéndose de esta manera en una de las claves de la propuesta.

4. CONCLUSIONES

La convergencia de la tecnología digital con el cine documental ha dado como resultado productos audiovisuales novedosos como los webdocs que, sin perder una cierta intención mimética para con la realidad, muestran un claro interés por la reflexión sobre los modos de representar. Aunque es evidente que la novedad de estos documentales estriba en unos soportes, dispositivos y marcos funcionales que exigen otras formas de relación con estos productos, más relevante parecen ser las implicaciones que tiene esta *techné* a la hora de acercar la realidad a los espectadores.

En este sentido, *Las Sinsombrero* se erige como un buen ejemplo de proyecto en el que se dan cita algunas de la características fundamentales de los webdocs: la narrativa hipertextual propia de internet, las fichas biográficas de cada mujer o fragmentos del discurso que integrándose en el relato general son también unidades creativas individuales, los espacios de participación de unos interactores que como parte de una comunidad están invitados a completar esta historia inacabada... Todos estos rasgos, y aquellos descritos en el texto, son una clara muestra de un formato documental que se ha adaptado a las bondades del soporte web para hacer evolucionar al género, sin prescindir de una versión lineal para su consumo televisivo.

De esta manera, el webdoc *Las Sinsombrero* responde también a las exigencias temáticas de un proyecto que, desde su título, quiere completar una historia inconclusa. El evidente carácter fragmentario de la narración (histórica y en su presentación web) hace que sea necesaria la implicación de un interactor que, progresivamente y según sus necesidades, va navegando y consultando el material de la web. Es decir, va de alguna manera reconstruyendo(se) esta historia. El interactor no solo tendrá que implicarse en el relato, sino que al hacerlo será consciente del carácter manufacturado, construido, de los discursos históricos y de cómo con propuestas como esta es posible subsanar esos *gaps*. Igualmente, este webdocumental deja espacio a estos usuarios, centro sobre el que pivota toda la propuesta, para que puedan aportar al proyecto su propia historia personal.

Es posible que estas variaciones no supongan un cambio radical en el género en cuestión, pero lo que es seguro es que nos aproximan a una manera diferente de acercarnos a esta porción de la historia, al retrato de una apasionante época truncada en su relato por la falta de algunas de sus personalidades más destacadas. Y lo hace no solo para contarnos lo que ocurrió, sino para convertirnos en partícipes de la restauración de sus zonas de sombra. El webdoc *Las Sinsombrero* nos enfrenta con la complicada tarea de recomponer de una manera más precisa y más honrada el discurso cultural de la Segunda República.

5. Referencias bibliográficas

- Balló, T. (2016). *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*. Barcelona: Espasa.
- Bordwell, D. (2012). *Pandora's Digital Box*. Wisconsin, EE.UU: The Irvington Way Institute Press.
- Català, J. M. (2015). Prólogo. En Fernández V. Guerra (Ed.), *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc* (pp. 9-14). La Laguna, Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Català, J. M. (2013). Realismo Cyborg. Formas del documental contemporáneo. *Telos*, 96, 96-98.
- Cerdán, J. (2015). Un lugar para las imágenes documentales (en el contexto transnacional). En Fernández V. Guerra (Ed.), *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc* (pp. 17-32). La Laguna, Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Entrevista Tània Balló y Serrana Torres directoras de Las Sinsombrero* (2015, 12 de octubre). Recuperado el 5 de marzo de 2017 de Edinburgh Spanish Film Festival <https://www.youtube.com/watch?v=B7FqQCa3I30>
- Estève, W. (s.f.) *Le Bloc-notes de Wilfred Estève*. Recuperado el 5 de marzo de 2017 de <http://wilfridesteve.com/?p=1279>.
- Fernández Labayen, M., Oroz, E. & Cerdán, J. (2013). Producción y circulación del documental en el entorno digital. El caso de Mapa (Elías León Siminiani, 2012). *Telos*, 96, 72-81.
- Gallego, M. & Martínez, S. (2012). La red: una aliada estratégica para el cine de no ficción. En M. Francés, J. Gavalda, G. Llorca & A. Peris (Eds.), *El documental en el entorno digital* (pp. 27-37). Barcelona: Editorial UOC.
- Gavalda Roca, J.V., Llorca Abad, G. & A. Peris Blanes (2013). Los modelos de representación del documental. Del cinematógrafo a los dispositivos digitales. *Telos*, 96, 51-59.
- Gifreu A. (2013a). *El documental interactivo. Evolución, caracterización y perspectivas de desarrollo*. Barcelona: UOCpress.
- Gifreu A. (2013b). El documental interactivo en la estrategia de la multidifusión digital: evaluación del estado del arte en relación con la temática, las plataformas y la experiencia del usuario. *Telos*, 96, 60-71.
- Gifreu A. (2010). El documental multimedia interactivo. Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género emergente. En F. Ortega & L. Cardeñosa (Eds.), *II Congreso Internacional Comunicación 3.0*. (pp. 192-204). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Huguet, M. (2012). La televisión 2.0: un marco favorable para el género documental. En M. Francés, J. Gavalda, G. Llorca & A. Peris (Eds.), *El documental en el entorno digital* (pp. 13-25). Barcelona: Editorial UOC.
- Laboratorio de Innovación Audiovisual de RTVE* (s.f.). Recuperado el 5 de marzo de 2017 <http://www.rtve.es/lab/>
- Las Sinsombrero* (2015). Recuperado el 5 de marzo de 2017, de <http://www.rtve.es/lasinsombrero/es>
- León, B. & Negrodo, S. (2013). Una nueva página para el viejo sueño interactivo. *Telos*, 96, 82-92.
- Levene, L. (2013). Adaptación en tiempos difíciles. La producción de documentales en la multidifusión digital. *Telos*, 96, 102-104.

- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Plantinga, C. (2007). Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58, 46-67.
- Porto Renó, D., Longhi, R. & Ruiz, S. (2012). Diversos géneros en la narrativa transmediática del documental 33. *Revista Comunicación*, 10, Vol.1, 224-235.
- Roselló, R. A. (2015). Aproximación a la no ficción interactiva: panorámica del webdocumental español en la era digital. En Fernández V. Guerra (Ed.), *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc* (pp. 301-323). La Laguna, Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Rueda, A. (2015). Del documental lineal al webdocumental: enunciación y experiencia espectral en Gare du Nord de Claire Simon. En Fernández V. Guerra (Ed.), *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc* (pp. 265-274). La Laguna, Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Scolari C. A. (2013). *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Planeta.
- Transmedia Manifest* (s.f.). Recuperado el 5 de marzo de 2017, de <https://transmedia-manifest.com>
- Zunzunegui, S. (2012). Prólogo. En Fernández V. & Gabantxo, M. (Eds.), *Territorios y Fronteras I. Experiencias documentales contemporáneas* (pp. 13-15). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Zunzunegui, S. (2011). Reconstruyendo las ruinas del futuro: dogmas e interrogaciones de la imagen digital. *adComunica: revista científica de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, 2, 107-118.

INTERACTIVIDAD DOCUMENTAL Y MEMORIA SONORA:

THE QUIPU PROJECT

Nieves Limón Serrano
Universidad Carlos III de Madrid
nlimon@hum.uc3m.es

Resumen:

A mediados de la década de los 90 se presentó en Perú el “Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar” (PNSRPF) como parte de un Plan de Salud General para el desarrollo del país. Bajo el mandato de Alberto Fujimori este plan proponía, entre otras medidas, esterilizaciones quirúrgicas voluntarias (AQV) para fomentar un control demográfico. Si en un primer momento, fue acogido como un conjunto de reformas que podrían flexibilizar las conservadoras leyes reproductivas y abortivas de Perú, hoy en día se sabe que al abrigo de este marco institucional se esterilizó forzosamente a miles de mujeres y hombres en su gran mayoría indígenas.

El Proyecto Quipu (<https://interactive.quipu-project.com/#/en/quipu/intro>) dirigido por Rosemarie Lerner y María Ignacia Court retoma este conflicto e intenta dar un espacio de representación a numerosas víctimas de las esterilizaciones. Para ello, este documental interactivo que comenzó su andadura en 2013 y forma parte del acervo documental del MIT entre otras plataformas, toma como metáfora e hilo conductor los quipus andinos o cuerdas con las que diversas civilizaciones prehispánicas transmitían, legaban y archivaban sus conocimientos. El documental traza unas líneas de conversación a partir de las cuales los usuarios de la pieza pueden ir consultando múltiples testimonios o, incluso, interactuar al grabar sus respuestas o añadiendo información al caso. De esta manera se conforma un mapa comunicativo que, en primer lugar, pretende reunir muchas de estas voces silenciadas y, seguidamente, evita que sus historias caigan en el olvido. A esto se suman otras manifestaciones audiovisuales (como el cortometraje *Quipu: llamadas por justicia*, 2017) y acciones pedagógicas y divulgativas que conforman lo que podría calificarse como un proyecto transmedia.

Esta investigación se centra en el análisis íntegro de la plataforma haciendo especial hincapié en su manifestación como webdoc. Por eso, se explorará especialmente el entorno on-line donde se aloja la gran mayoría del material audio(visual) y sus implicaciones en la producción y difusión de este documental sonoro. Asimismo, se ahondará en la finalidad activista de la pieza y en el resultado de su propuesta interactiva.

Este texto se ha escrito en el contexto del proyecto de investigación CSO2014-52750-P, “Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoamericano: los ejes de España, México y Argentina”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

AN INTERACTIVE DOCUMENTARY AND AUDIOVISUAL REPORT: THE QUIPU PROJECT

Abstract:

The “National Programme on Reproductive Health and Family Planning” (PNSRPF) was presented in Peru in the mid 1990’s as part of the General Health Plan for the country’s development. Under Alberto Fujimori’s mandate the plan proposed, amongst other things, voluntary surgical sterilisations (AQV) to foster demographic control. Although in the beginning the plan was received as part of a series of reforms that had the capacity to moderate the conservative laws governing reproduction and abortion in Peru, we now know that under this institutional framework thousands of women and men, mostly indigenous, were sterilised by force.

The Quipu Project (<https://interactive.quipu-project.com/#/en/quipu/intro>), headed by Rosemary Lerner and María Ignacia Court, aims at giving a voice to many of the victims of the sterilisation programme. To this purpose, this interactive documentary that began its journey in 2013 and forms part of the MIT documentary collection as well as other platforms, uses as its metaphor and central thread the *Quipus andinos* (talking knots or ropes) with which various pre-Hispanic civilisations transmitted, bequeathed and archived their knowledge. The documentary follows lines that allow the user to consult multiple testimonies or even interact through recording answers and comments or adding information to the case. The end result is a communication framework that firstly aims to bring many of the silenced voices together and, secondly, ensure their stories are not forgotten. To this we can add other audiovisual media (such as the short film “Quipu: calls for justice”, 2017), pedagogical activities and initiatives that together could be classified as a transmedia project.

This text is centred around a full analysis of the platform focusing specifically on its nature as a webdoc. Emphasis will be placed on its online presence, where the vast majority of the audio (visual) material is held, and its implications on the production and diffusion of this audio documentary. It will also delve into its purpose as a stimulus to action and in the effectiveness of its interactive nature.

This text has been written within the context of the R+D project CSO2014-52750-P, “Transnational relations in Hispanic digital cinemas: the axes of Spain, Mexico, and Argentina”, funded by The Spanish Ministry of Economy and Commerce.

1. Los webdocumentales: una cierta informatización del cine

Aunque este texto se centra en el análisis del documental interactivo The Quipu Project (Rosemarie Lerner y María Ignacia Court, 2015), es importante saber que dicho documental es una de las múltiples piezas que conforman una plataforma mayor. Además de esta interfaz, forman parte del Proyecto Quipu una línea telefónica, un cortometraje y diversas acciones pedagógicas y divulgativas destinadas a explicar cómo funciona este webdoc y, en última instancia, a la visibilización del problema que retrata. No obstante, es precisamente el documental interactivo una parte medular del proyecto. Por eso, conviene dedicar unas líneas previas a explicar su contexto de producción y difusión. Me refiero específicamente, y por el momento de una forma amplia, al entorno de creación donde se inscribe este trabajo, aquello que se ha venido llamando “el cine digital”. O, lo que es lo mismo, cierta convergencia mediático tecnológica que nos muestra productos audiovisuales calificados por buena parte de la crítica como novedosos y que superarían la “informatización en el cine”⁹, es decir, la aplicación de técnicas informáticas en la realización cinematográfica.¹⁰

Dicha etiqueta, la denominación de “cine digital”, suele venir acompañada de numerosas complicaciones a la hora de evaluar dónde residen exactamente esos innovadores y sustanciales cambios que se le presuponen al adjetivo “digital” cuando acompaña a “cine”. Podríamos preguntarnos cuál sería la revolución que habría hecho tambalear los cimientos ontológicos de la imagen tal y como la conocíamos hasta la fecha. En resumidas cuentas: cuánto de cierto o cuánto de inflación teórica tiene la llamada revolución digital (Manovich, p. 99). No es el objetivo principal de esta investigación ahondar en dichas cuestiones, pero sí es importante reparar al menos en que este contexto de “lo digital” tiene incontables implicaciones en el campo de la creación, distribución y recepción de la imagen audiovisual. Fundamentalmente, y para el caso que nos ocupa, porque nos encontramos ante productos audiovisuales altamente complejos que exigen un trabajo de decodificación en base a rasgos escasamente analizados con anterioridad, como algunas de las características esenciales del Proyecto Quipu que describiremos posteriormente.

Es precisamente en este ámbito, en este caldo de cultivo, donde surgen creaciones híbridas como los documentales web. Es decir, producciones que integran las diferentes formas de representar la realidad que ofrece el género documental y un entorno de realización, difusión y recepción on-line que pone sobre la mesa de estudio conceptos como los de navegación en línea, cocreación e interactividad. Tomando como punto de partida estos atributos, encontramos diferentes clasificaciones para los webdoc en la literatura que analiza tales fenómenos audiovisuales. Ubicados dentro de los documentales interactivos para unos¹¹ o dentro de los contenidos web para otros,¹² podemos definir estas piezas de una manera general de la siguiente manera:

⁹ Manovich, Lev: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós Comunicación: Barcelona. 2005, p. 360.

¹⁰ Puede encontrarse un exhaustivo análisis sobre el concepto de “informatización en el cine” aplicado principalmente al campo de los efectos especiales y manipulaciones diversas de la imagen en Bordwell, David: *Pandoras’s Digital Box*. The Irvington Way Institute Press: Wisconsin, EE.UU. 2012.

¹¹ Gifreu, Arnau: *El documental interactivo. Evolución, caracterización y perspectivas de desarrollo*. UOCpress: Barcelona. 2013a, p. 123.

Obras interactivas en línea [...] realizadas con la intención de representar, documentar y construir la realidad con los mecanismos propios de los documentales tradicionales – las modalidades de representación-, y otros nuevos que llamaremos modalidades de navegación e interacción en función del grado de participación e interacción que contemplan. (Gifreu 2013a, p. 148.)

Dos son sus rasgos más llamativos. Por una parte, el alto grado de tecnologización que albergan y que aparentemente superaría el de cualquier medio de masas (es decir, cualquier medio que crea imágenes surgidas a partir de una reproductibilidad técnica). Es precisamente esta tecnologización la que nos enfrenta a creaciones web donde se aprecia una “radicalidad expresiva de sus dispositivos”:¹³ estas piezas portan marcas textuales y rasgos propios de los dispositivos web usados en su realización y donde se alojan. A consecuencia de ello actualmente nos topamos con ciertos webdocs que lejos de intentar representar de forma motivada la realidad, se revelan como retratos extremadamente complejos en su recepción que traban el acceso a lo factual. Como intentaremos exponer en esta investigación, el alto grado de desarrollo tecnológico del Proyecto Quipu se desvincula de estas atrofias narrativas y se encuentra, claramente, al servicio de aquellos dos actores principales del proyecto con los que adquiere un compromiso ético:¹⁴ primero, con los sujetos retratados (las personas implicadas en los sucesos que muestra Quipu, cocreadores del documental) y, luego, con los espectadores oyentes (que se transforman en usuarios e interactores de la plataforma). Por otra parte, en estos webdocs adquiere especial relevancia la ya citada interactividad que otorga protagonismo al receptor de estas piezas. El espectador ya no asistiría de una forma exclusivamente expectante a su proyección, sino que como usuario e interactor debería alcanzar cierta categoría de actante.

¹² Scolari, Carlos. A.: *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Planeta: Barcelona. 2013: 197. Otras aproximaciones relevantes para el estudio de este tipo de piezas audiovisuales en línea exploran igualmente su estrecha vinculación con el entorno web. Se recomienda la consulta de Rueda, Amanda: “Del documental lineal al webdocumental: enunciación y experiencia espectral en Gare du Nord de Claire Simon”. En: Fernández Guerra, Vanesa (ed.): *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*. Sociedad Latina de Comunicación Social: La Laguna, Tenerife, 2015, pp. 265-274; León, Bienvenido / Negro, Samuel: “Una nueva página para el viejo sueño interactivo”. *Telos*, 96, 2013, pp. 82-92; Roselló, Robert. A.: “Aproximación a la no ficción interactiva: panorámica del webdocumental español en la era digital”. En: Fernández Guerra, Vanesa (ed.): *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*. Sociedad Latina de Comunicación Social: La Laguna, Tenerife, 2015, pp. 301-323.

¹³ Català, Joaep. M.: “Prólogo”. En: Fernández Guerra, Vanesa (ed.): *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*. Sociedad Latina de Comunicación Social: La Laguna, Tenerife, 2015, p. 11.

¹⁴ Para un mayor conocimiento sobre el valor ético que adquiere y aporta el documental superando, en algunos casos, su dimensión estética se recomienda la consulta de Cerdán Los Arcos, Josetxo: “Un lugar para las imágenes documentales (en el contexto transnacional)”. En: Fernández Guerra, Vanesa (ed.): *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*. Sociedad Latina de Comunicación Social: La Laguna, Tenerife, 2015, pp. 17-32. Asimismo, remito a Plantinga, Carl: “Caracterización y ética en el género documental”. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58, 2007, pp.46-67.

En el Proyecto Quipu este contexto digital y los dos rasgos predominantes descritos estarían puestos al servicio de un objetivo concreto: crear un mapa comunicativo que recoja los testimonios silenciados hasta el momento de los protagonistas de esta historia y de aquellas otras voces de usuarios que tienen algo que expresar al respecto. The Quipu Project trata de construir un espacio de representación colectivo que legitime estas vivencias, evite que caigan en el olvido y finalmente se lleve a cabo un proceso judicial y de reparación amplio para estos casos. En resumidas cuentas, nos encontramos ante un ejemplo de creación audiovisual on-line que utiliza la tecnología digital con una finalidad activista destinada al cambio social. Veamos ahora de qué historia se trata, qué partes componen este proyecto y cómo se articula esa finalidad política y social.

2. PNSRPF. Crónica de las esterilizaciones forzosas

En 1995 se presentó en Perú el conocido como Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (PNSRPF) cuya aplicación se extendió hasta el año 2000. El entonces presidente del país andino, Alberto Fujimori, definió el plan como una novedosa “ley que permitía la voluntaria vasectomía y ligadura de trompas como parte de un conjunto de métodos contraceptivos” para la “mejora del desarrollo social y la lucha contra la pobreza” en Perú.¹⁵ Pero lo cierto es que lo que fue planteado como un programa de Anticoncepción Quirúrgica Voluntaria (AQV) se transformó en otra cosa. Actualmente sabemos que al amparo de esta estrategia integral de planificación familiar se esterilizó forzosamente a, al menos, 272.028 mujeres peruanas y 22.004 hombres. En estas operaciones se produjeron, al menos, 18 muertes.¹⁶ Muchas de estas esterilizaciones se llevaron a cabo en improvisadas salas de operaciones sin el conocimiento de estas personas (por ejemplo, cuando estaban ingresadas en hospitales del país por otros motivos) y, en otros, sin su consentimiento (llegando a extorsionarlas y amenazándolas con retirarles ayudas estatales si no se esterilizaban o, directamente, ingresándolas y operándolas a la fuerza en claros actos de violencia sexual y reproductiva).

Es fundamental saber que una gran mayoría de la población esterilizada fueron mujeres indígenas de zonas rurales de difícil acceso y, en muchos casos, quechua parlantes. De forma evidente se percibe al carácter racista y machista de estas esterilizaciones: la población de comunidades sexual, racial, social y geográficamente marginada fue el objetivo prioritario de las esterilizaciones. Las consecuencias de esta atrocidad institucional se siguen sintiendo en la actualidad. Fruto de estas políticas, muchas mujeres esterilizadas fueron abandonadas por sus familias o parejas. Otras quedaron inválidas, con traumas físicos y psicológicos agravados con el paso del tiempo.

En el año 1999 la familia de una de estas mujeres que murió en una operación realizada sin su consentimiento, María Mamerita Mestanza Chávez, acudió a la Corte

¹⁵ Estas declaraciones de Alberto Fujimori fueron pronunciadas en Beijing como parte de su intervención en el Fourth World Conference on Women organizado por Naciones Unidas del 4 a 15 de septiembre de 1995.

¹⁶ Estos y otros datos pueden consultarse en el “Proyecto de Archivo e Investigación crítica acerca del Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (PNSRPF)” creado por la investigadora Alejandra Ballón y que puede consultarse en: <https://1996pnsrpf2000.wordpress.com>.



Interamericana de Derechos Humanos para denunciar el caso. En el año 2003 se acordó entre las partes que el Estado peruano debía investigar estos casos, identificar y sancionar a los responsables y reparar a las víctimas procurándoles acceso a una atención sanitaria apropiada.¹⁷ Esta medida, lejos de suponer una amplia reparación a las víctimas y una vía para señalar a los responsables, se ha traducido en que muchos de los casos han sido sistemáticamente archivados exculpando de cualquier responsabilidad penal al gobierno de Alberto Fujimori en pleno y a él mismo.¹⁸ Se alega que no se ha podido demostrar que las esterilizaciones forzadas fueran fruto de una política generalizada y sistemática a pesar de que, entre otras pruebas, se haya demostrado que durante estos años el gobierno de Fujimori supervisaba las cifras de esterilizaciones realizadas y, en claros abusos hacia el personal de salud, se les exigía cumplir unos objetivos mínimos impuestos por el ejecutivo.¹⁹ Alberto Fujimori fue condenado posteriormente por delitos de lesa humanidad, pero esta pena le fue impuesta por otros casos cometidos durante su mandato, no por las esterilizaciones. Recientemente asistimos a la controvertida puesta en libertad del expresidente indultado por motivos de salud. La invisibilidad de las personas esterilizadas, el escaso apoyo legal y el silencio que acompaña a estos casos han protagonizado y acentuado la problemática durante años. Paradójicamente esto ha hecho, además, que se perpetúe la construcción de estereotipos sobre la población indígena como sujetos victimizados y, en última instancia, pasivos.²⁰

En el año 2015, y con la intención de ahondar en la reparación de estos casos, el gobierno peruano de Ollanta Humala creó un registro para intentar clarificar el número de personas afectadas y facilitar, de una vez por todas, su acceso a la justicia y a la atención sanitaria. En esta tarea ha tenido una clara influencia el trabajo previo realizado por las activistas peruanas que, desde hace años, luchan para que se reconozca su situación. Ante la gravedad de los hechos y el escaso apoyo nacional e internacional, estas mujeres (muchas de ellas esterilizadas, otras conocedoras de la causa) han pasado años manifestándose y exigiendo la escucha activa por parte de los diferentes gobiernos que han dirigido Perú. Una de sus acciones comenzó en 2013 junto a las documentalistas María Ignacia Court y Rosemarie Lerner. Tras enterarse de muchos de estos testimonios, las directoras decidieron articular el Proyecto Quipu como una experiencia documental que permitiera organizar un espacio de autorrepresentación conjunto, una herramienta para amplificar un mensaje claro: las esterilizaciones se produjeron en Perú y es necesario contar y escuchar los testimonios de unas mujeres que aún siguen reclamando reconocimiento para reparar los daños causados por el abuso institucional cometido.

¹⁷ Puede consultarse el texto íntegro de la sentencia en Corte Internacional de Derechos Humanos de la Organización de los Estados Americanos: “Informe nº 71/03. Petición 12.191. Solución amistosa María Mamerita Mestanza Chávez. Perú. 10 de octubre de 2003.” <http://www.cidh.oas.org/women/Peru.12191sp.htm>

¹⁸ Existe una excepción: en el año 2003 se indemnizó a Victoria Vigo con 2.500 dólares por su esterilización forzosa. Chambers, Jane: “Me esterilizaron en contra de mi voluntad. Las amargas historias de las víctimas de las esterilizaciones forzadas en el Perú de Alberto Fujimori”. BBC Mundo, 28.3.2017.

¹⁹ Ballón, Alejandra (ed.): *Memorias del caso peruano de esterilización forzada*. Fondo Editorial Biblioteca Nacional de Perú: Lima, 2014.

²⁰ Molina Serra, Ainhoa: “Esterilizaciones (forzadas) en Perú: poder y narrativas”. *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 12, nº 1, 2017, pp. 31-52.

3. El Proyecto Quipu y la memoria sonora de Perú

Un quipu es un sistema de comunicación utilizado por los incas fundamentalmente para cuestiones de contabilidad, censos o registros. También podríamos pensarlo como una herramienta que reunía hitos históricos a recordar. De alguna manera es un archivo físico que consiste básicamente en numerosas cuerdas atadas entre sí con diferentes nudos (*kipus* en quechua) donde, cada nudo, significa una fecha, un número o un acontecimiento que debía ser “anudado”, “fijado”, en la memoria colectiva de estas civilizaciones. Utilizando como metáfora esta herramienta comunicativa para no olvidar lo importante, este proyecto documental recoge los testimonios de, hasta la fecha, más de 150 personas esterilizadas. Además, a esto se unen múltiples respuestas que los usuarios han podido dejar conformando nuevos “nudos” de conversación y que han sido escuchados por las protagonistas de esta historia. Pero el proyecto no se agota en esta manifestación oral, en este compendio sonoro de historias, otras piezas conforman la plataforma Quipu.

Para poder conocer en profundidad este trabajo conviene aproximarse, en primera instancia, a los elementos que integran la plataforma Quipu y a las entidades participantes que han hecho posible esta experiencia.

3.1 Elementos y actores de una experiencia documental transmedia. Principales implicaciones narrativas

Este documental comienza con la creación de una línea telefónica gratuita y accesible para todo Perú (0800-71011) que utiliza una tecnología VOIP (Voice Over Internet Protocol) y que permite conectarse a internet para grabar y archivar en una interfaz, una página web, las conversaciones mantenidas. Esta línea telefónica fue ideada para el proyecto gracias a la colaboración del Massachusetts Institute of Technology- Center for Civic Media. Junto con el desarrollo de esta tecnología, en septiembre de 2013 comenzaron a organizarse una serie de acciones sobre el terreno (charlas, talleres, encuentros, campañas de radio, entrega de folletos informativos) entre algunas de las poblaciones que habían denunciado casos de esterilizaciones. Así se dio a conocer el teléfono y su sencillo uso: basta con llamar al número indicado y, después, marcar el 1 para grabar un nuevo testimonio o el 2 para escuchar los testimonios y las respuestas ya grabadas.

El primer taller se realizó en la ciudad de Piura en la provincia peruana de Huancabamba y a él fueron convocadas todas las personas de la región que conocieran las esterilizaciones. Asistieron una treintena de mujeres esterilizadas a las que se propuso comenzar a usar la línea telefónica para, primero, narrar sus historias y, seguidamente, que pudieran escucharse ellas mismas relatando sus casos, dando forma a su testimonio, organizando oralmente lo que les había sucedido. A estos talleres se sumaron progresivamente y hasta el año 2017 otros realizados en la misma provincia, en Ayacucho, en la provincia de Anta en Cusco y en Pucallpa. Esto permitió a las directoras recoger testimonios de personas de comunidades muy diferentes que, en algunos casos, no conocían que las esterilizaciones se habían producido en otras zonas de Perú.

Todos estos testimonios fueron grabados, transcritos y, algunos, traducidos al quechua, español e inglés para archivarlos en la citada página web que conforma la parte principal del webdoc. Esta interfaz, diseñada junto a Helios Desing Labs y Chaka Studio, se estructura de la siguiente manera: comienza el visionado con un pequeño texto que resume en qué consistieron las esterilizaciones y cuántas víctimas se conocen en la actualidad. Tras esto, y una vez decidimos comenzar la experiencia documental clicando para su acceso, un quipu se despliega ante el espectador explicándonos para qué eran utilizadas estas cuerdas de comunicación. Es entonces cuando comenzamos a escuchar, y podemos leer también, una introducción del documental que contiene un fragmento del discurso de Alberto Fujimori en la IV Conferencia de la Mujer celebrada en Beijing en 1995 (el presidente explica en qué consistía el PNSRPF). Además, oímos la declaración de la abogada y activista de derechos de la mujer Giulia Tamayo, de la activista Josefa Ramírez y de la parlamentaria andina y activista Hilaria Supa (todas exponen sus dudas sobre el plan y las consecuencias de su aplicación). Un numeroso grupo de primeros testimonios sobre lo sucedido y la llamada de las manifestantes reclamando justicia guían posteriormente la escucha. Cierran esta introducción una breve locución que explica cómo se puede usar la línea de teléfono para participar en el proyecto. Varias pistas de sonido ambiente (de la naturaleza y de aparatos electrónicos conectándose, principalmente) y algunos episodios de música acompañan estas palabras que se inscriben sobre imágenes recurso grabadas en los lugares donde se extrajeron los testimonios. Vemos campos de Perú, niños corriendo, mujeres trabajando, estancias vacías.

Finalizada la introducción (que podemos obviar e ir directamente al núcleo del documental), tendremos acceso a una página que nos explica cómo navegar por los testimonios alojados en este quipu virtual. A la izquierda de la página encontraremos un menú donde podremos volver a consultar la introducción, saber qué es un quipu, acceder a las instrucciones del documental o escuchar directamente los testimonios. A la derecha se dibuja un gran quipu que contiene “nudos” (puntos) de colores ya que los testimonios están organizados en diferentes ejes temáticos a lo largo del quipu (cada eje temático, cada sección, tiene asignado un color). Hay cuatro temáticas principales: “El programa de esterilización” (nudos amarillos), “Las operaciones” (nudos rojos), “La vida después” (nudos azules) y “En busca de justicia” (nudos verdes). De esta manera, los usuarios pueden escuchar todos los testimonios o seleccionar aquellos que traten específicamente alguno de los temas que ilustran cronológicamente estos sucesos.

Al clicar en uno de los temas, veremos que cada sección viene precedida de una breve leyenda que aporta datos específicos sobre la misma y todos los testimonios relacionados. Esto nos permite ampliar y profundizar en el conocimiento de cada aspecto de las esterilizaciones. Entonces podremos escuchar las historias que componen ese eje temático o ir pasando progresivamente por ellas. Todos los testimonios están transcritos, numerados y consta cuánto duran, dónde se grabaron y hace cuánto tiempo se hizo la grabación. Pero todos los testimonios son anónimos para evitar cualquier represalia a las testimoniadas. Los usuarios pueden detener la reproducción de cada grabación, ir a otro testimonio o escucharlos tantas veces como quiera porque todos vienen acompañados de una barra de navegación.

Por último, existen unas cuerdas con nudos blancos que son las respuestas de aquellas personas que hayan querido dejar sus mensajes a estas mujeres. Las respuestas, más de

sesenta, han sido grabadas por usuarios de Perú, Chile, Ecuador, España, Estados Unidos, Colombia, Francia, Brasil, Canadá, Reino Unido, Oriente Medio, Guatemala, Noruega, Argentina, Pakistán, Italia, Taiwán y Holanda. Estas respuestas pueden escucharse en la propia web o en la línea de teléfono, de tal forma que las personas que hayan dejado su testimonio pueden conocer las historias de otras mujeres o los mensajes de apoyo que se les han dejado desde muy diferentes partes del mundo sin la necesidad de tener acceso a internet, basta con que vuelvan a llamar al teléfono del proyecto.

En la parte superior de la web encontramos otro menú. En él podemos consultar un pequeño resumen que cuenta en qué consiste esta plataforma (“Sobre el Proyecto”), un enlace al blog del proyecto (“Archivo”), los “Créditos” que reúnen a los principales creadores de esta interfaz y agradecimientos, la opción de traducir todo a inglés o de omitir la banda de audio que acompaña a la navegación y las redes sociales vinculadas al proyecto (Facebook y Twitter). Además, existe una sección específica, denominada “Toma Acción”, que nos explica las diferentes formas de interactuar con la plataforma. Principalmente son cuatro: grabando un mensaje de apoyo como ya hemos descrito, haciendo una donación a las organizaciones de mujeres que colaboran con la causa, haciéndose voluntario para traducir y transcribir el material o firmando una petición para que los casos se reabran y se reparen los daños ocasionados a las víctimas.

Por tanto, según sus preferencias o sus necesidades de consumo, el usuario puede ir a una sección o a otra y tendrá entonces acceso al material de la interfaz que quiera consultar: los testimonios, las respuestas, las redes vinculadas, opciones de participación... Completando esta navegación, en cada apartado de la web se ponen a su disposición hipervínculos y enlaces que le permiten “saltar” de una parte de la página a otra, modificando así su experiencia y bifurcando el discurso narrativo en un claro ejemplo de narración no lineal que no se agota en el proceso de montaje y edición del material registrado.

Además de la línea de teléfono, las acciones formativas y el webdoc (con sus redes sociales asociadas y sus acciones de participación y de comunicación vinculadas como un canal en Youtube), en 2017 se produjo el cortometraje documental *Quipu: llamadas por justicia*. La pieza de casi 22 minutos toma como punto de partida la construcción del Proyecto Quipu y resume los casos de esterilizaciones forzadas de la mano de Esperanza Huayama Aguirre, una de las mujeres esterilizadas y actualmente presidenta de la Asociación de Mujeres de Huancabamba, y Teodula Pusma Carrión, también esterilizada y activista. El corto colateralmente explora el proceso electoral de 2016 donde Keiko Fujimori vio frenado su camino a la presidencia de Perú en buena medida por la polémica que ya por entonces acompañaba a los casos destapados de las esterilizaciones, pero, paradójicamente, nos cuenta como muchos de estos casos han sido sistemáticamente archivados. Podemos entender el cortometraje como parte del proyecto general, pero lo cierto es que también es una unidad creativa en sí misma.²¹ Es decir, la pieza puede verse íntegra y de forma abierta en internet como parte del proyecto, aunque mantiene la recepción propia de una producción audiovisual lineal: “vamos de un punto de partida a un punto final [...] y seguimos una ruta preestablecida

²¹ Zunzunegui, Santos: “Reconstruyendo las ruinas del futuro: dogmas e interrogaciones de la imagen digital”. *adComunica: revista científica de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, 2, 2011, p. 14.

por el autor de la obra” (Gifreu 2013a, p. 113). Por tanto, el espectador asiste a una secuencia narrativa progresiva construida, exclusivamente, por las autoras del relato.

La concurrencia de los diferentes formatos descritos dentro del mismo proyecto podría habilitarnos para hablar de un documental multiplataforma,²² pero también transmedia. En el Proyecto Quipu la narración se expande a través de diferentes medios y la historia se despliega en distintos formatos (unas campañas radiofónicas, un webdoc, un cortometraje documental...). Así va progresivamente adquiriendo las particularidades de los diversos productos culturales que componen el proyecto y de sus distintos sistemas de significación: audiovisual, interactivo, icónico, verbal (Scolari, pp. 45-46). Esto permite, por una parte, ampliar la naturaleza expresiva de cada medio y, por otra, da la posibilidad al usuario/espectador/lector de reconstruir cognitivamente la historia a partir de diferentes plataformas²³ en las que también podría colaborar adquiriendo un papel activo para la creación y expansión del proyecto documental.²⁴

Es evidente que las dos iniciativas principales de Quipu (la interfaz web y el cortometraje) son productos diferentes dentro del proyecto, pero comparten tres elementos fundamentales que nos hablan de su consolidación como piezas de una misma plataforma. Para empezar la temática y el enfoque del corto documental es común al que encontramos en el webdoc e intenta basarse en algunos de los testimonios en línea. De hecho, son precisamente los testimonios los que dan forma al cortometraje. Se desmonta así una premisa a menudo sostenida en el análisis audiovisual: en este caso particular es el material sonoro (y no exclusivamente visual) el que se revela como elemento principal de un cortometraje que, en buena medida, nos muestra cómo se grabaron las historias de las esterilizaciones. Es la oralidad quien juega un papel fundamental en todo el proyecto recordándonos cómo se legaban los conocimientos en un quipu. De esta forma comprobamos también cómo ambas piezas utilizan recursos semejantes para representar una misma realidad: principalmente las declaraciones, la banda musical de acompañamiento, pero también las imágenes recurso de las comunidades afectadas o de su entorno...Por otra parte, el contexto de producción de ambos documentales es muy parecido y participan protagonistas similares: las directoras, algunas testimoniadas y agentes de producción como la sección de documentales del periódico The Guardian o Bertha Foundation que toman el relevo a la participación del MIT, Helios Design Labs y Chaka Studios. En resumidas cuentas, las dos piezas mantienen una misma identidad visual, un desarrollo narrativo complementario y una finalidad común que examinaremos pormenorizadamente en el siguiente apartado de esta investigación.

²² Gifreu, Arnau. “El documental interactivo en la estrategia de la multidifusión digital: evaluación del estado del arte en relación con la temática, las plataformas y la experiencia del usuario”. *Telos*, 96, 2013b, p. 66.

²³ Porto Renó, Denis / Longhi, Raquel / Ruiz, Sandra. “Diversos géneros en la narrativa transmediática del documental 33”. *Revista Comunicación*, 10, Vol.1, 2012, pp. 225.

²⁴ Para conocer más sobre el concepto de “transmedia” acuñado por Henry Jenkins en 2003 se recomienda la consulta de Scolari, pp. 23-27.

4. La finalidad activista del Proyecto Quipu: cocreación, interactividad y participación

La vinculación entre los actores traicionales y las nuevas herramientas de creación, circulación y consumo descritas, así como sus rasgos e implicaciones en las narrativas del Proyecto Quipu, ha supuesto cambios y posibilitado nuevos escenarios para la finalidad de esta iniciativa. Una de las claves expuestas desde el comienzo del proyecto y que sirve para entender esta plataforma es la propia concepción colectiva y de cocreación que las directoras articularon para conseguir una finalidad política: la unión de estas voces pretende reabrir los casos de esterilizaciones archivados, apoyar a los colectivos afectados para que consigan la justicia y reparación que reclaman. Quipu es una herramienta concebida para amplificar un mensaje, que la comunidad nacional e internacional reparen en esta problemática, y desarrollada en conjunto con las comunidades afectadas.

Como se experimenta desde que se comienza a navegar en la plataforma, este documental no trata tanto de contar historias individuales identificadas con nombres y apellidos, sino que por medio de un conjunto de testimonios corales y anónimos podemos deducir que, más bien, ofrece el espacio y el desarrollo tecnológico (el canal adecuado) para que las personas afectadas narren ellas mismas sus vivencias. El proyecto crece progresivamente con cada testimonio, con cada relato. Esta acción de narración continua generada en un espacio físico (cada comunidad) y almacenada en un espacio virtual (el quipu web) se ha conseguido al construir un lugar de plena confianza para cumplir dos objetivos: que numerosas mujeres afectadas pudieran desahogarse y narrar su historia en algunos casos por primera vez para, además, ensayar cómo sería una posible declaración judicial. Los discursos en el Proyecto Quipu no se generan desde la otredad, son las propias implicadas quienes se cuentan tras pasar por procesos de alfabetización y pedagogía audiovisual que les han permitido aprender a usar una tecnología diseñada a tal efecto.²⁵

Además, el Proyecto Quipu nos permite entender la cocreación no solo como la participación activa de las testimoniadas en una clara intención de devolver el papel protagonista a la población afectada, sino también como la construcción del relato por parte de los usuarios del webdoc. Es decir, el quipu virtual articula una serie de espacios que permiten a los usuarios su participación directa. Para empezar, recordamos que la navegación por todo el material alojado en la web puede hacerse de manera no lineal, lo que supone que serán los propios usuarios los que elegirán qué eje temático consultar, qué testimonio, cuántas veces, si prefieren leerlo, si, por el contrario, quieren acompañar toda la recepción de las historias con una banda de audio... Aunque claramente se les guía en su navegación y las documentalistas pasen a adquirir un rol asistencial en unas

²⁵ Este tipo de metodologías y procesos de alfabetización audiovisual y otros tantos son descritos de forma más detalladas en el informe “Film Literacy: Country Profiles” del British Film Institute y el London University Institute of Education que puede consultarse en: http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/literacy-country-profiles_en.pdf

asociaciones programadas de antemano (Manovich, p.109), serán los usuarios quienes tengan cierto control sobre el discurso. Esto también les permite ejercer labores de interacción no exclusivamente cognitivas, como podría ocurrir en el visionado de un documental lineal, sino prácticamente corporales decidiendo en cada momento qué input clican o qué escuchan.

Pero hay una sección en el webdoc que expande estas posibilidades de participación e interacción. Recordamos que en “Toma Acción” podíamos hacer una donación a las organizaciones de mujeres que trabajan con Quipu Project, convertirnos en voluntarios para traducir y transcribir el material, firmar una petición para que los casos se reabran y, por último, grabar un mensaje, una respuesta. Esta última modalidad de participación permite que los propios usuarios puedan aportar conocimiento o apoyo a la comunidad de este proyecto y se revela como una fórmula de interacción Social 2.0 (Gifreu 2013a, p. 198) más allá de las redes sociales vinculadas a la plataforma. Las respuestas nos muestran un esquema narrativo relativamente abierto que se va generando progresivamente. Así, estas fórmulas permiten que lo que podrían ser meros espectadores de un documental, se conviertan en “usuarios-interactores-participantes-contribuidores activos” (Gifreu 2013a, p. 159) en un espacio altamente colaborativo y en un lugar de encuentro que alberga unas formas de consumo cultural, ahora sí, novedosas.²⁶

La evidente fragmentación de la narración en la interfaz Quipu y estas fórmulas de interacción generadas en un entorno web caracterizado por su capacidad de compartir y difundir,²⁷ nos hablan, en última instancia, de la necesaria participación de los usuarios en el webdoc para ir conociendo los casos de esterilizaciones. Con la estructura descrita los interactores podrán navegar por esta experiencia documental según sus necesidades de conocimiento e irán también reconstruyendo progresivamente el relato colectivo de uno de los episodios más oscuros de la historia de Perú. Es decir, se encuentran ante una forma diferente de acercarse a los hechos. Esta convergencia entre la tecnología digital y el cine documental nos muestra por tanto un producto audiovisual que, sin perder su intención de retratar y relatar unas vivencias, también reflexiona sobre los modos más apropiados para representar la realidad.

The Quipu Project congrega gran cantidad de rasgos propios de los documentales web y se revela como ejemplo de un formato documental que se ha adaptado a las bondades del soporte web para hacer evolucionar al género. Pero, dar a conocer y amplificar su mensaje es el objetivo prioritario del proyecto, motivo por el que la plataforma tampoco prescinde del cortometraje: una versión lineal para su consumo abierto más divulgativa. Y es que conviene no olvidar que en el Proyecto Quipu la novedad de unos soportes, dispositivos y marcos funcionales que exigen otras formas de relación con el producto audiovisual está puesta, en última instancia, al servicio de su finalidad activista, catalizador de toda la plataforma. Quipu es la respuesta colectiva, el grito comunitario,

²⁶ Huget, María: “La televisión 2.0: un marco favorable para el género documental”. En: M. Francés, Miquel et al. (eds.): *El documental en el entorno digital*. Editorial UOC: Barcelona, 2013, p.14.

²⁷ Gavalda Roca, J.V / Llorca Abad, Germán / Peris Blanes, Álvor. “Los modelos de representación del documental. Del cinematógrafo a los dispositivos digitales”. *Telos*, 96, 2013, 9.58.

frente al terrorismo de estado cometido en Perú durante los años de aplicación del Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar.

Lista de referencias:

Ballón, Alejandra (ed.): *Memorias del caso peruano de esterilización forzada*. Fondo Editorial Biblioteca Nacional de Perú: Lima, 2014.

Ballón, Alejandra: “Proyecto de Archivo e Investigación crítica acerca del Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (PNSRPF)” <https://1996pnsrpf2000.wordpress.com>.

Bordwell, David: *Pandoras’s Digital Box*. The Irvington Way Institute Press: Wisconsin, EE.UU. 2012.

British Film Institute / London University Institute of Education: “Film Literacy: Country Profiles” http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/literacy-country-profiles_en.pdf

Català, Joaep. M.: “Prólogo”. En: Fernández Guerra, Vanesa (ed.): *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*. Sociedad Latina de Comunicación Social: La Laguna, Tenerife, 2015, pp. 9-14.

Cerdán Los Arcos, Josetxo: “Un lugar para las imágenes documentales (en el contexto transnacional)”. En: Fernández Guerra, Vanesa (ed.): *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*. Sociedad Latina de Comunicación Social: La Laguna, Tenerife, 2015, pp. 17-32.

Chambers, Jane: “Me esterilizaron en contra de mi voluntad. Las amargas historias de las víctimas de las esterilizaciones forzadas en el Perú de Alberto Fujimori”. BBC Mundo, 28.3.2017.

Corte Internacional de Derechos Humanos de la Organización de los Estados Americanos: “Informe nº 71/03. Petición 12.191. Solución amistosa María Mamerita Mestanza Chávez. Perú. 10 de octubre de 2003.” <http://www.cidh.oas.org/women/Peru.12191sp.htm>

Gavaldà Roca, J.V / Llorca Abad, Germán / Peris Blanes, Àlvar. “Los modelos de representación del documental. Del cinematógrafo a los dispositivos digitales”. *Telos*, 96, 2013, pp. 51-59.

Gifreu, Arnau: *El documental interactivo. Evolución, caracterización y perspectivas de desarrollo*. UOCpress: Barcelona. 2013a, p. 123.

Gifreu, Arnau. “El documental interactivo en la estrategia de la multidifusión digital: evaluación del estado del arte en relación con la temática, las plataformas y la experiencia del usuario”. *Telos*, 96, 2013b, p. 66.

Huget, María: “La televisión 2.0: un marco favorable para el género documental”. En: M. Francés, Miquel et al. (eds.): *El documental en el entorno digital*. Editorial UOC: Barcelona, 2013, pp. 13-25.

León, Bienvenido / Negrodo, Samuel: “Una nueva página para el viejo sueño interactivo”. *Telos*, 96, 2013, pp. 82-92.

Manovich, Lev: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós Comunicación: Barcelona. 2005.

Molina Serra, Ainhona: “Esterilizaciones (forzadas) en Perú: poder y narrativas”. *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 12, nº 1, 2017, pp. 31-52.

Plantinga, Carl: “Caracterización y ética en el género documental”. *Archivos de la filмотeca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58, 2007, pp. 46-67.

Porto Renó, Denis / Longhi, Raquel / Ruiz, Sandra. “Diversos géneros en la narrativa transmediática del documental 33”. *Revista Comunicación*, 10, Vol.1, 2012, pp. 224-235.

Roselló, Robert. A.: “Aproximación a la no ficción interactiva: panorámica del webdocumental español en la era digital”. En: Fernández Guerra, Vanesa (ed.): *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*. Sociedad Latina de Comunicación Social: La Laguna, Tenerife, 2015, pp. 301-323.

Rueda, Amanda: “Del documental lineal al webdocumental: enunciación y experiencia espectral en Gare du Nord de Claire Simon”. En: Fernández Guerra, Vanesa (ed.): *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*. Sociedad Latina de Comunicación Social: La Laguna, Tenerife, 2015, pp. 265-274

Scolari, Carlos. A.: *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Planeta: Barcelona. 2013.

Zunzunegui, Santos: “Reconstruyendo las ruinas del futuro: dogmas e interrogaciones de la imagen digital”. *adComunica: revista científica de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, 2, 2011, pp. 13-15.