

Quipu y El proyecto de la Comisión de la Verdad: Dos documentales transmedia e interactivos que recogen conceptos del cine político de los 60 y 70 en América Latina

Edison González Lemus

Universidad CES, Colombia
 edalgole7@gmail.com

Fecha recepción: 10/12/2022
 Fecha de publicación: 31/08/2023

Ver citas audioviduales  <https://youtu.be/LWV8wN2CioQ>

Resumen

Las formas de desarrollar propuestas de cine documental latinoamericano se han transformado a lo largo de los años en Latinoamérica en del cine político de los '60 y '70. El cine imperfecto, del cubano García Espinosa; la estética de la violencia y el hambre, del brasileño Glauber Rocha; o el cine documental argentino, promovido por Fernando Birri, fueron algunas de las garantes del cine latinoamericano que se han convertido en un bastión crítico y reflexivo de sus comunidades en el siglo XXI. Pese a ello, en el ámbito político, en la mayoría de las películas actuales no es lo principal; un cine más cultural, experiencial y estético lo ha reemplazado.

Sin embargo, los elementos políticos que se presentaron en el discurso del cine documental de los años '60 y '70 nunca desaparecieron, solo se transformaron basados en las necesidades del contexto de cada país. Y se ha logrado, con proyectos relacionados a los nuevos medios, desarrollar de manera innovadora la perspectiva presentada en el cine político del siglo XX. En el presente texto se muestran dos propuestas de la manera en que ese cine se ha establecido en el nuevo documental y posteriormente, gracias a las nuevas tecnologías, en el documental interactivo del siglo XXI, siendo las nuevas formas de consolidar ese cine político. Como caso de estudio se referencia la propuesta de documental interactivo *Quipu* (2015), que refiere los hechos ocurridos en relación con las esterilizaciones forzadas en los '90 en Perú, y el reciente transmedia del informe de La Comisión de la Verdad (2022) en Colombia, mostrando elementos críticos y relacionados a propuestas realizadas por su propia gente en contexto, característica del cine político latinoamericano del siglo XX en su desarrollo y, por tanto, reconociendo la evolución del documental de este tipo en América Latina.

Palabras clave: Cine político; documental interactivo; Latinoamérica; transmedia.

Quipu and The Truth Commission Project: Two transmedia and interactive documentaries that collect concepts from the political cinema of the 60s and 70s in Latin America

Abstract

The ways of developing Latin American documentary film proposals have been transformed over the years from the original perspective in Latin America of the political cinema of the 60s and 70s. Imperfect Cinema, by Cuban García Espinosa; the aesthetics of violence and hunger, by the Brazilian Glauber Rocha; or the Argentine documentary cinema, promoted by Fernando Birri, were some of the guarantors of Latin American cinema that have become a critical and reflective bastion of their communities in the 21st century. Despite this, in the political sphere in most of the current films it is not the main thing, a more cultural, experiential and aesthetic cinema has replaced it. However, the political elements presented in the documentary film discourse of the 1960s and 1970s never disappeared, they were only transformed based on the needs of each country's context. And it has been possible, with projects related to new media, to develop in an innovative way the perspective presented in the political cinema of the 20th century. This text presents two proposals of the way in which this cinema has established itself in the new documentary and later, thanks to new technologies, in the interactive documentary of the 21st century, being the new ways of consolidating this political cinema. As a case study, reference is made to the interactive documentary proposal *Quipu* (2015), which refers to the facts occurred in relation to forced sterilizations in the '90s in Peru, and the recent transmedia of the report of The Truth Commission (2022) in Colombia, showing critical elements and related to proposals made by its own people in context, characteristic of Latin American political cinema of the twentieth century in its development and, therefore, recognizing the evolution of the documentary of this type in Latin America.

Keywords: Political cinema; interactive documentary; Latin America; transmedia.

Introducción

En el preámbulo del libro *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Paulo Antonio Paranaguá escribió: "Las nuevas tecnologías representan un desafío para la diversidad cultural y el conocimiento"¹, refiriéndose al video en cassette o al revolucionario DVD y toda es/a gama de multiplicaciones de soportes que mejoró la

¹ Paranaguá, *Tradición-modernidad cine-Latina*, 9.

forma de visibilizar el cine y su importancia. No obstante, recogiendo sus palabras hace más de cuarenta años, nos encontramos frente a la misma lógica que se presenta para los nuevos medios, medios interactivos y transmedia.

Las herramientas que se brindan actualmente gracias a las nuevas tecnologías, como refiere Paranaguá, se vuelven trascendentales no solo para los cineastas latinoamericanos, sino también para los artistas en general de estos países, y por su parte en el documental implica una responsabilidad respecto de la posibilidad de contar aquellos aspectos de vital relevancia dentro del ámbito social, cultural, político y epistémico de la realidad de estos países.

Más allá de lo que se viene a definir por “nuevos medios y transmedia”, se entiende este texto como un recurso para visibilizar aspectos relacionados a dos propuestas de documental interactivo de América Latina con puntos en común con su cine político del siglo XX, sobre todo aquél de los años 60 y 70.

La importancia que tienen estas propuestas al expresar una problemática social y política en su contexto (Colombia y Perú) y la relevancia de su desarrollo a partir de los vestigios dejados por las comunidades a lo largo de la historia son de vital importancia para conocer la evolución de estos procesos actualmente y aquello que conservan.

El cine político de los años 60 y 70 en Latinoamérica: El cine revolucionario

El cine de la revolución

El cine documental de América Latina se ha visto atravesado, igual que en cualquier parte del mundo, por sus problemáticas sociales, políticas, culturales y económicas. Desde un ámbito político, en un principio se trató de un cine contado por los colonizadores de turno (Europa y Estados Unidos), en donde se entendía a los Latinoamericanos como individuos que no podían contarse a sí mismos o que se contaban a partir de la percepción de los colonizadores. Eran simples objetos de expectación por su “miseria”, una sensación impuesta de opresión, que deja al latino como simple medio de entretenimiento. Pronto se produjo un deseo de emancipación: “La apetencia de redención del ser humano por el arte -común a todas las vanguardias- adquiere en este caso un rostro preciso: el de los hambrientos, y oprimidos del subcontinente, cuyas fisionomías, valores y prácticas irrumpen en las pantallas”².

Por medio un proceso histórico en Cuba, cuando los revolucionarios de Fidel Castro derrocaron a Batista el 31 de diciembre de 1958, se empieza crear un cine con el proceso de revolución, y tres meses después se crea el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica) que tiene como objetivo el desarrollo de la industria cinematográfica, enfocándose en aspectos artísticos relacionados con la tradición y cultura de Cuba. Sin una perspectiva ajena, reflejaban su realidad desde su propia

² Getino, Valleggia, *El cine historias revolución*, 17.

cultura y subjetividad, construyendo el cine de “*la realidad tal como debe ser*”³, expresando que el séptimo arte se debe crear desde sí, para demostrar la realidad de las comunidades que viven en Latinoamérica.

Para García Espinosa era el momento de consolidar una nueva visión del cine latinoamericano: el *cine imperfecto*, dejando de lado la visión de que el artista era el centro, la técnica era lo importante, tanto como no requerir permiso de la comunidad para realizar cine sobre ella. Para él, tres factores desarrollaban al cine imperfecto latinoamericano: “el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados.”⁴.



Póster de la película *Now!*, de Santiago Álvarez (1965)

³ *Íbid.*

⁴ García, “Por un cine imperfecto”, 4.

Así ese cine político documental latinoamericano dio la posibilidad de pensar un nuevo cine, uno que se enfocara en la construcción de una estética política y no en la práctica de una técnica. Como ejemplo, los cortos de Santiago Álvarez: *Ciclón* (1963), una representación del paso del huracán Flora por Cuba, se caracterizó por su sentido respetuoso al describir la vida de la comunidad con esta problemática y una música ambiente que daba un ritmo y tono acorde a cada instante del documental; *Now!* (1965) mostraba por medios de fotogramas y fragmentos, el abuso de la fuerza estadounidense y la represión a la comunidad afroamericana en Estados Unidos, mientras sonaba la canción *Now* en una suerte de video-montaje rítmico que ganó la Palma de oro en Leipzig en 1965; y *Hanoi Martes 13* (1967), que refleja la historia de los anamitas de Vietnam durante el martes 13 de diciembre de 1966, fecha en la que fueron bombardeados por franceses.

También en este período se llevó a cabo el cine de Fernando Birri y el nuevo cine latinoamericano, que se enfocaba en evidenciar un sentido más moral que técnico en su creación, en donde lo importante era el reflejo de la sociedad, como lo menciona en el manifiesto de Santa Fe:

El cine de estos países [Latinoamericanos] participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones. Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo⁵.

Es así como se consolida un cine crítico al colonialismo y a la visualización de los países latinoamericanos como objetos de observación y no como sujetos que pueden contar su propia historia. Así, se promueve el documental político de los años '60 y '70 y la base de una perspectiva política y artística que tenía un objetivo específico: el de una sociedad que construye en la narración de su contexto por medio del cine, en este caso, el *documental*.

Al tiempo, Glauber Rocha presenta *La estética del hambre*, en donde expone que ese cine Latinoamericano anterior eran generalmente melodramas sobre una sociedad vulgarizada y recurrió a la miseria como aquello que vende,

Hasta hoy, solamente mentiras elaboradas como verdades (los exotismos formales que vulgarizan problemas sociales) consiguieron comunicarse en términos cuantitativos, provocando una serie de equívocos que no terminan en los límites del arte, sino que contaminan sobre todo el terreno general de lo político⁶.

Esta percepción realizada por los mismos cineastas brasileros sobre una estética que no pertenecía a su cultura, es decir, la de un cine colonizado, comienza a tener otros matices. Se refiere así al *Cinema Novo* como ese cine que enfrenta ese proceso

⁵ Birri, "Manifiesto de Santa Fe".

⁶ Rocha, "La estética del hambre", 52

económico y cultural de los pueblos colonizados. Es el cine que daría al público una conciencia sobre su existencia: “El Cinema Novo es un proyecto que se realiza en la política del hambre, y sufre, por eso mismo, todas las debilidades consecuentes de su existencia”⁷; exponiendo así que el cine debe estar junto a quienes viven las historias para ser contado, y no fuera de su cultura y sociedad.

Con todo lo anterior, en América Latina la construcción político-social basada en la revolución, las problemáticas sociales, la miseria y el posible sentido de la estética del hambre o el cine imperfecto procuran la preservación de la cultura sobre la imposición de ciertos grupos colonizadores.

Por ello, el cine político de América Latina contribuyó a la construcción de una percepción basada en la cultura (propia), desde una conciencia de lo que cada comunidad concebía como lo real y lo auténtico: “Ante las múltiples culturas de etnias, nacionalidades, regiones de un Estado [en Latinoamérica], puede diseñarse una política de respeto, tolerancia y fomento de la diversidad, sin renunciar a su integración en una unidad superior”⁸.

Ya con esto, aunque el enfoque de pensamiento de América Latina en su cine político difiere en ciertos rasgos según cada nación, no obstante, se tiende hacia un mismo ideal: el reconocimiento de su cultura, sus comunidades y sus problemáticas contadas por ellos mismos, generando procesos democráticos de construcción del cine desde lo político. Esta concepción del séptimo arte fue fundamental para sus países, y actualmente se puede observar en algunas nuevas propuestas del documental interactivo y transmedia de América Latina, que relacionan sus propuestas con lo político y social.

El documental interactivo y transmedia en América Latina: Una mirada rápida

El proceso de desarrollo comunicativo en el mundo actual se enfoca en la expansión y auge de Internet como medio más importante de encuentro. Esto ha promovido un esquema que incorporó herramientas que permiten al usuario dejar de ser un simple espectador⁹.

⁷ Ibid, 55.

⁸ Villoro, *Concepto ideología otros ensayos*, 198.

⁹ Aquí ya no se puede determinar al espectador, ya que se considera a este como un simple visualizador de las piezas audiovisuales. Se habla de usuario debido a que este individuo también tiene participación en el proceso de circulación e incluso de creación, siendo quien decide qué ve, cómo lo ve y en qué orden (esto dependiendo de la capacidad de cada propuesta interactiva y transmedia).



Plataforma proyecto Quipu. Propuesta audiovisual (2015).

De allí proviene el concepto “transmedia”, introducido por Henry Jenkins en 2003 y adoptado por profesionales y académicos, como Scolari (2019):

Las narrativas transmedia se caracterizan por dos elementos: por una parte, el relato se expande en muchos medios y plataformas; por otro lado, los prosumidores (Toffler, 1980) participan activamente en ese proceso de expansión narrativa (Jenkins, 2003, 2006; Jenkins, Ford y Green, 2013; Scolari, 2009, 2013). Esta producción textual, también conocida como “contenidos generados por usuarios” (user-generated contents), es uno de los fenómenos más relevantes y destacados que emerge de la nueva ecología mediática. Si bien desde tiempos inmemoriales existe este tipo de práctica textual, la llegada de la web y las redes sociales ha puesto en evidencia una verdadera explosión de relatos a cargo de los prosumidores¹⁰.

Siendo el documental partícipe activo en estas nuevas formas de narrativas:

Volviendo al concepto en cuestión, en pocos años la producción de obras transmedia, que tuvo su origen en el campo de la ficción, no tardó en pasar a la no ficción (documental transmedia, periodismo transmedia, etc.) o el marketing (branding transmedia)¹¹.

El transmedia es una de las propuestas artísticas e informativas más significativas que se ha venido presentando en el mundo globalizado y que se ha desarrollado por

¹⁰ Scolari, Lugo, Masanet, “Educación Transmedia”, 118.

¹¹ Ibid., 118.

medio de Internet, entendido como un relato interconectado que se encuentra en diversas plataformas, pero cada una independiente desde lo narrativo y con sentido acabado¹². Dentro de su ámbito cabe cualquier tipo de campo artístico, desde la misma escritura hasta la escultura y las artes gráficas. Ante esta realidad fascinante y reveladora, América Latina ha tenido la tarea de recorrer diversos caminos y dificultades para poder adoptar este tipo de productos nuevos que han revolucionado las formas de ver y también de interactuar junto al usuario¹³.

Así, el transmedia y los llamados nuevos medios se convierten en una posibilidad de contar en espacios diferentes a los construidos y circulados tradicionalmente. Ahora, su desarrollo, aunque alternativo, se promueve de la misma manera que se presentan los tradicionales; en muchos aspectos, al menos en lo audiovisual, se ha promovido en propuestas alternativas, como los documentales interactivos colombianos *Yerberito* (2019) y *Pregoneros de Medellín* (2015), o el proyecto argentino *De barrios somos* (2018), entre otros tantos que usan el mismo esquema de construcción audiovisual. No obstante, introducen otra manera de ser visualizados, entre ellas los 360°, las artes gráficas u otros soportes por el estilo que los acompañan.

Realmente, su éxito radica en la necesidad de adecuarse a las nuevas formas de comunicación vía *web* y la capacidad de darle al usuario la posibilidad de interactuar, de tener un quehacer y actuar al momento de entrar en aquel mundo¹⁴.

Las propuestas de este tipo sobre documental parecieran estar más limitadas que las mismas creadas por la ficción, ya que se deben tener en cuenta aspectos de la realidad, que en cierto modo requieren un cuidado ético particular por parte de sus realizadores respecto de las comunidades con las que trabajan, para no tomarlos como objeto de estudio sino como participantes en el proceso, respetando su cultura y su comunidad, siendo un aspecto de vital importancia en el documental de cine político en América Latina.

Estadísticas

En términos estadísticos, el transmedia es una de las propuestas que está creciendo de a poco en los países de América Latina; en relación con el documental, su producción empieza a visibilizarse a mediados de la primera década del siglo XXI, y hasta el año 2020 su más grande exponente es Argentina, con 18 proyectos documentales interactivos y/o transmedia, seguido por Colombia con 13, México con 12 y Brasil con 10¹⁵.

Un dato significativo es que la mayoría de esos proyectos interactivos y transmedias son realizados por organizaciones y productoras independientes no formalizadas, y

¹² Missau, "Mujeres venta y (des)Iguales".

¹³ Martín, Martínez, Morilla, "Documental interactivo transmedia Latinoamérica".

¹⁴ Jenkins, Ford, Green, *Cultura Transmedia*.

¹⁵ Vázquez, Benito, Revello, "Documental interactivo América Latina", 11.

se asocian con temáticas sociales y políticas, cada uno de ellos enfocado en la periferia, centrando su percepción en su propia zona de experiencia de vida. Esto permite consolidar un sentido de pertenencia, así como en su momento histórico lo expuso Paranaguá en *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*: “en esta fase de la globalización, el nacionalismo y lo nacional adquieren así una nueva pátina de resistencia cultural, justo cuando las naciones parecen mantener su vigor apenas en el resbaladizo terreno simbólico, imaginario, mítico, religioso o étnico”¹⁶.

El discurso de Paranaguá es significativo por su afinidad con este siglo, la nueva era de las tecnologías permite retomarlo asertivamente. Las propuestas documentales interactivas y/o transmedia se convierten en un camino para el desarrollo de proyectos que se adapten a la forma en la que las nuevas sociedades latinoamericanas viven.

Y es de ese sentido de búsqueda de las realidades sociales de las que hablan el proyecto documental interactivo *Quipu*¹⁷ (2015) y la propuesta de memoria de la Comisión de la Verdad en Colombia¹⁸ (2022), proyectos que consolidan dos de los elementos que se analizarán y que toca Paranaguá: *preservar* la tradición y *renovarla*.



Plataforma proyecto Quipu. Características estructurales (2015).

El proyecto peruano *Quipu*: Barrido histórico y estructura

“Se nos ha acusado de que pretendemos tras una reciente ley que permite la voluntad voluntaria, vasectomía y ligadura de trompas imponer mutilaciones y querer matar pobres”¹⁹. Es el primer fragmento de audio del documental interactivo *Quipu* (2015), en donde se puede escuchar la voz de Alberto Fujimori, presidente peruano

¹⁶ Paranaguá, *Tradición-modernidad cine-Latina*, 9.

¹⁷ Proyecto en <https://interactive.quipu-project.com/#/es/quipu/intro>.

¹⁸ Proyecto en: <https://www.comisiondelaverdad.co/>

¹⁹ “The Quipu Project”.

en el año de 1995, en la IV Conferencia de la Mujer, Beijing, China. Su discurso es el abrebotas de lo que viene posteriormente, el relato de mujeres y hombres en relación con la práctica de esterilización, en su mayoría en zonas rurales de Perú.

Con el nombre de Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (PNSRPF), se desarrolló entre 1996 y el 2000 y, se movió por medio de una lógica neoliberal de política de salud, en donde:

Una reducción de la población daría lugar a un incremento del Producto Bruto Interno (PBI) per cápita y así podrían alcanzar las metas de crecimiento económico anheladas tanto por el gobierno peruano como por los organismos humanitarios internacionales de desarrollo²⁰.

Según estadísticas de la comisión de la verdad de Perú, se sumaron aproximadamente trescientas mil personas en este proceso, en donde existieron irregularidades; entre las más significativas, la desaparición o muerte de 69.280 de ellas²¹.

El caso realmente yace en que el término “esterilizaciones” no se encontraba solo, porque las víctimas y personas cercanas mostraban que en casi todos los casos estuvieron acompañados por la palabra “forzadas”²², en donde se violaba los derechos humanos y se corrompía el derecho que el mismo Fujimori en su discurso en Beijing en 1995 llamó “voluntario”.

Las diversas reacciones ante este hecho, que se consideró un acto atroz contra la integridad de miles de personas (en su gran mayoría campesinos e indígenas), a los que el gobierno de Fujimori consideró iletrados y/o débiles, obligó a gobiernos posteriores a actuar y dar a conocer el suceso en un proceso de memoria y reconciliación entre las comunidades afectadas y el gobierno.

Por su parte, diversos artistas plasmaron en sus obras propuestas relacionadas con esto, visibilizando lo ocurrido, como el caso de Lucía Cano, que desarrolló piezas visuales y textuales de las víctimas de los hechos para generar una colección de moda en una muestra internacional; o la propuesta performativa *Alfombra roja*, en donde se extendía una alfombra de este color en diversos espacios o se acostaban personas sobre el suelo con vestimenta roja y representaban el acto que realiza un dignatario (al que usualmente se le coloca una alfombra roja en su llegada a algún lugar) que anda por encima de esta alfombra, es decir, pasa por encima de los derechos de las personas, en este caso sexuales y reproductivos²³. Y por supuesto, la propuesta *Quipu*, que, en asociación con productores londinenses, Amnistía Internacional y organizaciones peruanas independientes, lograron desarrollar el proyecto, que dio inicio en 2015.

²⁰ Ballón, “Caso peruano esterilización forzada”, 3.

²¹ Ibid., 3

²² Molina, “Esterilizaciones (forzadas) en Perú”, 33.

²³ Gutiérrez, “Caso Peruano Esterilización Arte”, 198.

La estructura interactiva de Quipu

En el caso del proyecto documental interactivo Quipu, se entiende que por su estructura se realizaron cinco puestas en marcha:

La primera, el recopilado investigativo en tanto a los hechos ocurridos y una cartografía de las zonas en las cuales ocurrieron, para tener indicios de cómo llegar a los habitantes que sufrieron el suceso. Esto empezando en ciudades como Huancabamba, en Piura, y en Independencia, en Ayacucho, en donde se realizaron los primeros nichos de recogida de material del proyecto ²⁴.

La segunda, basada en la recogida de material tipo testimonio, que se desarrolló a partir de una línea telefónica abierta y gratuita en donde las personas de diferentes localidades de Perú que sufrieron la esterilización forzada podían dejar su mensaje contando su historia; estos mensajes eran grabados por el equipo de *Quipu* y recogidos para el desarrollo de la propuesta documental interactiva.

La tercera, recopilación de los testimonios, más un proceso de búsqueda de material sonoro de archivo que diera cuenta de los hechos y las mismas voces de los responsables para darle contexto a la propuesta. Del mismo modo, organizar estos materiales por temáticas que podían encontrarse en un mismo audio enviado por las personas que dieron sus testimonios; entre otros, divididos en: Introducción; ¿Qué es un Quipu?; El programa de esterilización; Las operaciones; La vida después; En busca de Justicia; Respuestas. Esto por medio de colores temáticos para mejor visualización.

Cuarta, al tener organizado el material sonoro recogido se procede a la parte de la construcción de la plataforma y el desarrollo de la propuesta a partir de un Quipu, que representa parte de la cultura de antiguas civilizaciones del Perú, siendo un elemento ancestral de comunicación.

Quinta, la estructura técnica de la plataforma se desenvuelve por medio de un sistema escalonado que necesitó un proceso de programación desde cero, en donde la principal necesidad era distinguir cada uno de los audios y la forma en la que se consolidan en la plataforma. Su interactividad yace en la posibilidad que tienen los usuarios de elegir qué escuchar, desde qué punto, teniendo colores que le indican lo que dirá cada audio en cada parte; y una estructura llamativa que es muy parecida a un Quipu, siendo el símbolo de comunicación relacionado con la cultura de la comunidad protagonista del proyecto.

En la plataforma se observan diversos audios que pueden ser elegidos al azar, dependiendo de lo que el usuario desee escuchar a partir de las temáticas mencionadas, y todo tiene una construcción con hilos al estilo de un Quipu. ¿Y en dónde está el sentido documental? Aparte de los testimonios sonoros presentados por personas a las que se les vulneraron sus derechos sexuales y reproductivos y los familiares de ellas, también se puede ver de fondo una cinematográfica visual que muestra las zonas

²⁴ Ibid., 198.

en donde ocurrieron los hechos, dejando la propuesta con un sentido de documental con voz en *off* de los diferentes actores en los sucesos y con la posibilidad por parte del usuario de elegir por dónde puede empezar la escucha de los audios.

Su estructura es innovadora y fresca, relacionada a los nuevos medios, recogiendo testimonios significativos y dando al usuario la posibilidad de escucharlos y entender la problemática que expone en cualquier parte del mundo donde conozcan el habla hispana o inglesa. De manera clara está asociada a la renovación de las piezas audiovisuales para el reto global de proyectos innovadores, como menciona Paranaguá: “Dime qué has hecho para renovar la tradición y te diré qué tan buen transmisor eres”²⁵.

La estructura social de *Quipu*

Al momento de desarrollarse la propuesta de Julio García Espinosa sobre *El cine imperfecto*, los procesos políticos y sociales en América Latina eran muy diferentes a los actuales, pero es necesario mencionar que mucho de lo que incentiva la propuesta de García Espinosa está asociado a *Quipu*.

Una de las características de este cine imperfecto, pensado a partir de la revolución cubana, cuenta con uno de los principios básicos de lo que se pensó idealmente debía ser el cine y el arte latinoamericanos: “La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística.”²⁶ ¿Y por qué esto es importante para el documental interactivo? No solo por la necesidad que tiene éste del deseo de participación directa por parte del usuario, sino, en el caso de *Quipu*, porque representa una incidencia artística en la cual participan todos los entes involucrados junto al artista.

La estructura de este documental interactivo está completamente dada a partir de los insumos testimoniales de las personas que fueron afectadas y que indirectamente también se considerarían artistas de la obra. Normalmente los artistas se procuran de materiales del ambiente o contexto para crear sus piezas, y en muchas de ellas pueden considerarse la modificación de elementos del contexto para moldearlo a sus necesidades.

Plataforma proyecto *Quipu*. Propuesta audiovisual (2015).

Quipu considera vital el contenido, y su aspecto innovador y creativo yace en el desarrollo simbólico de éste y su forma de presentación, pero su valor más grande es el reconocimiento de la voz del entrevistado²⁷, lo que podría entenderse como un

²⁵ Paranaguá, *Tradición-modernidad cine-Latina*, 12.

²⁶ García, “Por un cine imperfecto”, 5.

²⁷ Es necesario tener en cuenta que realmente las comunidades que dejaron su mensaje no tenían la intención directa de crear una propuesta artística, no obstante, su deseo por revelar su versión de los hechos y su mismo

documental realizado en colectivo y que incide en el sentido ético sobre los hechos y realiza la propuesta desde el concepto del cine imperfecto: “los creadores son al mismo tiempo los espectadores y viceversa”²⁸.

El elemento histórico hecho arte: El simbolismo de un quipu

Al darle *Empieza a escuchar* en la plataforma del proyecto Quipu aparece el siguiente texto: “Los quipus son cuerdas anudadas que fueron usadas por los Incas y antiguas civilizaciones andinas, para transmitir mensajes complejos. Este documental interactivo es una interpretación contemporánea de este sistema.”²⁹.



Plataforma proyecto Quipu. Imagen de un Quipu (2015).

Existen dos aspectos simbólicos en el discurso relacionado a este documental interactivo que son significativos:

El primero se relaciona con lo dicho por Paranaguá, “Dime qué has hecho para preservar la tradición y te diré qué tan renovador eres”³⁰. El reconocer al Quipu (un elemento ancestral de transmisión de información) como una posibilidad de construcción simbólica de un proyecto que se relaciona con la cultura, las nuevas tecnologías,

testimonio hace parte del entramado de la propuesta. Es como colocar una de las flores para la creación de una carroza de flores junto a miles de personas, esto les da la posibilidad de decir que fueron parte de la creación.

²⁸ García, “Por un cine imperfecto”, 5.

²⁹ “The Quipu Project”.

³⁰ Paranaguá, *Tradición-modernidad cine-Latina*, 12.

la transmisión de hechos y un acto histórico representativo, es la respuesta a la renovación artística que necesita el cine latinoamericano.

La preocupación por realizar propuestas (por lo menos en lo documental) que consoliden a la cultura de una sociedad y le permitan hilvanarse a las nuevas tendencias³¹ es una de las banderas más significativas que debe tener cada una de las propuestas artísticas, el encuentro con su condición contextual temporal.

Segundo, el vestigio más significativo de *Quipu* se asocia la construcción de significados pasados en el reencuentro con el presente, generando vigencia sobre aquellos elementos que se vivieron, es decir, *memoria*. El proyecto de *Quipu* no tiene otra finalidad más que generar procesos de memoria sobre los hechos ocurridos, para visibilizar esta problemática, evidenciar a sus ejecutores y sus actos reprochables, escuchar la voz de los afectados por tales sucesos y proponer un acto social de encuentro, de reparación y no repetición adecuados a la nueva era de las tecnologías.

El objetivo del Proyecto *Quipu* es iluminar los hechos sobre el caso de las esterilizaciones a través de la creación de un archivo de memoria colectiva. Nuestra intención es ayudar a que estas historias nunca sean olvidadas y a que estos abusos no se vuelvan a repetir³².

Uno de los fenómenos más recurrentes en el desarrollo de un proyecto con la envergadura de este documental interactivo está dado por la visibilización de los hechos que ocurrieron, lo que se entiende al reconocer al victimario y a las personas que fueron perjudicadas por éste.

Cuando se hicieron visibles las críticas de estos hechos en donde la población más afectada fueron mujeres indígenas, en su mayoría sin conocimiento del idioma español, que no entendían bien sus derechos civiles y morales, según se afirma, el acto se basó en el deseo social de generar compasión sobre esta población afectada y no sobre el hecho de reparación justa y el considerarlos como iguales ante la constitución y la ley peruana³³. Lo cual en vez de generar reconocimiento sobre su vulneración y generar procesos de reparación, repercutió negativamente en la comunidad, ya que el lenguaje utilizado por el Estado sobre los actos cometidos hacia los afectos fue discriminatorio,

El peligro de legitimar y oficializar los discursos que retratan a las mujeres esterilizadas como personas «indígenas pobres que desconocen sus derechos y no saben lo que les hicieron a sus cuerpos», es que casi de forma inevitable se promueve en el imaginario colectivo la idea de que son personas ignorantes de quienes se puede abusar con facilidad³⁴.

³¹ Ibid., 12.

³² “The Quipu Project”.

³³ Molina, “Esterilizaciones (forzadas) Perú: Poder”, 37.

³⁴ Ibid., 38.

El visibilizar solo el fenómeno ocurrido y no los antecedentes de los afectados, su cultura, su forma de percibir o de comprender la realidad, es lo que impide el reconocimiento de una verdadera justicia social.

En los procesos artísticos (entre ellos el cine) pasa lo mismo: si un artista se acerca a una comunidad solo por un hecho, lo filma y luego desaparece, está irrespetando a la comunidad y toda su historia. Este proceso poco ético se realiza algunas veces y se reconoce en las propuestas sin un fundamento claro, sesgado. *Quipu*, por su naturaleza abierta a esta problemática de la comunidad, parece no seguir este fenómeno. Uno de sus elementos importantes y que hace parte de la necesidad de reconocer el proceso de resiliencia de los afectados es el que demuestra en los audios marcados con azul: *La vida después*.

Parece algo básico o sencillo, pero no lo es, reconstruye el deseo de los afectados por salir de tal suceso, la necesidad del creador por ir más allá de la historia y recoger lo que viene después, lo que simboliza vivir después de haber sido ultrajados, haber sobrevivido y seguir construyendo comunidad.

En definitiva, esta propuesta recoge elementos significativos de ese cine político de los años '60 y '70; además, la misma perspectiva de contar estos abusos de poder por medio del arte y ser respetuosos con el discurso no son solo un acto moral y ético, sino político mediante la democratización del proyecto con el arte.

El documental transmedia como herramienta de memoria y política: El proyecto de la Comisión de la Verdad

La frase “Hay futuro si hay verdad”³⁵ es la que reza en la parte superior de la página web que tiene el transmedia de *La Comisión de esclarecimiento de la verdad, la convivencia y la no repetición*, que recoge todas las investigaciones que ha realizado durante los últimos cinco años desde el 2017, cuando se creó el acuerdo de Paz entre el Ejército del Pueblo FARC -EP y el gobierno del momento de Juan Manuel Santos en Colombia.

Dentro de los resultados de la investigación, esta comisión tenía como objetivo generar un proceso de memoria sobre los diferentes sucesos de violencia en la sociedad colombiana realizados en la guerra contra las FARC – EP, y tenía un tiempo determinado para desarrollarlo. Decidió crear un proyecto transmedia para mostrar su investigación.

La estructura

En la página de la Comisión de la Verdad se encuentran diversos compendios referentes a la investigación realizada. Se pueden observar un abanico en donde el usuario

³⁵ “Informe Final Comisión Verdad”.

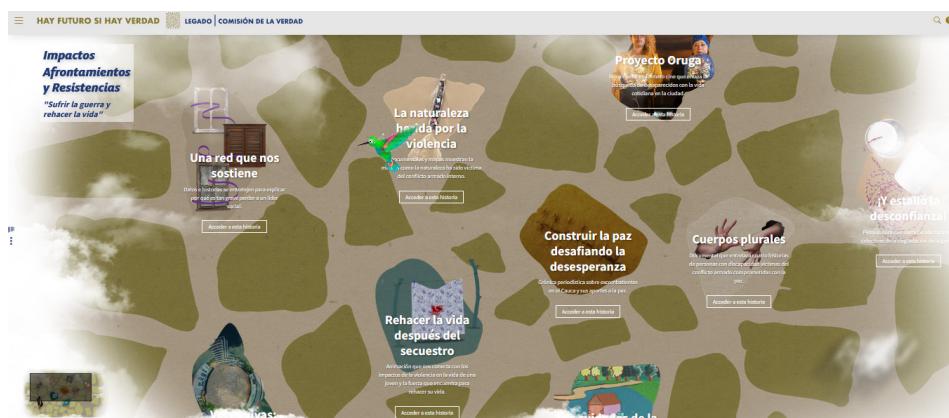
se puede movilizar por diversos contenidos, entre los que se destacan documental testimonial, podcast y propuestas interactivas, según sea el caso de la información.



Plataforma proyecto: La comisión de la Verdad (2021).

Dentro de la propuesta, lo más destacado para esta investigación es la zona de: *Impactos, afrontamientos y resistencias*, en donde se encuentran las propuestas documentales enfocadas en lo testimonial. Cada uno de ellos se orienta en diferentes procesos y víctimas del conflicto armado en Colombia.

Para movilizarse por este espacio es necesario interactuar con la sub-plataforma; un colibrí dirige a los usuarios por las diferentes temáticas y cada una de ellas refleja propuestas documentales diferentes.



Sub-plataforma Impactos, afrontamientos y resistencias (2021).

Cada uno de estos relatos trabajados sobre la realidad que vivió el país están enfocados con una narrativa diferente de documental, entre las que destacan: seriado corto, animación y documental periodístico.

Además, su sentido transmedial está dado a partir de la posibilidad que tienen los usuarios de elegir el contenido que desean ver, el cómo verlo y al tiempo, decidir qué partes son importantes dentro del mismo, siendo un sinnúmero de piezas de un rompecabezas en donde lo importante no es armarlo completamente, sino que el usuario elija qué piezas poner en el tablero.

De lo estético y lo político: Una percepción sobre el cine político ante el proyecto de la Comisión de la Verdad

En el campo artístico, y más específico dentro de la propuesta de La Comisión de la Verdad, la voz que muestran sus propias víctimas y los sentidos estéticos y tecnológicos que configuran sus herramientas son actos netamente políticos en el reconocimiento de la cultura y la memoria de los afectados, esto debido a que este proyecto, pese a ser financiado por el Estado, recoge las voces de diversos afectados durante el conflicto armado y permite también reconocer sus problemáticas, apoyar a su procesos de resiliencia y su forma de vida, lo que implica un proceso democrático y conciliador con las comunidades que lo sufrieron.

Esto se relaciona directamente con ese cine que tanto mencionó García Espinosa cuando refirió que “La actual perspectiva de la cultura artística no es más que la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística”³⁶, en donde el arte se convierte en una necesidad que debe saciarse, y que en el cine político de los años ‘60 y ‘70 era necesario construir junto a las comunidades.

El proyecto de La Comisión de la Verdad está enfocado en darle ese sentido a la vida de los afectados: ellos cuentan sus historias, se convierten en protagonistas de ellas e incluso las dirigen. Un cambio metodológico ante la crítica que propuso la *porno miseria* que desarrollaron Luis Ospina y Carlos Mayolo frente a las arremetidas propuestas documentales de extranjeros que veían en Colombia un nicho de problemáticas del hambre y la miseria.

El proyecto Oruga; La naturaleza herida por la violencia; Una red que nos sostiene; Rehacer la vida después del secuestro; Construir la paz desafiando la desesperanza; Cuerpos plurales; Voces vivas: Universidades; Los cuidados de la vida; ¡Y estalló la desconfianza!, son las propuestas documentales de la sección *Impactos, afrontamientos y resistencias* que reflejan un sentido político y testimonial en una nueva era de conocimiento, tecnología e información.

³⁶ García, “Por un cine imperfecto”, 5.

Cuando Paranaguá (1975) refirió que las nuevas tecnologías eran un desafío para las culturas y el conocimiento, lo que quiso decir fue que los avances humanos en las tecnologías eran un reto para encontrar nuevas formas de contar esas injusticias, problemáticas y sucesos sociales que le dieran la posibilidad a las personas de encontrarlas en su contexto y pudieran ser observadas, criticadas y entendidas en su cotidianidad.

Un corto panorama del documental transmedia en Latinoamérica y Colombia

El documental interactivo, tanto como los transmedias y propuestas de nuevos medios son escasos en los países latinoamericanos, desde el 2007 hasta el 2020 apenas se habían creado 74 proyectos de documental interactivo (de creciente desarrollo) según las estadísticas realizadas por Vásquez Herrero³⁷. Aunque actualmente se han realizado más propuestas y se esperan más en construcción, es una cantidad ínfima a lo que se ha realizado en países como Estados Unidos o en Europa.

Del mismo modo, los espacios para la creación y encuentro en medios de este tipo en documental son escasos y desaparecen al no tener la suficiente recepción. Es el caso del proyecto de taller realizado por el festival DocMontevideo en 2019 sobre documentales interactivos, que al tener poca recepción desapareció, y muchos otros que, si no desaparecen, bajan su expectativa de trabajo o lo abren a todos los géneros y posibilidades del transmedia y los nuevos medios.

En Colombia, se tienen convocatorias como Crea Digital para proyectos transmediales que buscan el desarrollo y la visibilidad de éstos, dentro de los cuales se encuentran las narrativas documentales de este tipo y la posibilidad de que las comunidades étnicas puedan desarrollar proyectos de este estilo. En su última convocatoria a nivel nacional en el 2023 tuvieron más de 300 proyectos inscritos, entre ellos una quinta parte de proyectos transmedia y una décima parte documental, según los datos dados por Mincultura, con un aumento de inscripción del 69%. Pero los recursos son limitados porque se financian 37 proyectos en cinco categorías (Desarrollo de series digitales animadas, Desarrollo de juegos de video, Desarrollo de contenidos transmedia, Desarrollo de proyectos en realidades extendidas, y pertenencia étnica), siendo solo una la de transmedia y todos los proyectos para etapa de desarrollo (prototipo) y no de realización³⁸.

³⁷ Vázquez, Benito, Revello. "Documental interactivo América Latina".

³⁸ MinCultura Colombia. "Crea Digital".



Sub-plataforma: La naturaleza herida por la violencia (2021).

Conclusiones

Proyectos como *Quipu* o el transmedia de La Comisión de la Verdad, que recurren al documental y que logran acceder a la posibilidad de un discurso y herramientas diferentes, son la respuesta a una nueva era de la información y las comunicaciones, conservando el mismo objetivo del cine político latinoamericano de los años '60 y '70: *el reconocimiento de su cultura, sus comunidades y sus problemáticas contadas por ellos mismos*.

Cada uno, desde su respectiva construcción transmedial e interactiva, demuestran ese sentido de trabajo colectivo con las comunidades que han vivido las experiencias, teniendo una voz activa en el proceso. Las dos consideran vital el contenido, no desde una visión sesgada del artista como ente realizador, sino de la comunidad como integrante indiscutible del proyecto. Así, reconociendo, desde el estudio propuesto, que ese cine político latinoamericano no murió en su época, sino que se transformó en la era actual y sus nuevas herramientas de creación.

Por otro lado, al mencionar diversos puntos significativos sobre la propuesta documental interactiva *Quipu*, es necesario notar que su construcción fue posible gracias al apoyo de organizaciones externas y organismos internacionales, en donde se reconoce la importancia que tienen este tipo de proyectos para organizaciones internacionales y el apoyo que presentan éstas en proyectos de este estilo. Por su parte, en el transmedia de La Comisión de la Verdad, su financiación fue estatal, debido a que hace parte del proceso de acuerdo de Paz con las FARC - EP.

Estos dos proyectos analizados son una fuente vital para el desarrollo de propuestas que abarquen otros espacios diferentes a los que fueron tomados por grandes emporios del cine. En internet está el público y espectador, convertido en usuario, que necesitan los cineastas para poder ser vistos, ser escuchados y, en este caso, modificados y absorbidos por su oyente, que también tiene voz y voto.

Es de resaltar también el caso de diversas propuestas de documentales interactivos, como *Yerberito* (2019); *Ermitaños* (2020); *Pregoneros de Medellín* (2015); *De barrios somos* (2018), como proyectos que han resignificado el sentido de la creación documental y, en algunos casos, como los dos últimos, la resignificación del objetivo del cine político de los años '60 y '70, que sigue presente, pero con una salvedad que refuerza la idea: le dan voz prácticamente directa a los usuarios para que participen y construyan, porque el transmedia y los medios interactivos se vuelven ciertamente eso cuando el artista pierde el control y lo toman los usuarios como verdaderos creadores de historias colectivas, convirtiéndose en testigos o protagonistas de su realidad.

Y esto no es un proceso casual, sino una realidad que se viene extendiendo en cada uno de los contenidos de este tipo, “la cuestión fundamental del transmedia radica en la participación de los usuarios. Son ellos los que asumen la tarea de ensanchar el relato”³⁹, convirtiéndose así en una cuestión fundamental de los proyectos transmediales y de vital importancia en aquellos que refieren a lo documental, porque se relaciona con las comunidades que viven estos sucesos y son ellas las que deben estar más inmiscuidas en su propio relato.

Referencias bibliográficas

- Ballón, Alejandra. “El caso peruano de esterilización forzada: Notas para una cartografía de la resistencia”. *Aletheia* 5, n.o 9, Perú, 2014.
- Birri, Fernando. “Manifiesto de Santa Fe”. *Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litorial*, 1964. Disponible en URL: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Birri.htm>
- García Espinosa, Julio. “Por un cine imperfecto”. Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1973.
- Getino, Octavio, y Susana Valleggia. *El cine de «las historias de la revolución»*. Primera. Buenos Aires: Altamira, 2002.
- Gutiérrez, Alejandra Ballón. “El Caso Peruano de Esterilización Forzada y El Arte de Género. Notas Para Una Etnografía Crítica.” 2017. Disponible en URL: https://www.academia.edu/37565342/El_caso_peruano_de_esterilizaci%C3%B3n_forzada_y_el_arte_de_g%C3%A9nero_Notas_Para_Una_Etnograf%C3%ADa_Cr%C3%ADtica.

³⁹ Lovato, “Periodismo multimedia periodismo transmedia”, 36.

“Informe Final Comisión de la Verdad”, 2022. Disponible en URL: <https://www.comisiondelaverdad.co/>.

Irigaray, Fernando, y Anahí Lovato. *Producciones transmedia de no ficción*. UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario. 2015. Disponible en URL: <http://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/5666>.

Jenkins, Henry, Sam Ford, y Joshua Green. *Cultura Transmedia: La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Editorial GEDISA, 2015.

Martín, José Luis Torres, Andrea Castro Martínez, y Pablo Díaz Morilla. “Documental interactivo transmedia en Latinoamérica. La Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba) a través del caso de Metáfora Viva”. *Hipertext.net*, n.o 23 (25 de noviembre de 2021): 139-50. Disponible en URL: <https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2021.i23.13>.

MinCultura, «Crea Digital». Gobierno de Colombia, 2023. Disponible en URL: <https://convocatorias.mincultura.gov.co/creadigital/>

Missau, Lucas. “Mujeres en venta (2015) y (des)Iguales (2015-2016): un análisis crítico de dos propuestas de documentales transmedia”. *DOC online - Revista Digital de Cinema Documentário* 19 (31 de marzo de 2016): 171-86. Disponible en URL: <https://doi.org/10.20287/doc.d19.ar5>.

Molina Serra, Ainhoa. “Esterilizaciones (forzadas) en Perú: Poder y configuraciones narrativas”. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 12, n.o 01 (1 de enero de 2017): 31-52. Disponible en URL: <https://doi.org/10.11156/aibr.120103>.

Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Primera. Brasil: Fondo de Cultura Económica de España, 1975.

Rocha, Glauber. “La estética del hambre”. *Dossier Glauber Rocha*, 1965.

Quipu Project. “The Quipu Project”, 2015. <http://interactive quipu-project.com>.

C A Scolari, N Lugo Rodriguez, M J Masanet (2019): “Educación Transmedia. De los contenidos generados por los usuarios a los contenidos generados por los estudiantes”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, pp. 116 a 132. Disponible en URL: <http://www.revistalatinacs.org/074paper/1324/07es.html>

Vázquez-Herrero, Jorge, Lucila Benito, y Natalia Revello-Mouriz. “Documental interactivo y transmedia en América Latina: modelos, temáticas y estrategias”. *Hipertext.net*, n.o 23 (24 de noviembre de 2021): 7-20. Disponible en URL: <https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2021.i23.02>.

Villoro, Luis. *El concepto de ideología y otros ensayos*. Primera edición electrónica. México: Fondo de cultura económica, 2015.