

Artículo recibido: 03/10/2020

Aceptado: 01/12/2021

Silvina **Mentasti**

Tesista de la Licenciatura en Comunicación Social (UNICEN). Ha sido becaria del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) y de la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología (SECAT) de UNICEN en temáticas relacionadas con Narrativas Transmedia. Forma parte de la Línea de Investigación en Mediaciones Tecnológicas y Comunicación Digital (FACSO – UNICEN). silmentasti@gmail.com

HACIA UN MODELO DE ANÁLISIS DE DOCUMENTALES DE NO FICCIÓN PROPUESTA PARA PENSAR LAS PRODUCCIONES TRANSMEDIA DEL SIGLO XXI

Silvina Mentasti

Resumen:

Este artículo presenta un modelo de análisis posible para documentales transmedia de no ficción. En particular, focaliza en los diferentes plots narrativos que componen dichas producciones y cómo sus realizadores han logrado realizar el abordaje de una problemática social incluyendo tanto medios analógicos como digitales para alcanzar la democratización de dichas producciones culturales con el objetivo de lograr el acceso al documental desde diferentes sectores de la sociedad y generar así un mayor impacto social.

Para visualizar este planteo y analizar, además, cuál ha sido la influencia de las nuevas formas de comunicar en el género particular, se aplicó el modelo de análisis a un documental con características transmedia, se trata de *El Feriante: Una historia de lo posible* (2017).

La propuesta del modelo de análisis tiene como objetivo explorar el impacto de los procesos de convergencia de la era contemporánea en el campo de las producciones documentales. Asimismo, busca dar cuenta de los puntos fuertes de dichas narrativas y cuáles son las estrategias utilizadas para conseguir la interacción con los usuarios o bien, para generar un compromiso con la historia.

Palabras clave: Consumo, Convergencia, Documentales Transmedia, Estrategias Narrativas

TOWARDS A NON-FICTION DOCUMENTARY ANALYSIS MODEL. PROPOSAL TO THINK ABOUT THE TRANSMEDIA PRODUCTIONS OF THE XXI CENTURY

Abstract:

This article presents a possible analysis model for nonfiction transmedia documentaries. In particular, it focuses on the different narrative plots that make up these productions and how their filmmakers have managed to address a social problem including both analog and digital media to achieve the democratization of said cultural productions with the aim of achieving access to documentaries from different sectors of society and thus generate a greater social impact.

To visualize this approach and analyze, in addition, what has been the influence of new ways of communicating in the particular genre, the analysis model was applied to a documentary with transmedia characteristics, it is *El Feriante: A history of the possible* (2017).

The proposed analysis model aims to explore the impact of the convergence processes of the contemporary era in the field of documentary productions. It also seeks to account for the strengths of these narratives and what are the strategies used to achieve interaction with users or to generate a commitment to the story.

Keywords: Consume, Convergence, Transmedia Documentaries, Narrative Strategies

Introducción

A partir de la masificación de Internet y, particularmente, de la utilización de smartphones conectados a la red se ha alterado no sólo la forma de vivir de los individuos en sociedad sino también la percepción sobre sí mismos y el lugar en que habitan (Igarza, 2009). Las diferentes maneras de transitar el espacio urbano que existían hasta el momento se han visto alteradas debido a la llegada de estos nuevos dispositivos con acceso a internet.

Ello ha generado que muchas veces se omitan las fronteras. En este sentido, no solamente hago referencia a lo relacionado con lo espacio-temporal sino también entre los distintos medios. Entre lo experimental y lo establecido en ellos, en la cultura e incluso en las disciplinas académicas (Briggs y Burke, 2002) ya que se han realizado abordajes de un mismo fenómeno desde diferentes perspectivas.

Los estudios más recientes de investigadores del campo comunicacional se esfuerzan en establecer ciertas etiquetas conceptuales a esta nueva era, sin embargo, se puede visualizar que la diversidad de formas de mencionar este período particular en materia de comunicaciones da cuenta de una característica central que marca a este momento histórico: la complejidad (Briggs y Burke, 2002). Ello sucede dado que resulta sumamente disruptivo respecto del pasado reciente. La inclusión de las tecnologías, debido a su amplia capacidad de penetración en todos los ámbitos de la actividad humana (Castells, 1996) ha promovido la generación de nuevas prácticas sociales, procesos y formas de consumo. Por lo tanto, es posible afirmar que con la accesibilidad móvil a la red se ha incrementado el consumo de contenidos y servicios y el usuario ha pasado a ser el centro de la escena.

Es por ello que los medios de comunicación han tenido que readaptar sus estrategias frente a un sujeto caracterizado por la posibilidad de producir y, a su vez, consumir, un “prosumidor” en palabras de Alvin Toffler (1980). Por lo tanto, dichas estrategias deben dirigirse a un ser con un ADN Digital según Nicholas Negroponte (1995), el cual que tiene un vínculo con aquellos contenidos que consume, a su vez tiene la posibilidad de seleccionarlos en

función de sus demandas e incluso puede personalizar su experiencia. Sin embargo, más allá de las alteraciones en la forma de producir y consumir contenidos, también se pueden mencionar modificaciones al interior de los géneros preexistentes en los medios.

En este contexto, se analizan las alteraciones del género documental a partir de un modelo de análisis que se aplica al estudio de un caso, el cual se espera funcione como muestra para dar cuenta de la influencia de las nuevas formas de comunicar al interior del género en particular, cuál es el rol de los usuarios en ellos, si se prevé su participación y finalmente, cómo sus realizadores han abordado las problemáticas que estructuran los relatos incluyendo tanto medios tradicionales como nuevos medios digitales con el objetivo de democratizar el contenido. El caso seleccionado es el documental *El Feriante: Una historia de lo posible* (2017). Esta producción fue desarrollada en colaboración con diferentes instituciones entre las cuales se incluyen integrantes del equipo de la Dirección de Comunicación Multimedial de la Universidad Nacional de Rosario (UNR).

La llegada de Internet: algunas consideraciones para entender el estado actual de las comunicaciones y el consumo

Sin dudas la evolución hacia la conocida Web 2.0 (O'Reilly, 2005), el avance de las TIC y, con ello, la innovación y masificación de los dispositivos tecnológicos han traído consigo grandes cambios en los procesos comunicacionales habituales. Ello sucede porque la Web 2.0 se caracteriza por dar a los usuarios la posibilidad de creación sin la necesidad de ser expertos en códigos de programación. Es a partir de ese momento que se empezó a entender a la Web como un espacio social democratizador.

Al respecto de esta cuestión, Bauman (2004) desarrolla el concepto de modernidad líquida para caracterizar los cambios del juego que supuso la llegada de la Web 2.0. Esta idea se caracteriza fundamentalmente por la producción y circulación constante de conocimiento e información. El autor se encarga de definir la modernidad sólida (característica propia de la

producción cultural desarrollada en los siglos pasados) y diferenciarla de la líquida:

La modernidad “sólida” planteaba que la duración eterna era el motor y el principio de toda acción; en la modernidad “líquida”, la duración eterna no cumple ninguna función. El “corto plazo” ha reemplazado al “largo plazo” y ha convertido la instantaneidad en ideal último. (Bauman, 2004, p. 134)

A partir de la llegada de las TIC se comenzó a reestructurar la sociedad. Esta nueva estructura social se vinculó directamente a un nuevo modo de desarrollo que reconfiguró el modo capitalista de producción que se venía sosteniendo desde hacía varios siglos (Castells, 1996).

Particularmente, los dispositivos con acceso a Internet conllevan un gran impacto a las formas tradicionales a través de las cuales el consumidor se relacionaba con el sistema y este fenómeno sucede porque “el soporte material (los dispositivos móviles) puede alinearse con las exigencias de la cotidianeidad” (Igarza, 2009, p. 14). Esto significa que logra (entre otras cosas) instalarse entre los tiempos de ocio y de producción logrando así una redistribución y un entremezclado entre ambos. En palabras de Igarza (2009):

Con la flexibilización del horario laboral, los frecuentes desplazamientos por razones de trabajo ... han aparecido burbujas de tiempo en las que los nuevos medios y dispositivos móviles tienden a jugar un rol protagónico. La situación actual está cada vez más dominada por actividades intermitentes de comunicación interpersonal y de entretenimiento. El ocio se escurre entre bloques productivos ... El ocio se ha vuelto intersticial. (p. 12)

En línea con esta cuestión y más de una década antes del planteo de Igarza, Castells (1996) afirmaba: “vivimos con los medios y junto a los medios” (p. 366). Si bien el autor hacía referencia a los medios de comunicación masivos, dicha tesis puede aplicarse sin problemas a la actualidad con una excepción,

ya que no vivimos únicamente con los medios tradicionales sino también, con los digitales.

En este contexto, y de acuerdo a la potencial conexión a Internet que ofrecen los dispositivos móviles, los usuarios se encuentran accesibles casi constantemente. Ello provoca un cambio de comportamiento que da cuenta de un giro radical en la percepción teórica de los consumidores de productos culturales. Si bien las condiciones de acceso no son homogéneas para todos los actores sociales (y ello se constituye, necesariamente, como una deuda con la democracia) resulta inevitable reconocer que la masificación de Internet y los dispositivos móviles con acceso a la red modificaron el vínculo del consumidor con las producciones culturales.

De esta manera, se puede ver que la llegada de la Web 2.0 produjo un quiebre fundamental en lo relativo a la posición de los usuarios de los medios de comunicación y las producciones culturales. Han pasado de ser meramente espectadores (o bien receptores) de mensajes a convertirse en protagonistas. Ante este contexto, que “obliga a los emisores a buscar nuevas formas de transmitir la información para una recepción heterogénea, dispersa geográficamente y cuyos intereses pueden cambiar en función de cambios en variables desconocidas para el emisor” (Canavilhas, 2011, p. 22), los realizadores deben reinventar su oferta para que no se extinga en el vasto mundo de las comunicaciones.

Ahora bien, para comprender estas transformaciones tecnológicas, sociales, culturales e incluso cognitivas que caracterizan a las últimas décadas resulta fundamental mencionar la teoría de la Ecología de Medios. Si bien uno de los principales referentes de la Media Ecology en la actualidad es Scolari, este autor no fue el primero en usar la metáfora ecológica para comprender el funcionamiento de los medios, sino que fue Postman quien comenzó a emplearla años anteriores. No obstante, en una conferencia en el *National Council of Teachers of English* en 1968, reconoció que había sido McLuhan quien lo había utilizado de manera privada en otras oportunidades.

Pese a ello – y más allá de las particularidades que atribuye cada autor al concepto - podríamos mencionar dos dimensiones a partir de las cuales se debe comprender la metáfora ecológica. La dimensión ambiental se basa en concebir a los medios como ambientes (dado que generan un ambiente que rodea al sujeto y modela su cognición y percepción). Por su parte, la dimensión intermedial supone comprenderlos como especies que viven en un mismo ecosistema y establecen relaciones entre sí (Scolari, 2015).

Si bien ambas interpretaciones se complementan y fundan las bases para pensar el estado actual de las comunicaciones y la tecnología, la teoría de la ecología de medios no basta para explicar la totalidad de la escena mediática ya que se puede identificar otro fenómeno que también caracteriza el cambio generado por las tecnologías. Henry Jenkins (2006) lo denomina “convergencia”. Según el autor, implica un cambio cultural y trasciende a los soportes tecnológicos en sí mismos. Se produce en el cerebro de los individuos y mediante las interacciones que establecen con otros (Jenkins, 2006). Resulta sustancial comprender el término en su totalidad ya que implica desde el cambio de actitud de las grandes industrias mediáticas, hasta el cambio de comportamiento de los usuarios frente a las producciones culturales. Ello da como resultado producir bajo la premisa de “adaptarse para sobrevivir”.

Un claro ejemplo de ello es el caso de la televisión ya que, desde hace varios años, este medio comenzó a imitar la dinámica de los medios digitales interactivos. Fue adaptando su discurso a nuevos consumidores y a las prácticas sociales resultantes desde la incorporación de los dispositivos móviles. Se trata de una televisión más compleja, con muchas tramas narrativas, pantallas fragmentadas y un ritmo acelerado. En pocas palabras, podríamos decir que trata de simular ser un medio interactivo (Scolari, 2008).

Ahora bien, más allá del soporte en el que tengan lugar los productos culturales, este fenómeno no escapa a los géneros particulares. Estos últimos también deben adaptarse a las nuevas formas de narrar historias que se extienden por todos los medios y plataformas (dado que abarca tanto los

nuevos medios digitales como los tradicionales). Es por ello que han ido ganando terreno en el campo comunicacional las Narrativas Transmedia, incluso se han comenzado a constituir como un nuevo lenguaje capaz de aprovechar las especificidades de cada medio y plataforma disponible en la actualidad. En este modo característico de narrar, se expande el relato por múltiples medios y plataformas y la colaboración de los usuarios para favorecer el proceso expansivo resulta sustancial (Scolari, 2013).

No obstante, es importante mencionar la aclaración que realiza Gosciola (2012) respecto del desarrollo de las Narrativas Transmedia al sostener que las partes que las constituyen no deben definirse por su temporalidad o ubicación dentro del plan de lanzamiento de las piezas dado que se caracterizan por sus cualidades narrativas. Lo que intenta decir es que cada parte cuenta un fragmento de la historia principal de manera independiente e incluso puede ser entendida de manera autónoma, sin embargo, se enriquece mucho más el relato si se pone en relación con el resto de los plots narrativos.

La ciudad como espacio narrativo

De acuerdo a lo planteado en los párrafos anteriores, es válido reconocer que la ecología mediática que caracteriza hoy al campo comunicacional ha modificado sustancialmente la forma de producir, consumir y distribuir contenidos. No obstante, sería un error creer que únicamente se vieron alteradas las plataformas de lenguaje dado que el desplazamiento por el espacio urbano también sufrió modificaciones. Tal como lo afirma Igarza (2009): “existe al menos una determinación recíproca parcial entre la evolución de las tecnologías móviles y la reconfiguración urbana” (p. 32).

Al respecto, Irigaray (2015a) sostiene: “el espacio urbano no es sólo un soporte físico o contenedor, es un lugar donde confluyen y articulan sujetos y prácticas sociales y formas de representación simbólica de la ciudad” (p. 117). En esta afirmación respalda el hecho que la ciudad contiene historias particulares que forman parte de distintos universos narrativos (compuestos por medios tanto analógicos como digitales) y a partir de la hiperconexión

constante logra una interacción entre los usuarios que los componen, más allá de las distancias espaciales que ello pueda implicar.

El concepto de ciudad en sí mismo, como soporte, se ha reconfigurado dado que pasó a constituirse como un espacio hipertextual urbano (Irigaray, 2015a) en donde a partir de la experiencia individual y colectiva de cada ciudadano se modifican los espacios, sentidos e incluso relaciones que circulan sobre ella. Por lo tanto, es posible afirmar que existe una fuerte apropiación del espacio urbano que, de acuerdo a sus particularidades, ha ido conformando un entramado narrativo cada vez más complejo susceptible de análisis e investigaciones.

Ahora bien, utilizar al espacio urbano como un lienzo narrativo anima a los usuarios a participar como productores de contenidos, fortaleciendo así la idea de Toffler (1980) respecto de los prosumidores. A partir de estrategias comunicacionales concretas es posible generar un vínculo con el público al cual se quiere llegar y, de esta manera, hacerlos formar parte de la historia.

Es en este contexto que se comprende a la apropiación del espacio como una operación tanto de búsqueda como de descubrimiento, en la cual se produce una articulación entre el espacio analógico con el relato en sí mismo. Frente a ello, “el usuario consigue siempre crearse lugares de repliegue, itinerarios para su uso o su placer que son las marcas que ha sabido, por sí mismo, imponer al espacio urbano” (De Certeau, 2000, p. 9). Existen varios ejemplos que dan cuenta de la inclusión del espacio analógico en la narrativa lo cual da cuenta más que nada, de un cambio en la forma de pensar el consumo y las Narrativas Transmedia. Este un fenómeno que se encuentra en ascenso a escala mundial y son cada vez más las producciones que incluyen al espacio urbano en sus relatos.

En lo que respecta al objeto de estudio de este escrito, el cual focaliza en los documentales transmedia de no ficción, resulta importante mencionar que las producciones de esta índole que incluyen la navegación territorial (Porto Renó, 2014) en sus relatos se encuentran en ascenso.

Acerca de los documentales transmedia de no ficción

Antes de avanzar en el desarrollo de este apartado resulta necesario definir bajo qué acepción del concepto “no ficción” se enmarca este trabajo y, en relación a ello, cuál es la diferencia que subyace con ficción. De acuerdo a lo planteado por Irigaray y Lovato (2015) el término debe ser entendido bajo la propuesta de Chillón (1999) quien prefiere denominar “enunciación facticia o ficción tácita” a todo tipo de relatos en donde el grado de ficción resulta implícito y, a su vez, no intencional. Este tipo de producciones¹ exige un acuerdo de veridicción entre los interlocutores, que se encuentren comprometidos a entablar un intercambio fehaciente (Chillón, 1999). Ahora bien, si bien se puede visualizar un ascenso significativo en lo que respecta a producciones que se enmarcan en este género, las investigaciones en torno a este modelo narrativo no han sido abundantes, al contrario de lo sucedido en el ámbito de la ficción. Por lo tanto, creo que es fundamental tomar en consideración los desafíos a los cuales se enfrentan quienes se encargan de producir obras de este género para, más adelante, poder avanzar en los diferentes modos de crear producciones con estas características y, finalmente, avanzar en el análisis.

Según lo planteado por Renó (2014), los productores de documentales se enfrentan a un desafío particular al momento de pensar obras con este tipo de lenguaje, deben “juntar en un único plot narrativo, además de diversas posibilidades narrativas, innumerables historias reales, independientes entre sí, en plataformas distintas (geográficas o de lenguaje, como define Jenkins) y producidas también por y para dispositivos móviles” (Renó en Irigaray y Lovato, 2014, p. 135).

Pese a ello (y a diferencia de otros formatos) los documentales no ignoraron las posibilidades que ofrecen los entornos interactivos y colaborativos sino que fueron de los primeros que incluyeron en sus narrativas a otros medios y plataformas. Sin embargo, dadas sus particularidades y sus objetivos

¹ Entre las cuales se pueden incluir tanto relatos periodísticos de diversa índole como crónicas e incluso documentales en sus múltiples versiones.

(dado que, por lo general, buscan relevar alguna situación que sucede en la sociedad o bien generar algún tipo de transformación social) poseen una complejidad particular que hace que muchos productores o incluso investigadores no logren interiorizarse en este género específico.

Ahora bien, más allá de mencionar la carencia de investigaciones en lo que respecta al género, resulta sustancial avanzar en lo que refiere a los avances que sí se pueden encontrar en el campo. Entre ellos, se puede mencionar lo planteado por Renó (2013) respecto de las diferentes maneras de producir estos documentales. El autor presenta distintos modelos de producción a partir del estudio de casos particulares que se enmarcan en cada uno de ellos. Si bien en un principio trabaja con tres definiciones, más tarde agrega otra categoría que da cuenta de las particularidades de las producciones que incluyen la navegación territorial en su planificación.

El primer formato al que hace referencia es el que denomina modelo estructurado. Su característica fundamental se basa en una navegación limitada que se puede observar en una presentación con *scroll bar* vertical, la cual dirige la lectura hacia un modelo casi lineal. De acuerdo a lo que plantea Renó (Renó, 2013) el documental que materializa este modelo es *Calles Perdidas* producido por el equipo de Fernando Irigaray.

Otro formato posible es el análogo-digital. Por lo general, este modelo es característico de adaptaciones de obras audiovisuales originales que intentan ser transmedia a partir de una ampliación de lenguajes. No obstante, más allá de que sea una adaptación, puede llegar a tener buenos resultados en cuanto a su expansión y participación. En esta instancia, el caso que cita el autor es el del documental *Morreu* o *Demo* acabouse a peseta originario de un grupo de productores de Galicia, Santiago de Compostela.

En cuanto al tercer modelo de visualización, consideró que la constitución del documental Galego-português puede definir lo que él llama: visualización navegable. Esta producción es de carácter experimental y aborda la relación existente entre ambas culturas (la gallega y la portuguesa). Sus realizadores decidieron que todo el contenido debía ser

producido a partir de dispositivos móviles. El documental “fue desarrollado en un ambiente único, sin scrollbar, su contenido con visualización general, como si estuviera mirando por una ventana” (Renó en Irigaray y Lovato, 2014, p. 141). Ello es lo que justifica que la obra se encuentre dentro del modelo de visualización navegable, dado que los usuarios exploran los contenidos como si estuvieran caminando en un museo por sí solos.

El modelo que agrega a su clasificación el autor en el año 2014 es el caracterizado por la navegación territorial. Tiene una valoración importante dentro del campo ya que permite involucrar a los actores no solamente en los espacios digitales/virtuales sino también en los ambientes territoriales. Una producción que materializa esta cuestión es el documental *Tras los Pasos del Hombre Bestia* de la DCM de la UNR.

Ahora bien, ¿por qué es importante detenerse en las producciones documentales de no ficción? Scolari (2013) plantea que es fundamental abordarlas debido a que en ellas se encuentran los ejemplos más complejos y sugestivos de Narrativas Transmedia. Si bien es posible identificar producciones no solamente de carácter político-social, sino también de corte más informativas que tienen ciertos trazos de ficción o bien otro tipo de finalidad, el *social documentary* (documental social, en español) se constituye como un subgénero que tiene como objetivo central incrementar el compromiso social de sus usuarios (Scolari, 2013).

Abordaje metodológico

A partir del marco teórico propuesto, se presentan los aspectos metodológicos del objeto de estudio de este artículo. El estudio fue de carácter exploratorio el enfoque adoptado fue cualitativo. De acuerdo a lo planteado por Yuni y Urbano (2014) se realiza este tipo de trabajo cuando se tiene por finalidad “determinar las categorías y variables vinculadas a un concepto” (p. 15). A su vez, destacan que se recurre a este tipo de investigaciones cuando “existen escasos conocimientos sobre el tema. Se quiere determinar las propiedades o características de un fenómeno” (Yuni y

Urbano, 2014, p. 15). Del mismo modo, sostienen que buscan generar nuevas categorías conceptuales.

Para ello utilicé técnicas de recolección de datos acordes a las decisiones metodológicas tomadas. En primera instancia llevé a cabo una investigación documental en la cual, a partir de la búsqueda exhaustiva de materiales de diferentes formatos localicé información sobre las Narrativas Transmedia y su aplicación en el campo abordado. En lo que respecta al material escrito, resulta importante destacar que, en todos los casos, se encontró alojado en páginas web, escritos académicos en formato pdf de acceso libre y blogs de autores. A su vez, trabajé con dos conferencias de Patricio Irisarri en los Foros Internacionales de Periodismo Digital llevados a cabo en la ciudad de Rosario, Santa Fe, en 2017 y 2018.

A partir de ello, realicé una entrevista estructurada con Patricio Irisarri. La selección del entrevistado se justifica en el hecho de que forma parte de la Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia y fue parte central del equipo productor del documental transmedia *El Feriante*. Asimismo, considero pertinente destacar que la falta de flexibilidad del cuestionario se debe a la plataforma a partir de la cual establecí el contacto. Coordinar con Irisarri mediante la plataforma de mensajería Gmail imposibilitó una interacción fluida con el entrevistado.

Por último, para dar cuenta tanto de diferencias como similitudes en los casos seleccionados, utilicé la técnica de comparación analítica (Coller, 2000). El objetivo fue dar cuenta de particularidades entre ellos para poder comenzar a identificar patrones que sirvan como fuente para profundizar la conceptualización sobre las producciones documentales transmedia de no ficción. Para ello, elaboré un modelo de análisis conformado por una serie de índices que serán mencionados y desarrollados en el siguiente apartado.

Propuesta de modelo de análisis para documentales transmedia de no ficción

A continuación, se procede al análisis de un documental a partir de la consideración de una serie de índices. Previo al desglose de cada uno de ellos y su materialidad en los documentales seleccionados, considero pertinente mencionar una experiencia de análisis previa que fue localizada a partir de la investigación documental. Se trata del “Observatorio del Documental Interactivo” que se ubica en la web de inter-doc, el mismo es un proyecto educativo que busca constituirse como una herramienta para el estudio y la producción de documentales que puedan incluirse en este género. Se encuentra bajo la dirección y coordinación de Gifreu-Castells. Entre las tareas que llevaron a cabo, realizaron un índice de proyectos con más de cien ejemplos de documentales de no ficción (tanto interactivos como transmedia) que fueron evaluados considerando los siguientes aspectos: diseño, experiencia del usuario, narrativa, creatividad, innovación e interactividad.

Por lo tanto, a partir de una propuesta metodológica que parte tanto de los aportes conceptuales de los autores mencionados párrafos anteriores como de la experiencia de análisis que introduce a este inciso, en este apartado se analiza el caso del documental *El Feriante: Una historia de lo posible* (2017)

Para realizar el análisis en detenimiento del mismo consideraré los siguientes puntos:

- Diseño y creatividad en la confección del Universo Narrativo: En este ítem considero la construcción del mundo narrativo (*wordbuilding*), la cual debe aprovechar al máximo las características particulares de cada medio y pretender el compromiso del usuario con cada una de las partes. Tiene que ver con cómo está pensado el documental. Asimismo, son fundamentales los plots narrativos de la producción y lo atractivos que resulten a fin de fomentar la participación real de los usuarios en las producciones.

- **Narrativa:** Refiere al modelo narrativo adoptado por los realizadores. En él, a partir de la interacción se debe revelar progresivamente la trama de la historia. Se espera que se constituya como una narrativa rica, expandida por diversos medios y con la utilización de diferentes lenguajes.
- **Interactividad:** Es el nivel en el que el contenido de la obra se puede reorganizar y abrir a una interpretación subjetiva. Tiene que ver con la capacidad de reclutamiento del consumidor como co-productor (o co-editor) y, con ello, el otorgamiento de la posibilidad de reconstruir el orden y la yuxtaposición de los elementos que componen al documental.
- **Experiencia del Usuario:** Da cuenta del nivel de participación de los usuarios en el universo narrativo. Son las estrategias que genera una producción a fin de que el usuario se sienta atraído con la misma. Asimismo, comprende el compromiso que se genera a partir de dichas estrategias.
- **Interconexión entre las partes:** Refiere a la coherencia y vinculación de la producción en todos los medios y plataformas que la componen.
- **Subjetividad:** En este punto se consideran las miradas múltiples que conforman la narración a partir de la alternancia entre los puntos de vista de los personajes. Se puede asimilar al concepto de polifonía.
- **Territorialidad:** Esta categoría parte de la concepción de Irigaray (2015) respecto de la necesaria inclusión de la navegación territorial (o bien, del tránsito por el espacio real/analógico) en el universo narrativo de las producciones transmedia actuales.

La construcción de estos índices fue el resultado de la lectura de antecedentes, conceptos y posturas diversas respecto de las Narrativas Transmedia. Esta elaboración corresponde a una perspectiva propia que he adoptado para analizar esta nueva forma de contar historias, particularmente en documentales, ya que incorpora diferentes aristas que considero aportan a la hibridez de la narración.

Estudio de caso: El Feriante: Una historia de lo posible

Esta producción, lanzada en 2017, se conforma como una coproducción entre la Facultad Libre de Rosario y el Colectivo de Talleristas en Contextos de Encierro La Bemba del Sur, además de contar con la colaboración de la Dirección de Comunicación Multimedial de la UNR y otras instituciones. Este proyecto focaliza su relato en la visibilización de las actividades de los talleres culturales que funcionan dentro de las cárceles de Rosario y cómo circulan las producciones en las ferias de la ciudad.

El Feriante conduce al usuario al interior de los penales de Rosario, no solamente a los espacios de producción cultural sino también a las historias de vida de los detenidos, a los testimonios de profesionales, trabajadores carcelarios e incluso actores externos, sus familias. Del mismo modo, realiza un seguimiento de las producciones surgidas en la cárcel hasta el encuentro con sus destinatarios.

El nombre de la producción refiere a Ángel, un artesano de 40 años que distribuye las creaciones resultantes de los talleres culturales de los penales en las Ferias de Rosario. Cuando estuvo detenido, él también aprovechó esos espacios: aprendió a calar madera y técnicas de mosaiquismo, escribió artículos para una revista y participó de una ficción audiovisual junto con sus compañeros de la Unidad 3.

Utilizaron diferentes soportes y lenguajes para construir la narrativa, que incluyen desde el formato analógico tradicional hasta las producciones digitales distribuidos en cinco capítulos que se centralizaron en el soporte principal, que es la página web del documental. Los plots narrativos que componen El Feriante son: una revista, postales gráficas interactivas, un cd musical con canciones de rap grabadas en la U3, micros de radio y un libro donde se recopilaron escritos reflexivos sobre la vida en la cárcel y las prácticas que la interpelan. A continuación se realizará un análisis respecto de los soportes a partir de los índices construidos y mencionados párrafos anteriores.

1. Diseño y creatividad en la confección del Universo Narrativo

En este proyecto los realizadores buscaron construir un mundo narrativo amplio y estratégico ya que tuvieron en consideración estrategias comunicacionales diversas que no solamente incluyen lo digital sino que también se encuentran vinculadas a lo analógico y los medios tradicionales. En el armado de la propuesta, y con el objetivo de reivindicar los estereotipos circulantes respecto de las personas privadas de su libertad, buscaron dar la voz a quienes fueron los protagonistas del relato, lo cual pudieron llevar a cabo de una manera satisfactoria.

Para generar una combinación óptima entre los diferentes medios y soportes de El Feriante, pensaron en las audiencias específicas que podrían llegar a acceder al documental a partir de cada uno de ellos. En particular, la serie web fue creada para narrar una historia amplia, que pueda ser comprendida por grupos de jóvenes de sectores populares escolarizados (ya que fue utilizada en varias escuelas para pensar la cárcel) o para un público televisivo amplio a partir de la transmisión de la serie en señales televisivas locales y provinciales.

La revista apuntó principalmente a la distribución de la producción literaria y periodística al interior de los penales (o de una Unidad hacia otra) de los y las internas hacia sus familias, por las características particulares de dicho soporte.

El caso del libro es mucho más específico ya que estuvo destinado particularmente a talleristas, investigadores, docentes que trabajan en contextos de encierro ya que se constituye como un insumo para pensar la intervención en la cárcel desde las ciencias sociales, la producción cultural y la perspectiva de los derechos humanos.

Además, se utilizó a las postales con un objetivo más de viralización de la producción ya que Ángel las distribuía en las ferias de Rosario y circulaban también en otros espacios de la ciudad, en entornos de interacción física. Asimismo, el CD de Rap permitió que la temática carcelaria comience a circular entre jóvenes que hacen a la cultura del hip hop de la ciudad.

2. Narrativa

La narrativa adoptada por El Feriante da cuenta de la utilización de diferentes estrategias comunicacionales que permitieron a sus realizadores contar diversas partes de la historia en diferentes soportes, tanto analógicos como digitales. Al enfrentarse a EF el usuario puede develar cada parte de la historia a medida que va recorriendo los plots narrativos que conforman al documental. Los libros, los micros radiales, el mapa interactivo de las ferias de Rosario, las imágenes interactivas, la utilización de las redes sociales, entre otras cosas, hacen de EF un proyecto transmedia con una narrativa particularmente rica y adaptable a las diversas necesidades de los usuarios.

De acuerdo a lo mencionado por Irisarri en la entrevista realizada, en El Feriante cada medio propone una experiencia en particular de acceso a la trama carcelaria y sus contextos y cada lenguaje en particular habilita un conjunto de códigos, estéticas y representaciones que son aprovechados para activar nuevos sentidos a las comunidades que fueron dirigidos (Irisarri, comunicación personal, 5 de abril de 2020).

3. Interactividad

Si bien en la página web principal del proyecto se narra la historia progresivamente desglosando el contenido total en cinco capítulos, el orden que se le dé a las producciones es relativo a las decisiones que tome el usuario al momento de enfrentarse a la narrativa. Del mismo modo, depende del plot narrativo a partir del cual el individuo tenga acceso al resto de las producciones del documental.

Es importante destacar que en ninguno de los casos la información se reitera, más allá del plot a partir del cual se acceda a El Feriante. El usuario puede acceder a la narrativa y yuxtaponer los elementos a los cuales va teniendo acceso a medida que descubre el universo narrativo general del documental de acuerdo a sus intereses.

4. Experiencia del Usuario

Los usuarios pueden acceder a la trama de la historia desde los diversos puntos de vista que proponen los realizadores. Si bien depende del nivel de compromiso que adquieran con el contenido, su experiencia puede ir desde la exploración del mundo narrativo y el descubrimiento de los contenidos hasta la difusión de las historias y la participación activa a partir de la generación de nuevos mensajes.

Sin embargo, considero fundamental destacar que en el universo narrativo del documental carecen las instancias de colaboración de los usuarios en los plots narrativos originales. Si bien intentaron alcanzar a la mayor cantidad de usuarios posibles (dado los diferentes soportes utilizados para expandir la narrativa) su posibilidad de participar en la construcción del relato no se hizo tan evidente. Esto sucede ya que orientaron todos sus esfuerzos de difusión y viralización a las redes sociales, más allá de la distribución de postales gráficas mencionada anteriormente.

Considero que ello sucede dado que el documental estuvo realizado con una perspectiva particular, ya que no buscaban que se genere un fandom tradicional sino hacer que los usuarios a los cuales está dirigida la producción puedan funcionar como co-creadores del relato. Los destinatarios de la historia participaron, a su vez, de la creación del contenido. Particularmente, al interior de los penales se organizaron talleres en donde se dictaron dinámicas de producción colaborativa (producciones fotográficas y/o audiovisuales, escrituras de textos) mientras que hacia afuera, la noción de colaboración estuvo dirigida al aprovechamiento de los materiales en dinámicas educativas ya que fueron a escuelas a mostrar la serie web, asistieron a cátedras de la UNR y recibieron en varias oportunidades contactos de grupos y organizaciones que trabajan en la temática.

A continuación, se exponen los datos de cantidad de descargas, reproducciones y visualizaciones de los plots narrativos del documental. El objetivo de este registro es dimensionar la magnitud y el alcance del documental por las plataformas digitales, así como también la cantidad de veces que se han registrado accesos y descargas.

Tabla 1. Accesos y descargas a los diferentes plots narrativos que forman parte del documental²

Tipo de producción	Cantidad de accesos o descargas
Serie web	7000 visualizaciones
CD	5000 reproducciones
Libro Online	116 descargas
Revista Online	28 descargas

Fuente: Elaboración Propia (2020)

5. Interconexión entre las partes

Si bien los usuarios tienen la posibilidad de reconfigurar el universo narrativo de acuerdo a sus intereses, la trama de la historia cuenta con una coherencia interna que se visibiliza en cada uno de sus soportes y que conecta el contenido de los diferentes medios y plataformas para hacer de El Feriante una producción transmedia armónica en donde todos sus mensajes poseen una interrelación.

La ausencia de un recorrido estático guiado por cada una de las producciones da cuenta de una interconexión genuina entre los plots narrativos del documental. De este modo, es posible involucrarse en la historia desde el perfil de Instagram donde Ángel cuenta el paso a paso del

² Estos datos se encuentran actualizados al día 5 de abril de 2020.

proyecto, dirigirse hacia el perfil de Twitter del documental, pasando por la escucha de los micros radiales, el recorrido del mapa donde se encuentran las ferias y la descarga del CD de Rap hasta la lectura del libro “A pesar del encierro”, por ejemplo.

6. Subjetividad

Los puntos de vista desde los cuales se fue construyendo la narrativa son múltiples. Si bien la historia principal que guía el relato general se centra en Ángel, El Feriante, en más de un plot narrativo se ponen en escena diferentes puntos de vista. EF está organizado por capítulos y cada uno de ellos está construido con diferentes testimonios y con diferentes aportes (que funcionan como un complemento de los capítulos particulares de la serie web).

Es el caso de Javier Ruíz Díaz, que en un audiovisual perteneciente al capítulo uno (1) habla del protagonista y, a partir de ello, cuestiona la baja en la edad de imputabilidad, al respecto sostiene: “Ángel, con la edad que tiene, con la lucha que tiene está pensando en otra cosa, está pensando en producir, produce, hace. Entonces no me podés decir nunca que un pibe de catorce años no puede” (Facultad Libre, 2017, 1m10s).

Del mismo modo, en el capítulo tres (3) del documental, incluyen en un audiovisual denominado Territorios Libres realizado por estudiantes del Taller de Comunicación de la Unidad Penitenciaria N°3 de Rosario durante el año 2015. Querían conocer los relatos de quienes trabajaban y utilizaban cotidianamente los lugares comunes como por ejemplo: el gimnasio, la enfermería, las cocinas, la peluquería, entre otros. En el mismo apartado, los realizadores incluyeron otro video en donde dos detenidos, Sebastián y Claudio cuentan cómo fue su vida antes de ingresar al penal, las cosas que aprendieron adentro y sus proyecciones a futuro.

En el siguiente episodio, denominado Otro laburo me espera aparecen otras voces que hacen referencia a la importancia de la Memoria, Verdad y Justicia en Argentina. Particularmente, en el programa de radio “Resistencia Suburbana” llevado a cabo por detenidos de la Unidad N°6. Del mismo

modo, en ese apartado agregan dibujos de detenidos a partir de los cuales ilustran su perspectiva de la cárcel y sus deseos de libertad y dos cortos audiovisuales que hacen referencia al Programa Integrando. Por un lado, Eva Routier, parte del equipo del Programa comenta en el extracto el surgimiento del mismo y la importancia de sostenerlo para acompañar a las personas privadas de la libertad en sus trayectos académicos, así como también para fomentar a que continúen sus estudios primarios, secundarios o universitarios.

Esta visión se complementa con la de Paulo Andino, quien cuenta su experiencia dentro del programa, según lo que declara en el video, lo ayudaron cuando estaba “en la lona”³ y no tenía ganas de hacer ni estudiar nada.

Al final de dicha sección se encuentra un apartado de la plataforma Soundcloud que contiene las pistas del disco “Silencios Desatados” de Rap de la Redonda con los internos de la Unidad N°3 y Leitoh MC a la cabeza.

La última sección denominada Creaciones Libres también incluye perspectivas (diferentes de las mencionadas anteriormente) que conforman el universo narrativo de El Feriante. Se puede visualizar también un video de Luis Ángel Ponce en donde habla de la importancia del contenido político de sus creaciones musicales, al respecto (y desde su experiencia) afirma que: “bailando se puede luchar y se pueden transformar un montón de cosas” (Facultad Libre, 2017, 46s).

Si bien al finalizar el último capítulo se encuentra el libro *A pesar del encierro. Prácticas políticas, culturales y educativas en prisión* a partir del cual buscan interpelar la cárcel desde diferentes puntos de vista, la producción no se encuentra realizada con voces de protagonistas sino por académicos de área vinculadas a sociología, abogacía, derechos humanos y demás. Es posible considerarlo como otro punto de vista que constituye la narrativa, sin

³ Estar “en la lona” es una expresión coloquial que proviene del mundo del boxeo, hace referencia al momento en que el luchador cae y está con la cara en la lona del ring. En el lenguaje corriente, se suele utilizar para representar el estar arruinado, haber perdido todo o bien encontrarse deteriorado en algún aspecto de su vida.

embargo, no posee la misma carga simbólica que las declaraciones de los propios internos.

En este inciso en particular se pueden vislumbrar dos cosas: en principio, la co-creación a la cual hace referencia Irisarri y, en segundo lugar, cómo los sujetos privados de su libertad comienzan a debatir al interior de las cárceles problemáticas sociales (como por ejemplo, la baja de la edad de imputabilidad).

7. Territorialidad

En este documental, el tránsito por el espacio real no se considera. La navegación es fundamentalmente digital. Si bien el mapa de las ferias de Rosario se podría considerar como un punto de partida que incentiva a los usuarios a recorrer las instalaciones, la decisión depende del compromiso que generen con la narrativa (como sucede en todos los casos que se trabaja con Narrativas Transmedia).

Ahora bien, por lo relevado hasta el momento es posible visualizar que este documental pone en escena una realidad cercana a los usuarios y pretende generar un acercamiento a realidades contemporáneas y proyectos y problemáticas locales. En este sentido, coincido con lo señalado por Gifreu-Castells (2017) respecto de los documentales latinoamericanos dado que, como destaca el autor, se basan en la construcción del relato desde un punto de vista emocional bajo una lengua común que pretende interpelar al usuario con el objetivo de generar en él un compromiso con la historia. En el caso analizado, se realiza este abordaje de la problemática carcelaria.

Según Irigaray (2015a) con estas producciones se trata de construir transmedia desde la periferia, lo cual 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, entender a la ciudad como contenedora de múltiples historias que componen universos narrativos, que atraviesan diversos productos en

diferentes pantallas, medios y acciones territoriales, traccionando audiencias y usuarios entre sí. (Irigaray, 2015a, p. 117)

En particular, buscan poner en valor espacios alternativos a partir de una representación de la realidad, la cual, por sus temáticas y su localización geográfica, resulta próxima a la cotidianeidad de quienes recorren las producciones.

Por su parte, El Feriante aborda una problemática que trasciende a todos los estamentos sociales, como lo son los estereotipos que circulan respecto de las personas privadas de su libertad. En ese sentido, el equipo de realización busca potenciar la capacidad del orden carcelario para poder generar otras trayectorias de vida posibles y la capacidad de reinserción social a partir del aprendizaje de labores y oficios por parte de los internos, obviamente, sin omitir la realidad cotidiana carcelaria. Por lo tanto, su objetivo comunicacional radica en:

Recuperar y conjugar tanto la dimensión crítica sobre la cárcel y sus efectos, como la potencia creativa, imaginativa y deseante de los sujetos que la transitan al producir prácticas y discursos que habilitan otros escenarios y modos posibles de habitar el encierro y su después. (Biblia Inicial El Feriante, 2016, p. 3)

Es por ello que pensaron la obra en conjunto con sus protagonistas. Esta particularidad de incluirlos como coautores de los relatos se debe a que esa es la mejor manera de narrar las experiencias de quienes transitan y viven en la cotidianeidad aquellos lugares e historias a las que se busca hacer referencia.

Por otra parte, respecto de la participación de los usuarios y su interacción con el contenido, Irisarri destaca que el efecto de compromiso no ha sido abundante en términos de fans sino que estuvo más bien orientado hacia otra lógica, en donde los usuarios utilizaron y discutieron las significaciones que forman parte del universo transmedia. Destaca que han recibido contactos por parte de organizaciones y sectores que trabajan en la misma temática con la intención de vincularse. En la entrevista, el productor

mencionó que este documental “consolidó mucho más aún la red de personas que trabajan en un mismo campo”.

Aproximaciones finales

En este artículo no sólo se buscó dimensionar el alcance de las Narrativas Transmedia en la actualidad y su influencia en los documentales de no ficción a partir de una contextualización del campo comunicacional y mediático actual sino que, a partir de ello se estableció un modelo de análisis posible para producciones con estas características que se aplicó al análisis de *El Feriante*: Una historia de lo posible. En este caso se relató una problemática social mediante la utilización de estrategias narrativas transmediales con el objetivo de democratizar el relato a la sociedad en su conjunto. De acuerdo al análisis realizado, se puede visualizar que los soportes fueron utilizados estratégicamente dado que recurrieron a soportes analógicos, digitales e incluso espacios de encuentro social para alcanzar a los diferentes actores sociales.

Asimismo, en cuanto al análisis, considero que a partir del modelo se pudo dar cuenta de los puntos fuertes de la narrativa y en qué estrategias narrativas han focalizado sus productores (en mayor medida) para conseguir la interacción con los usuarios o bien, para generar el *engagement*. A partir de la utilización estratégica de cada soporte pudieron llegar al público al que apuntaron y, en algunos casos, generar un compromiso por parte de los usuarios. Un ejemplo de ello es la publicación de carácter académico que reunió a diferentes grupos del país que estudian el tema y, a partir de ello, se comenzó a gestar una red de actores que se desempeñan en el área que trasciende a las limitaciones espacio-temporales de los espacios donde habitan. En uno de los casos, el compromiso con la narrativa fue tan fuerte que se intentó trabajar con el documental al interior de una de las Unidades Penales que se encuentran en la localidad de Sierra Chica, Provincia de Buenos Aires. No obstante, pese a diversas dificultades ello no fue posible.

No obstante, aún queda mucho por estudiar y analizar sobre este tipo de contenidos. Es por ello que considero a esta propuesta como susceptible de ser enriquecida con otros aportes, e incluso se puede analizar otro tipo de documentales a partir de otro tipo de análisis. Es por ello que creo que aún queda mucho por hacer, analizar y reflexionar en este campo. Más que nada considerando que el centro del análisis son las Narrativas Transmedia, las cuales, se encuentran en constante mutación y transformación ya que, de acuerdo a lo planteado por Scolari (2014) “los mundos narrativos transmedia se sabe dónde comienzan... pero nunca dónde acaban” (p. 73).

Referencias Bibliográficas

- Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. 3ra Reimpresión. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Briggs, A. y Burke, P. (2002). *De Gutenberg a Internet: Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid, España: Santillana Ediciones Generales, S. L.
- Canavilhas, J. (2011). "El nuevo ecosistema mediático". *Index Comunicación*, 1. (13-24). Recuperado el 25 de Septiembre de 2020 desde: https://www.researchgate.net/publication/260190142_EL_NUEVO_ECOSISTEMA_MEDIATICO_MEDIA_ECOSYSTEM_JOAO_CANAVIDAS
- Castells, M. (1996). *La sociedad red: Una visión global*. España: Alianza Editorial.
- Castells, M. (1997). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Volumen I: La sociedad red*. Madrid, España: Alianza Editorial S.A.
- Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Madrid: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Coller, X. (2000). *Estudio de casos*. Madrid, España: CIS.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Ed. Instituto de Estudios Superiores de Occidente y Universidad Iberoamericana. México DF: s/d.

Gifreu-Castells, A. (2017). "Documental interactivo: dispositivos locativos, impacto social, ciencia y divulgación". *Revista Digital de Cinema Documentário*. Recuperado el 25 de Septiembre de 2020 desde: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6252774>

Gosciola, V. (2012). "Narrativa transmídia: conceituação e origens". En C. Campalans et al. (eds.). *Narrativas transmedia. Entre teorías y prácticas*. Bogotá, D.C: Editorial Universidad del Rosario.

Igarza, R. (2009). *Burbujas de ocio: nuevas formas de consumo cultural*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía Ediciones.

Irigaray, F. (2015a). "Navegación Territorial. Entramado narrativo urbano". En F. Irigaray y A. Lovato (eds.). *Producciones transmedia de no ficción. Análisis, experiencias y tecnologías*. (115-126). Rosario, Santa Fe: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario. Recuperado el 25 de Septiembre de 2020 desde: https://www.academia.edu/23977890/Navegaci%C3%B3n_Territorial._Entramado_narrativo_urbano_2015

Irigaray, F. y Lovato, A. (eds.) (2015). *Producciones transmedia de no ficción. Análisis, experiencias y tecnologías*. Rosario, Santa Fe: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.

Irisarri, P. et al. (2016). *Biblia Inicial El Feriante*.

Jenkins, H. (2006). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. New York, EEUU: New York University Press.

Negroponte, N. (1995). *Ser digital*. Argentina: Editorial Atlántida.

O'Reilly, T. (2005). What Is Web 2.0. Recuperado el 25 de Septiembre de 2020 desde: <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>

Renó, D. (2013). "Diversidades de modelos narrativos para documentarios transmídia". *Revista Digital de Cinema Documentário*, 14. (93-112). Recuperado el 25 de Septiembre de 2020 desde: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5372083>

Renó, D. (2014). "Formatos y técnicas para la producción de documentales transmedia". En F. Irigaray y A. Lovato (eds.). *Hacia una comunicación transmedia*. Rosario, Santa Fe: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario. Recuperado el 21 de mayo de 2020 desde: <https://rehip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/3610>

Scolari, C. A. (2008). "Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo". *Diálogos de la Comunicación*, 77. (1-9). s/d: Felafacs.

Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona, España: Deusto.

Scolari, C. A. (2014). "Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital". *Anuario AC/E de cultura digital*. (71-81). s/d.

Scolari, C. A. (ed.) (2015). *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Toffler, A. (1980). *The third wave*. New York, EEUU: William Morrow.

Yuni, J. A. y Urbano, C. A. (2014). *Técnicas para investigar: Recursos metodológicos para la preparación de proyectos de investigación*. Volumen II. 2da Edición. Argentina: Editorial Brujas.

Audiovisuales

Facultad Libre. (17 de septiembre de 2017). *El Feriante | Extracto: Sebastián y Claudio*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0GbGRYlp3SA>

Facultad Libre. (22 de septiembre de 2017). *Coco Microentrevista* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nPmyKHc6POU>

Facultad Libre. (22 de septiembre de 2017). *Eva Microentrevista*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nbsGD1TnMhQ>

Facultad Libre. (22 de septiembre de 2017). *Luis Microentrevista*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=eHkS7ppPBBk&feature=emb_title

Facultad Libre. (22 de septiembre de 2017). *Paulo Microentrevista*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=TnvMU0agox0&feature=emb_title

Hacia un modelo de análisis de documentales de no ficción. Propuesta para pensar las producciones transmedia del siglo XXI | Mentasti | Págs. 211-242

Entrevistas

Irisarri, P. (2020). Comunicación personal.