



**Universidad
de Holguín**

FACULTAD
DE COMUNICACIÓN Y LETRAS

DPTO. PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL

MÁS ALLÁ DEL CIBERESPACIO: PROPUESTA DE DOCUMENTAL TRANSMEDIA *¿SEXO DÉBIL?*

TESIS PRESENTADA EN OPCIÓN AL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PERIODISMO

Autora: Vivian Yamilét Armesto Hechavarría

Tutores: MsC. Claudia Mara Cruz Escalona

Lic. Max Barbosa Miranda

Holguín, 2021



“¡Nosotros como periodistas somos, ante todo,
contadores de historias!”

Martín & Rodríguez, 2017

DEDICATORIA

A mis padres, mis seres de luz

AGRADECIMIENTOS

A Dios y la virgen, por la seguridad de dar pasos confiada en sus voluntades para mí y los míos.

A mi abuela Zoila, mi ángel guardián, porque hoy soy su versión en miniatura.

A mis sobrinas Paty y Vale, los amores más grandes y puros de mi vida, por empujarme a ser mejor persona para ellas.

A mis hermanas Avi y Clau, porque les debo demasiado de mí y mis alegrías.

A mi novio, por su amor puro e infinito, porque decidimos caminar juntos por la vida.

A tía Tere, por acompañarme siempre y ser la periodista con más vocación que conozco, a tío Gustavo y Tati, por la preocupación constante.

A Mami Anga, por su incondicionalidad a la familia, y a Balo, por su complacencia en mi infancia.

A Scarlata y Lili, tenerlas como hermanas es lo mejor que me ha pasado en Holguín.

A Boza, por reclutarme a esta familia maravillosa que es Kijote, y a los kijoterros(as), por tantas producciones felices junto a ustedes.

A mi tutora Claudia Mara, por su gentileza y guía.

A los(as) trabajadores(as) del telecentro CNCTV, por apoyarme durante la realización de este trabajo de diploma.

A todas las personas de las que he recibido enseñanzas, apoyo y guía.

RESUMEN

La emergencia, en los últimos años, de una ecología de medios con profundos cambios estructurales impulsados con la cultura convergente ha propiciado transformaciones en las lógicas de producción, el consumo cultural y formas de presentación del contenido. El documental transmedia es uno de los formatos que ha permitido abordar temáticas con mayor profundidad y desde múltiples aristas, plataformas y lenguajes, logrando mayor nivel de participación de las audiencias en el relato. Pese a sus múltiples ventajas, los medios de prensa cubanos no han desarrollado proyectos de este tipo, entre otras causas, por las dinámicas en sus rutinas productivas y la carencia de competencias profesionales en este ámbito. En la presente investigación se analizaron los aportes teórico- prácticos de medios y productoras internacionales referentes al documental transmedia, y el estudio a los departamentos informativo y web del telecentro granmense CNCTV para conocer sus potencialidades en la producción de proyectos transmedia. Como resultado, se obtuvo la propuesta de documental transmedia *¿Sexo débil?* en el telecentro CNCTV, que aborde la problemática de la violencia machista en Granma. El resultado de la presente investigación constituye el primer referente teórico sobre el proceso de conceptualización de un proyecto de documental transmedia relativo a la violencia machista para un medio de prensa cubano.

PALABRAS CLAVE: Narrativas transmedia, periodismo transmedia, documental transmedia, ecología de medios, violencia machista, machismo, feminismo, telecentro granmense CNCTV.

ABSTRACT

The emergence, in recent years, of a media ecology with profound structural changes driven by convergent culture has led to transformations in the logics of production, cultural consumption and forms of content presentation. The transmedia documentary is one of the formats that has allowed addressing issues in greater depth and from multiple edges, platforms and languages, achieving a higher level of audience participation in the story. Despite its multiple advantages, the Cuban press media have not developed projects of this type, among other reasons, due to the dynamics in their production routines and the lack of professional skills in this field. In this research the theoretical-practical contributions of international media and production companies related to transmedia documentary were analyzed, and the study of the information and web departments of the CNCTV telecentre in Granma to find out their potential in the production of transmedia projects. As a result, the proposal for the transmedia documentary *Was Sex Weak?* at the CNCTV telecentre, which addresses the problem of sexist violence in Granma. The result of this research constitutes the first theoretical reference on the process of conceptualization of a transmedia documentary project about sexist violence for a Cuban press outlet.

KEY WORDS: Transmedia storytelling, transmedia journalism, transmedia documentary, media ecology, sexist violence, sexism, feminism, CNCTV telecentre in Granma.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: SURGIMIENTO, EVOLUCIÓN Y CONCEPTUALIZACIONES EN TORNO AL DOCUMENTAL TRANSMEDIA	8
1.1. De Moana a Highrise: Antecedentes históricos del documental transmedia.....	8
1.2. Deconstruyendo el mundo del documental transmedia	13
1.2.1. Componentes para una fórmula transmedia	22
1.3. Ni débil ni fuerte: Sobre sexos, géneros y violencia machista	30
CAPÍTULO II: TRANSMEDIANDO LA VIOLENCIA MACHISTA Y PENSAR EN TRANSMEDIA DESDE CUBA: PROPUESTA DE DOCUMENTAL TRANSMEDIA ¿SEXO DÉBIL?	40
2.1. ¿Por qué callar si nací gritando? Transmediando la violencia machista.....	40
2.2. Cuba y la producción transmedia nativa: ¿Antónimos?.....	47
2.3. Telecentros cubanos. Estudio de caso CNCTV	51
2.3.1. Comunicar sin sexismo: Análisis de contenido a trabajos periodísticos sobre violencia machista en el sitio web de CNCTV	60
2.4. El arte de crear mundos: Propuesta de documental transmedia <i>¿Sexo débil?</i>	64
CONCLUSIONES	69
RECOMENDACIONES	70
REFERENCIAS	
ANEXOS	

INTRODUCCIÓN

El arte de crear mundos y narrar historias ha contado, progresivamente, con la participación cada vez más activa de sus audiencias. Sin embargo, la irrupción del fenómeno de la *World Wide Web*, con sus posteriores adaptaciones, y la expansión de novedosas vías de comunicación en el espacio virtual posibilitaron profundizar, interactuar y expandir el contenido original.

Se ha fomentado la cibercultura, sustentada en la mayor democratización de la comunicación, la información y la conexión, donde *ciber- homo sapiens* o internautas se han convertido en entes activos y gestores de contenidos en diversas plataformas hasta hacer emerger a una nueva figura en este contexto, siendo el (la) usuario(a) productor(a) - consumidor(a) de contenidos (prosumidor[a]) y, en un entorno ideal, el (la) usuario(a) productor(a)- diseñador(a) de la experiencia narrativa (prodiseñador[a]).

Este fenómeno de entornos colaborativos e interactivos ha generado que el gremio periodístico busque opciones desde nuevas narrativas para no perder la atención de las audiencias. Los intentos por desarrollar en la web 2.0 productos audiovisuales interactivos influyó en la conformación del lenguaje narrativo caracterizado por la retroalimentación de contenidos y la transmediación.

Este último término parte de la denominación dada por Stuart Saunders Smith (1975, como se citó en Renó & Flores, 2012), para una forma de concierto musical. Aunque el criterio inicial no alcanzó popularidad en el mundo académico, sí lo hizo la adaptación del profesor Henry Jenkins a *transmedia storytelling* o narrativa transmedia (NT), para referirse a "... un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en la cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión" (Scolari, 2013, p. 46).

Esta convergencia mediática, donde confluyen armónicamente la producción de la industria cultural y los contenidos generados por los(as) usuarios(as), invita a estos(as) últimos(as) a distintos niveles de implicación en el universo narrativo. Scolari (2013, p. 8) asegura que "... si hace unos años todos hablábamos de

multimedia e interactividad, ahora las palabras clave son convergencia y transmedia”.

El alcance de estas narrativas transmediales se ha extendido hasta la no ficción; diversos investigadores (Moloney, 2011; Renó & Flores, 2012; Scolari, 2013; Liuzzi, 2015; Rost *et al.*, 2016) hablan ya del periodismo transmedia, caracterizado por la contribución de los(as) usuarios(as) en la construcción de acontecimientos noticiosos, haciendo uso de las propuestas multiplataformas.

Una de las vías más frecuentes para abordar el transmedia desde la no ficción proviene del género documental, en el que se comenzaron a apreciar las primeras formas de interacción a partir de las últimas dos décadas del siglo XX. En este campo, Francia, Estados Unidos y Canadá son los más distintivos si de producciones transmedia nativas se trata, mientras que resaltan los aportes teóricos de Henry Jenkins y Carlos Scolari, así como de los productores transmedia Robert Pratten, Jeff Gómez y Eduardo Prádanos.

Elegir la transmedialidad responde a la necesidad de expandir el universo narrativo e incitar a la implicación de las audiencias, de modo que el documental amplíe sus soportes tradicionales (cine y TV) y su estructura cerrada y lineal. Son disímiles las problemáticas abordadas desde el documental transmedia por los beneficios que brinda, una de ellas es la violencia machista. Producciones como *Mujeres en venta* (Irigaray, 2015) y *Proyecto Julieta Capuleto* (Gosciola, 2017) brindan un acercamiento al tema.

Hasta el momento, la investigadora no ha encontrado referentes teórico- prácticos sobre la producción de documentales transmedia en un medio de prensa en Cuba, aunque cabe destacar el crecimiento, en los últimos años, de investigaciones sobre elementos constitutivos del universo transmedial y sus formas de presentación del contenido. Las mismas, de conjunto con entrevistas realizadas por la autora a informantes clave, han brindado el estado del arte y particularidades del empleo de las narrativas transmedia en el entorno cubano.

Estas investigaciones son *La narrativa transmedia en el género Nota Informativa de Radio Cadena Agramonte digital* (de la Paz, 2019), *La Experimentación con los Nuevos Medios y la Narrativa Transmedia en la búsqueda de “activación” de*

público en el proyecto de ficción IN-Timididad (Lahera, 2019), Transmedia en clave cubana: Pautas para la producción transmedia de concursos televisivos de RTV Comercial (Sánchez, 2020), y Procedimiento para favorecer la producción periodística transmedia en el periódico ¡ahora! (Hernández, 2020).

A diferencia de las investigaciones anteriormente mencionadas, la presente constituye el primer referente teórico sobre el proceso de conceptualización de un proyecto de documental transmedia relativo a la violencia machista para un medio de prensa cubano.

Estos medios, en sus distintos campos de actuación y sus respectivas redacciones digitales han conformado productos, mayormente, multimedia y logrado la interactividad desde los recursos que la web propone; un ejemplo de ello es el telecentro granmense Crisol de la Nacionalidad Cubana (CNCTV). Surgido en 1995, con el objetivo de producir contenidos informativos, a 26 años de su fundación ha diversificado esta propuesta, extendiendo su programación no solo para informar sino también recrear, educar y visibilizar el quehacer del pueblo granmense desde sus plataformas.

Desde el año 2000, se inserta a las dinámicas de la red de redes. Aunque este medio debería ser un generador de contenidos audiovisuales per se, influyen de forma negativa "... la falta de especialización en la materia, la ausencia de periodistas auxiliares en la redacción digital; desconocimiento de los periodistas sobre las nuevas tendencias en la práctica audiovisual para la web y la falta de productos referenciales" (Rosales, 2017, p. 6).

Como parte de las temáticas abordadas en la agenda mediática de CNCTV aparece el tratamiento a la violencia machista, aunque se realiza carente de profundidad en el fenómeno y de diversidad creativa y genérica, entre otras limitantes. Teniendo en cuenta lo anterior, se han detectado como situaciones problemáticas en este estudio la carente presencia de contenidos exclusivos para el medio digital y la necesidad de profundizar en el tratamiento a la violencia machista.

Para contribuir a solventar ambas cuestiones, se ha determinado como problema científico de la presente investigación: ¿Cómo elaborar un proyecto de documental

transmedia en el telecentro CNCTV que aborde la problemática de la violencia machista en Granma?

Se declaran como objeto de la investigación: el documental transmedia, y campo de la investigación: el documental transmedia sobre violencia machista. Se propone como objetivo de la investigación: Elaborar el proyecto de documental transmedia *¿Sexo débil?* en el telecentro CNCTV que aborde la problemática de la violencia machista en Granma. Para ello, se formularon las siguientes preguntas científicas:

1. ¿Cuáles son los antecedentes históricos de la producción de documentales transmedia?
2. ¿Qué referentes teórico- metodológicos sustentan el empleo del documental transmedia en la producción periodística?
3. ¿Cómo se ha manifestado el tratamiento a la violencia machista en la producción de documentales transmedia?
4. ¿Cómo elaborar un proyecto de documental transmedia en el telecentro CNCTV que aborde la problemática de la violencia machista en Granma?

De las interrogantes anteriores, se derivan como tareas científicas:

1. Reseñar los antecedentes históricos de la producción de documentales transmedia.
2. Analizar los referentes teórico- metodológicos que sustentan el empleo del documental transmedia en la producción periodística.
3. Caracterizar el tratamiento a la violencia machista en la producción de documentales transmedia.
4. Elaborar el proyecto de documental transmedia *¿Sexo débil?* en el telecentro CNCTV que aborde la problemática de la violencia machista en Granma.

La presente investigación se concibe desde el enfoque metodológico cualitativo, debido a que posibilita una mejor comprensión del fenómeno, brinda alta atención al contexto en el cual se desarrolla el proceso de la transmediación y contempla un diseño flexible con riqueza interpretativa. Se ha seleccionado como población a los directivos, periodistas, realizadores audiovisuales y trabajadores de la redacción digital del telecentro CNCTV, y como muestra a los periodistas del

departamento informativo y trabajadores de la redacción digital del telecentro CNCTV.

Esta investigación, orientada a la producción, se considera aplicada porque su finalidad es elaborar el proyecto de documental transmedia *¿Sexo débil?* en el telecentro CNCTV que aborde la problemática de la violencia machista en Granma; de acuerdo a la temporalidad es longitudinal o diacrónica. Además, se adscribe al paradigma sociocrítico por su orientación directa a la resolución de problemas, se pretende analizar un segmento de la realidad mediática en el territorio granmense y contribuir a transformarlo.

Se emplearán los siguientes métodos de investigación para la construcción y desarrollo de la teoría científica en el nivel teórico:

- Análisis- síntesis: Facilita la descomposición del objeto de estudio (el documental transmedia) para analizar los referentes teórico- metodológicos que sustentan el empleo del documental transmedia en la producción periodística y, a partir de la operación de síntesis, determinar sus relaciones y características generales, conduciendo a la integración de resultados previos.
- Inductivo- deductivo: A partir del estudio al tratamiento de la violencia machista en la producción de documentales transmedia, la metodología para la elaboración de un proyecto de este formato y las condiciones del telecentro CNCTV para su aplicación, se arriban a conclusiones parciales que contribuyen al aporte práctico y resultado de la investigación científica.
- Histórico- lógico: Permite conocer la evolución histórico- lógica del objeto de estudio (el documental transmedia), así como el desarrollo y funcionamiento del telecentro CNCTV.
- Enfoque de sistema: Permite comprender el objeto de estudio (el documental transmedia) como una realidad integral formada por componentes (audiencias, lenguajes, plataformas) que cumplen determinadas funciones (informativa, didáctica, de entretenimiento) a partir de una estructura dada (no lineal), lo cual influye en la obtención del aporte práctico y resultado de la investigación científica. Con una relación práctica más próxima entre investigador y objeto a investigar, los métodos a utilizar en el nivel empírico serán:

- Análisis crítico de las fuentes: Permite obtener información que constituye registro de conocimientos sobre los referentes teórico- metodológicos que sustentan el empleo del documental transmedia en la producción periodística y la contextualización del fenómeno de la violencia machista.
- Observación científica: Posibilita registrar de forma confiable las características de las producciones de documentales transmedia sobre violencia machista, y así comprender las formas de presentación del contenido y particularidades en el abordaje de esta problemática desde las narrativas transmedia.
- Análisis de contenido: Permite analizar el tratamiento dado a la problemática de la violencia machista en los trabajos periodísticos realizados en el sitio web del telecentro CNCTV desde 2017, conocer las tendencias comunicativas y postura institucional en el abordaje de la violencia machista, adquirir elementos sobre la repercusión del mensaje en el receptor, y obtener conclusiones necesarias para una mejor práctica del ejercicio ciberperiodístico no sexista.
- Entrevistas en profundidad: Aplicadas a periodistas y trabajadores de los departamentos informativo y de la redacción digital del telecentro CNCTV para verificar rutinas productivas, lógicas de producción de contenidos, funcionalidad de los recursos (tecnológicos, humanos, etc.), y competencias profesionales referentes al objeto de estudio.
- Entrevistas a informantes clave: Aplicadas a especialistas cubanos y extranjeros dedicados a la investigación y producción de documentales transmedia para comprender cuestiones medulares en la conceptualización y producción de estos en los marcos nacional y foráneo.

Las categorías de análisis a abordar se dividen en dos ejes fundamentales para la investigación: Documental transmedia (Narrativa transmedia, periodismo transmedia, no ficción, ecología de medios, audiencias, plataformas) y violencia machista (Feminismo, machismo, género, sexo, identidad de género).

Como se ha mencionado anteriormente, Cuba cuenta con escasa experiencia teórico- práctica en el objeto de estudio analizado; la novedad científica de la investigación radica en ser el primer referente teórico sobre el proceso de conceptualización de un proyecto de documental transmedia sobre la violencia

machista para un medio de prensa cubano. El aporte práctico de la investigación estriba en elaborar el proyecto de documental transmedia *¿Sexo débil?* en el telecentro CNCTV que aborde la problemática de la violencia machista en Granma.

La investigación consta de dos capítulos, el primero contiene los antecedentes históricos y referentes teórico- metodológicos que sustentan el empleo del documental transmedia en la producción periodística, así como la contextualización en la problemática de la violencia machista. Por su parte, el segundo capítulo brinda un acercamiento a producciones de documentales transmedia sobre violencia machista, la contextualización del panorama mediático cubano para el logro de la producción de documentales transmedia, una caracterización del telecentro CNCTV, y la presentación del proyecto de documental transmedia *¿Sexo débil?* en el telecentro CNCTV que aborde la problemática de la violencia machista en Granma.

CAPÍTULO I

SURGIMIENTO, EVOLUCIÓN Y CONCEPTUALIZACIONES EN TORNO AL DOCUMENTAL TRANSMEDIA

¡Bienvenidos a la cultura de la convergencia!

H. Jenkins (2003)

1.1- DE MOANA A HIGHRISE: ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL DOCUMENTAL TRANSMEDIA

No en vano decía el escritor y filósofo francés, Voltaire, “antes de una conversación, aclaremos los términos”; por tanto, para lograr comprender el devenir histórico- lógico del documental en su consolidación como formato transmedia, es necesario partir de las raíces etimológicas del término documental. Proveniente del latín *documentum* (documento), y contextualizado en el cine “... con las tomas o películas que tenían un lazo directo con la realidad” (Comello & Gual, 2018, p. 46).

Al documentalista escocés John Grierson se le considera el padre del término enfocado al cine, al ser el primero en utilizarlo al referirse a la película *Moana* (Flaherty, 1926), como una obra de “valor documental”, y definiendo el documental en este entorno como “el tratamiento creativo de la realidad” (Grierson, 1966, como se citó en Gifreu, 2013).

Este criterio es el más expandido y aceptado por investigadores(as) y realizadores(as), recoge el valor de fidelidad a la verdad y no con la verosimilitud - que tiene apariencia de verdadero-, el apego a la objetividad de la historia tratada de forma creativa; en este sentido, Platinga (1997, como se citó en García, 2015) en apoyo al criterio de Grierson, reconoce como deber del documentalista:

... una de las obligaciones éticas capitales de los realizadores de documentales es mostrar la verdad tanto como sea posible, a pesar de que

la obligación de decir la verdad puede a veces ser supeditada al afecto hacia los sujetos del filme.

Cabe destacar que las primeras películas de los hermanos Lumière, creadores del cinematógrafo, tenían una evidente vocación documental como es el caso de *La salida de los obreros de la fábrica* (1895), primera película exhibida en una proyección pública. Tras un período de declive, debido al auge de las películas de ficción, hacia la década de 1920 se instauraron nuevos códigos esencialmente narrativos que propiciaron el establecimiento de una estructura para la producción del documental audiovisual que se aplicaría durante casi un siglo.

De acuerdo a la investigadora Stella Bruzzi (2000, como se citó en Arnau, 2013), el documental es una "... negociación entre la realidad, por una parte, y la imagen, la interpretación y la propia parcialidad, por otro". No constituye tal desacierto esta dualidad entre la ficción y no ficción que establece Bruzzi pues, aunque inicialmente ambas clasificaciones se diferenciaban más debido a sus líneas argumentales y tratamiento del contenido, en las últimas décadas emergieron lenguajes narrativos que difuminaron estos contrastes. Tal impulso llevó a Nichols (1994, como se citó en García, 2015) a aseverar:

Tradicionalmente, la palabra documental ha sugerido plenitud y terminación, conocimiento y hecho, explicación del mundo social y sus mecanismos motivacionales. Más recientemente, sin embargo, el documental ha sugerido lo incompleto y la incertidumbre, recolección e impresión, imágenes del mundo personal y su construcción subjetiva.

Mientras que la tradición coloca al género documental en la no ficción, la teoría contemporánea considera que "la ficción se acerca muchas veces al realismo y el documental recurre a distintas puestas en escena. La hibridación es una constante en la actualidad y las narraciones superan formatos y soportes tradicionales" (Comello & Gual, 2018, p. 50). Indudablemente, un rol esencial en las apreciaciones sobre el documental moderno lo ha tenido el desarrollo tecnológico. Las últimas dos décadas del siglo XX acogieron el tránsito de la paleotelevisión a la neotelevisión con nuevas formas de presentación del contenido, distribución y consumo. La paleotelevisión pudiera considerarse que brindaba un discurso

institucional “como la escuela y la familia: las cadenas son públicas y la relación con el espectador no es de proximidad sino jerárquica, ya que el medio asume la función divulgativa y educativa, y a veces de dirigismo político” (Casetti y Odin, 1990, como se citó en Tous, 2009). Por su parte:

La característica principal de la Neo TV es que cada vez habla menos (como hacía o fingía hacer la Paleo TV) del mundo exterior. Habla de sí misma y del contacto que está estableciendo con el público. Poco importa qué diga o de qué hable (porque el público, con el telemando, decide cuándo dejarla hablar y cuándo pasar a otro canal). Para sobrevivir a ese poder de conmutación, trata entonces de retener al espectador diciéndole: “Estoy aquí, yo soy yo y yo soy tú” (Eco, 1986, p. 1).

En este contexto evolucionaron, se transformaron y, además, irrumpieron narrativas para lograr la presentación de contenidos acorde al nuevo entorno. Una de ellas fue la transmedia, empleada inicialmente en el contexto musical por Stuart Sanders Smith, en 1975, “quien afirmó que al unir fragmentos musicales de ritmos e instrumentos se daría como resultado un tipo de *transmedia music* capaz de alcanzar mejor aceptación en las audiencias” (Renó, 2013, como se citó en Corona, 2015).

Aunque este enfoque permitió comprender la imbricación de múltiples ritmos e instrumentos en el logro de un fin común, más cercana al rumbo que nos atañe para la investigación se encuentra Marsha Kinder (1991), quien designa la relación profunda entre textos aparentemente desconectados y aunados en lo que definió como intertextualidad transmedia. Sin embargo, es en la revista *Technology Review*, que Henry Jenkins (2003) presenta al tan certero y archiconocido *transmedia storytelling* o narrativa transmedia, que se enfoca en un ecosistema de convergencia de medios, en el que se “vuelve inevitable el flujo de contenidos a través de múltiples canales”.

En este sentido, la aparición del fenómeno de la *World Wide Web* propició un período fructífero en el logro de mayor interactividad por parte del (la) usuario(a) con el contenido y, posteriormente, como formato para su abordaje. En la tesis doctoral *El documental interactivo como nuevo género audiovisual*, del

investigador y productor transmedia español Arnau Gifreu (2013), presenta al documental interactivo como nuevo género, hijo de la neotelevisión, y aclara que:

Moss Landing es probablemente la primera pieza producida digitalmente que se llamó oficialmente "documental interactivo". En 1989, el Apple Multimedia Lab organizó una sesión de un día en el pequeño pueblo americano de Moss Landing. Ese día, varias cámaras grabaron al mismo tiempo la vida de las personas en el Puerto de Moss Landing. El usuario, en el aplicativo, podía pulsar sobre ciertos Objetos, o lugares, de una "hyper picture postcard shot" (definición que se dio en el minuto 37 de Moss Landing archive video. MIT Lab, 1989) y esta iniciaba un vídeo que mostraba el punto de vista de la persona o la posición desde la cual se había pulsado. Según uno de los entrevistados, la metáfora es la de autostop: uno empieza un viaje con alguien y continúa con otro" (pp. 202-203).

Este ejemplo refleja un antes y un después para la producción de los nuevos formatos documentales. La experimentación con el documental interactivo para diferentes soportes se consolidó a inicios del siglo XXI cuando entra a colación su evolución al denominado documental web o *webdoc* que, como el nombre lo indica, alojaba su contenido en la web con el añadido significativo de la interactividad del(la) usuario(a) y la posible existencia de la no linealidad narrativa. Por primera vez, se hace referencia al mismo cuando tiene lugar, en 2002, el festival *Les cinémas de demain: le webdocumentaire*, en el centro Georges Pompidou, de París.

Posteriormente, la productora francesa Uopian, estrenó *La cite des mortes, Ciudad Juárez* (Branchet, 2005), el primer documental que desde la perspectiva actual cumple con todas las características del formato de documental web. *Thanatorama* (Branchet, 2007), de igual productora, también se considera una pieza fundamental (Domínguez, 2012, p. 210).

Aunque diversos criterios no incluyen los documentales interactivos o *webdocs* como antecedentes directos del documental transmedia, por estos reducirse al marco de la web, en la presente investigación se toman en cuenta como

antecedentes directos que propiciaron el entorno y especialización en nuevos formatos y narrativas hasta lograr la consolidación de los documentales transmedia.

Atendiendo a lo anterior, la investigadora Eva Domínguez aclara que “el *webdoc* no es transmedia, transmedia es a través de distintas plataformas. El *webdoc* es eso, web, documental o reportaje, pensado y creado para la web” (Liñán, 2015, p. 43).

El argentino Carlos Scolari, teórico de la comunicación con relevantes investigaciones en el ámbito de las narrativas transmedia, asegura (2013, pp. 197-198): “Si el documental interactivo encontró en la web un espacio privilegiado de expresión, el documental transmedia va más allá y lleva sus contenidos a otros medios y plataformas, buscando siempre la complicidad de los prosumidores”.

Siendo así, Gifreu (comunicación personal, 5 de abril de 2021) define el documental transmedia (Anexo 1) como “un tipo de producción de no ficción que trabaja aspectos factuales desde diferentes ópticas, abordando diferentes problemas desde diferentes perspectivas”. La productora DocuMedia, perteneciente a la Universidad Nacional de Rosario, en Argentina, ha sido abanderada y sentado un estilo de producción, sobre todo para Latinoamérica, con documentales transmedia como *Tras los pasos de El Hombre Bestia* (Irigaray, 2013), *(Des)Iguales* (Irigaray, 2015- 2017), y *Mujeres en venta* (Irigaray, 2015).

Uno de los documentales transmedia más reconocidos es la obra *Highrise* (Cizek, 2013), producción del *National Film Board of Canada*, que explora la vida en las grandes torres que caracterizan a las metrópolis contemporáneas. Este es un proyecto considerado por Scolari (2013, p. 205) como “quizá una de las experiencias transmedia más impresionantes de la última década”. Este formato de documental ha alcanzado tal significación, que se han gestado numerosos eventos, cursos y productoras especializadas.

Sin dudas, los documentales transmedia se han tornado en nuevas vías para visibilizar y legitimar el poder social, sobre todo, con la colaboración ciudadana y haciendo un uso adecuado de los medios de comunicación y las tecnologías de la información y las comunicaciones. Por tanto, analizar los referentes teórico-

metodológicos asociados al mismo brindará, entre otras cuestiones, los fundamentos necesarios para realizar estudios críticos a propuestas de este tipo, así como para la adquisición de conocimientos y habilidades para producirlos.

1.2- DECONSTRUYENDO EL MUNDO DEL DOCUMENTAL TRANSMEDIA

Cuando Jenkins (2008, p. 25) asegura que “la palabra impresa no mató a la palabra hablada. El cine no mató al teatro. La televisión no mató a la radio. Cada viejo medio se vio forzado a coexistir con los medios emergentes”, hace referencia a la ecología de medios articulada por la cultura convergente. En este espacio conviven los llamados viejos medios analógicos con los nuevos medios digitales, y las redes globales de información y comunicaciones que trastocan todo lo conocido hasta hace algunas décadas atrás.

A esta explicación es importante acotarle dos cuestiones fundamentales: por un lado, el concepto contrapuesto y reduccionista entre los medios sin tomar en cuenta que en determinada circunstancia cada medio fue un nuevo medio, ni la hibridación y coexistencia entre los llamados viejos medios (radio, cine, televisión) y nuevos medios (Internet, dispositivos móviles, videojuegos, plataformas interactivas y colaborativas).

Por otra parte, comprender el fenómeno de la convergencia como la descripción a “los cambios tecnológicos, industriales, culturales y sociales en función de quienes hablen y de aquello que crean estar refiriéndose” (Jenkins, 2008, p. 14), generando “un cambio tanto en el modo de producción como en el modo de consumo de los medios” (p. 27).

Sus dimensiones, a criterio de Salaverría (2003, pp. 35- 36), se expresan en la concentración de empresas y la diversificación mediática dentro de un mismo grupo económico (convergencia empresarial), la transformación en los procesos de producción, distribución y consumo de contenidos (convergencia tecnológica), las mutaciones en los perfiles profesionales, la aparición de nuevas figuras y extinción de otras (convergencia profesional), y en las hibridaciones que se expresan a nivel de los contenidos y narrativas (convergencia comunicativa).

Concerniente a las últimas, es menester de la presente investigación hacer referencia a las narrativas transmedia, citadas en plural debido a la dispersión en géneros (Scolari, 2013, p. 18), y contraria a la consideración de Jenkins. Pese a esta diferenciación, este último brinda una clara explicación de las mismas:

La narración transmediática es el arte de crear mundos. Para experimentar plenamente cualquier mundo de ficción, los consumidores deben asumir el papel de cazadores y recolectores, persiguiendo fragmentos de la historia a través de los canales mediáticos, intercambiando impresiones con los demás mediante grupos de discusión virtual, y colaborando para garantizar que aquel que invierta tiempo y esfuerzo logre una experiencia de entretenimiento más rica (Jenkins, 2008, p. 31).

El catedrático y realizador Lorenzo Vilches, en entrevista al productor transmedia Eduardo Prádanos (2013), hace referencia al proceso de la transvergencia. Surgida a partir de tres principios rectores: la transformación, la convergencia y la transmedialidad, esta investigación la reconoce como resultado y síntesis de los tiempos que corren en materia de creación.

Para el Miembro de la Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia, Arnau Gifreu (comunicación personal, 5 de abril de 2021), pensar la narrativa transmedia “significa pensar en un proyecto de manera expansiva, pensar un centro y diversificarlo para que el espectador entre por alguno de sus diferentes accesos. También la relación entre las plataformas, la coherencia narrativa y el diseño de un universo narrativo”. En consonancia con esta idea, el profesor de la disciplina de Periodismo Hipermedia de la Universidad de La Habana, Fidel Rodríguez (comunicación personal, 9 de abril de 2021), considera que es “conectar distintos espacios, actores mediáticos, formas de decir, compartir y colaborar”.

Alejandro Torres (comunicación personal, 7 de abril de 2021), Director del Festival de Cine *Creative Commons & New Media* Narrar el Futuro, en Bogotá, prefiere “más que pensar en transmedia, pensar en expandido, pensar en forma beta porque el espectador cada vez más quiere ser parte de esos contenidos, cuanto antes conocerlos y poder navegar en ellos, no cuando sea un producto finalizado”.

De hecho, muchos proyectos transmedia han surgido fruto de la expansión del relato por parte de las audiencias y no desde su conceptualización, por lo que pensar en transmedia es también concebir una narrativa transmedia nativa, que son “aquellas narraciones que nacen y son concebidas desde una perspectiva transmedia desde su planteamiento inicial” (Costa, 2013, p. 563).

En este sentido, para Rigoberto Jiménez, documentalista cubano y jefe de la Cátedra de TV y Nuevos Medios en la Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de los Baños (EICTV), es importante “saber identificar qué tema o proyecto realmente ofrece posibilidades para una narrativa transmedia; no todo es transmedia, ni tiene que serlo” (comunicación personal, 12 de abril de 2021).

¿Qué es entonces un proyecto transmedia? Según la *Producers Guild of America* (2010, como se citó en Martín & Rodríguez, 2017):

Un proyecto o franquicia de Narrativa Transmedia debe consistir en tres (o más) líneas narrativas existiendo en el mismo universo ficcional en cualquiera de las siguientes plataformas: film, televisión, film corto, banda ancha, publicaciones, comics, animación, dispositivos móviles, lugares especiales, DVD/Blu-ray/CD-ROM, despliegues narrativos comerciales y de marketing, y otras tecnologías que podrían o no existir. Estas extensiones narrativas NO son lo mismo que readaptar material de una plataforma para ser cortada o readaptada a diferentes plataformas.

Sobre esta definición Jenkins, en entrevista exclusiva a Scolari (2013, p. 29), le reprochaba -opinión compartida en la presente investigación- la certeza de esta asociación sobre considerar un proyecto transmedia con al menos tres medios o plataformas, cuando “si agregamos de manera enriquecedora un filme y una web se puede conseguir una experiencia transmedia completa y representativa”.

Por otra parte, en esta investigación se apoya la idea de la *Producers Guild of America* de no considerar como proyectos transmedia aquellos que adaptan un material de una plataforma a otra, pues no se realiza en estos una expansión o aportación novedosa respecto al relato original y, por consiguiente, a su universo narrativo. Cabe destacar, a consideración de la autora, que a esta definición se le debe añadir el rol imprescindible de la audiencia como usuario(a) co- creador(a)

de contenidos. Una vez aclaradas las características de un proyecto de este tipo, el productor transmedia Robert Pratten (2015, como se citó en Martín & Rodríguez, 2017) determina tres tipologías, atendiendo a la complejidad del mismo:

- Franquicia Transmedia, es una serie de medios individuales, sea un cómic, un programa de televisión, película, etc. donde cada medio involucrado cubre diferentes capítulos o partes autónomas de la historia, sea secuelas, precuelas, spin-offs, etc.
- Portmanteau se entiende como múltiples plataformas para una sola experiencia narrativa, y cada plataforma contribuye de forma significativa a la historia.
- Experiencia transmedia compleja, el tercer tipo de NT referido por Pratten, combina tanto franquicia como portmanteau, en una especie híbrido surgido de la interacción de los dos modelos anteriores.

En 2009, Jenkins publicó *The Revenge of the Origami Unicorn*, donde establecía siete principios que, a su consideración, deberían cumplirse en estos proyectos. Aunque algunos pudieran parecer contrapuestos, la intención del autor es lograr la complementariedad entre estos, y brindar al equipo transmedia la posibilidad de jerarquizar entre una idea u otra, según sea el objetivo de su producción. Estos son:

- Expansión vs. Profundidad: Con la expansión narrativa mediante la viralización de contenidos en redes sociales, aumenta “el capital simbólico y económico del relato” (Jenkins, 2009). Mientras que la profundidad la logran los(as) productores(as) transmedia cuando hallan a los(as) seguidores(as) fanáticos(as), quienes enriquecerán el mundo narrativo desde las *fanfictions*.
- Continuidad vs. Multiplicidad: Los componentes del mundo narrativo deben tener un sentido de continuidad a través de las distintas plataformas en las que se expresan para lograr coherencia y credibilidad. Con la multiplicidad, las audiencias obtienen historias alternativas con una perspectiva diferente a la del mundo narrativo original.

- Inmersión vs. Extraibilidad: La inmersión demanda la capacidad de las audiencias de adentrarse en el mundo ficcional; en tanto, con la extraibilidad la audiencia extrae elementos del mundo ficcional a su vida cotidiana.
- Construcción de mundos: Construir el mundo narrativo requiere instaurar un espacio en el que converjan múltiples personajes e historias a través de diferentes plataformas.
- Serialidad: Se rompe la secuencia lineal monomediática para dispersar los elementos del mundo narrativo por múltiples plataformas y crear una red hipertextual.
- Subjetividad: Responde al interés de las audiencias por indagar en múltiples experiencias subjetivas a través de extensiones al mundo narrativo original para obtener mayor entendimiento y compromiso con el mismo por otras vías.
- Realización: Constituye la posibilidad de convertir al fan en parte de la narrativa, convirtiéndolo(a) en usuario(a) co- creador(a) del relato.

Aunque estos principios fueron concebidos, inicialmente, para producciones transmedia de ficción como libros, animación, cine, videojuegos, entre otros, también son aplicables al periodismo, documentalismo y publicidad, considerados como especies propias de la no ficción; “el término no ficción ha sido utilizado en el lenguaje cinematográfico antes que el de documental para designar las películas que no se encuentran en esa zona delimitada por la industria y los espectadores como cine de ficción o argumental” (Gifreu, 2013, p. 97).

La teoría contemporánea considera difusos los límites entre cine argumental y documental debido, entre otros factores, a las libertades artísticas en busca de un resultado más atractivo e impactante, así como a la experimentación con contenidos ficcionales en propuestas que trabajan el llamado compromiso hipotético -documental del tipo ¿Qué pasaría si...? -. La presente investigación se inclina por incluir al documental en la no ficción, en respaldo a la concepción dada por Grierson, aunque se reconoce y admite el empleo de elementos ficcionales para enriquecer el mundo narrativo original del documental transmedia.

Como se ha mencionado, las narrativas transmedia se han expandido a la no ficción hasta alcanzar también al periodismo, diversos investigadores (Moloney,

2011; Renó & Flores, 2012; Scolari, 2013; Liuzzi, 2015) han aportado sus visiones respecto al denominado periodismo transmedia. Rost *et al.* (2016, p. 14) considera que se trata de "... una forma de narrar un hecho de actualidad que se vale de distintos medios, soportes y plataformas, donde cada mensaje tiene autonomía y expande el universo informativo, y los usuarios contribuyen activamente a la construcción de la historia".

En *Porting Transmedia Storytelling to Journalism* (2011), el investigador Kevin Moloney establece principios que deben regir el periodismo transmedia. Estos son la expansión de la noticia, la exploración en la problemática, la continuidad y serialidad de las historias, la diversidad y puntos de vista, la inmersión del público en la historia, la extraibilidad del trabajo periodístico por parte del público, la captación del mundo real, y la inspiración para la acción del público.

Independientemente al sustantivo que se emplee, en esta investigación se considera el transmedia como un adjetivo que acompaña otras formas narrativas, tipo contenedor o paraguas que le otorga la distinción del resto de las producciones. Por tanto, es necesario comprender que debe ser adaptado al objetivo y tipo de proyecto que se realice.

Aunque la propuesta de ocho principios para las narrativas transmedia del productor transmedia Jeff Gómez es otra de las variantes ampliamente difundidas, no se abordará por su proximidad a proyectos transmedia de ficción -de forma similar a Jenkins (2009)- y por considerar algunos de sus principios desacertados. Más cercano al objeto de estudio de la presente investigación, resultan las consideraciones del investigador Juan Mascardi:

- La clave es entender el relato transmedia como un todo sin final, donde cada parte complementa y agiganta a ese todo pero que, a la vez, cada parte posee un valor en sí misma.
- La experiencia de cada usuario en el recorrido es única e irrepetible.
- El camino es transformador y el punto de llegada es variable y móvil.
- El usuario del transmedia debe abrir más puertas que sus propios creadores e, incluso, generar esos enlaces y ser protagonista en las capas creativas de los contenidos a generar, a rastrear, a remixar (2014, p. 89).

Estos principios o características inherentes a las narrativas transmedia permiten demarcar las distancias con otras formas de presentación de contenidos que, ocasionalmente, repercuten en la errónea clasificación y modo de aprovechamiento de uno u otro producto comunicativo. El productor transmedia Álvaro Liuzzi (2015, p. 107) aclara el trinomio multimedia- crossmedia- transmedia:

... hablamos de multimedia cuando la misma historia se narra en diferentes soportes, ya sea por yuxtaposición o integración, manteniéndose dentro de los marcos limitantes del clásico sitio web. Y de crossmedia, cuando la historia se lleva hacia distintos soportes que sólo tienen sentido si se consumen en su totalidad, es decir, el relato cruza plataformas pero no se extiende.

En este contexto evolutivo, las narrativas transmedia agregan la extensión y fragmentación del relato hipertextual, y sobre todo la interactividad con la audiencia.

Por tanto, aunque algunos autores consideran el crossmedia y transmedia como sinónimos o similares (Davidson *et al.*, 2010; Hernández & Grandío, 2011; Guarinos *et al.*, 2011, como se citó en García, 2015), cada uno genera experiencias diferentes en las audiencias. Jenkins (2009) esclarecía de la narrativa transmedia que, “una historia puede ser introducida en un largometraje, expandirse en la televisión, novelas y cómics, y este mundo puede ser explorado y vivido a través de un videojuego, y viceversa”.

Entonces, ¿cómo saber cuál obra es la primigenia y cuáles sus expansiones? ¿Por qué un documental transmedia y no cualquier otro formato o género? Estas interrogantes tienen respuesta en las conceptualizaciones de la obra seminal y la obra núcleo. La primera, también conocida como *tentpole* o nave nodriza, es aquel medio o producción inicial que crea un sistema intertextual transmedia del que se nutren las expansiones que conforman el mundo narrativo transmediático; esta distinción de pieza originaria es la primera cualidad para distinguirla de otras producciones, además de las características propias del documental como género. Por su parte, una obra núcleo no es la que origina el mundo narrativo, pero es a través de la cual se expande el mismo, “en ese sentido, una obra seminal, puede

ser o no el núcleo que dé nacimiento a la narrativa transmedia” (Montoya *et al.*, 2013, como se citó en García, 2015).

Desbrozar estas inquietudes teóricas permiten la mejor comprensión del documental transmedia, del que todavía queda mucho por estudiar en un entorno con tanta confusión y contaminación terminológica. Así, se le ha llamado al mismo como *i -doc*, documental multimedia interactivo, producción transmedia documental, entre otras formas.

El documental, desde mi punto de vista, es un escenario mediático de contar historias que tiene muchas oportunidades de transmedializar porque, normalmente, las historias de la vida real tienen diversos personajes, escenarios y eso permite entonces poder ubicar dentro del contexto a varias plataformas, formatos y dinámicas que permiten contar la historia (Alejandro Torres, comunicación personal, 7 de abril de 2021).

Aunque múltiples investigadores(as) y productores(as) transmedia han brindado sus aportaciones al respecto -algunas más acertadas que otras-, la presente investigación se acoge a la definición ofrecida por el estudioso de nuevas narrativas Denis Porto Renó (2013, s.p.):

El documental transmedia se deriva como resultado de trasladar el formato del documental web o interactivo a una experiencia transmedia. En esta nueva perspectiva, el documental transmedia mantiene sus características de fragmentación del discurso, ruptura de la linealidad narrativa, interactividad y participación por parte del usuario en cuanto a sus contenidos, pero con el añadido significativo de esa idea de transmedialidad, es decir, del traspaso de un medio a otro.

Otra de las dicotomías se establece en su clasificación como nuevo género periodístico (Gifreu, 2013), género en construcción proveniente del documental audiovisual tradicional (Scolari, 2013), formato de arte (Domínguez, 2013) o nueva forma de arte informacional (Wintonick, 2011). Esta investigación no considera al documental transmedia un género periodístico, propio ni en construcción, sino que el género documental se vale de las potencialidades que brinda la narrativa transmedia para lograr un proyecto más integral. Siendo así, en lo adelante se

referirá al documental transmedia como formato de arte, teniendo en cuenta que “los formatos acaban determinando la presentación del contenido y las expectativas del registro del mensaje que se hará la audiencia” (Domínguez, 2013, p. 49).

El periodista Edward J. Delaney, en su tesis *Exploring Transmedia in Documentaries* (2011, como se citó en Scolari, 2013), establece cinco principios para proyectos de documentales transmedia:

- Utilizar la web para expandir la narración y enriquecer el proyecto: Las informaciones obtenidas durante la investigación pueden superar el espacio narrativo del documental, la web ayuda a brindar contenidos adicionales y colaborar en la inmersión de la audiencia.
- Extender el relato utilizando material fílmico adicional: De forma similar que la web, el material fílmico restante del documental, se puede aprovechar para enriquecer la narrativa principal.
- Interactividad a través del compromiso de la audiencia: El documental transmedia rebasa la estructura lineal monomediática y unidireccional, por lo que hay que crear generar la interacción e implicación de las audiencias en el mundo narrativo.
- Las aplicaciones y los dispositivos móviles ponen el transmedia al alcance de nuestras manos: Lograr una propuesta multiplataforma, que aproveche el lenguaje y potencialidades de cada una, optimiza y enriquece el proyecto.
- No pensar en la música, pensar en la banda sonora: “La banda sonora de un documental también puede tener vida propia y ser comercializada como otro subproducto del proyecto”.

A partir del estudio de documentales transmedia y de modelos y formatos de producción, Renó (2014, pp. 137- 143) propone los siguientes modelos que, aunque no son definitivos o únicos, sirven para orientar esta investigación:

- Modelo estructurado: (...) tiene como característica fundamental una navegabilidad limitada, además de una presentación con *scroll bar* vertical, direccionando la lectura para un modelo casi lineal (pero no totalmente así).

- Modelo análogo-digital: (...) interesante para adaptaciones de obras originalmente producidas en sistema audiovisual y que pasan a ser transmedia, con una ampliación de lenguajes. Pero aunque sea una adaptación, es posible obtener buenos resultados de lenguaje y participación.
- Modelo de visualización navegable: (...) desarrollado en un ambiente único, sin *scroll bar*, su contenido con visualización general, como si estuviera mirando por una ventana (en el caso, de contenido) (...), los usuarios navegan como si estuvieran paseando por un museo o mismo por todo el contenido, casi físicamente.

Estos modelos, conjuntamente con todo lo referenciado en el presente epígrafe, revelan el amplio espectro de posibilidades creativas para realizadores(as) interesados(as) en las narrativas transmedia, enfatizando en el documental transmedia como formato ideal para desarrollar proyectos de impacto social. A partir de que el mismo emerge y toma auge con la nueva ecología de medios, marcada por la transvergencia, la diversidad de ofertas en las propuestas multiplataformas y la fragmentación de las audiencias, es imprescindible estudiar los componentes del mismo en su idónea imbricación.

1.2.1- COMPONENTES PARA UNA FÓRMULA TRANSMEDIA

Scolari (2013, p. 10) sentenciaba que "... más que *Homo sapiens* somos *Homo faber* un ser que le gusta escuchar, ver y vivir buenos relatos", y para lograrlo a través del documental transmedia es necesario partir de la conceptualización del proyecto, con la comprensión de sus componentes y roles dentro de la experiencia narrativa. Lograr la planificación certera del proyecto de documental transmedia requiere la atención a la claridad del mensaje que se quiere transmitir, el sentido de transmediación, y la construcción de la biblia de producción.

Esta última, creada por los(as) productores(as) transmedia y conocida en este ámbito como biblia transmedia, "... se conforma como el documento marco del proyecto a nivel creativo y de producción de cara a la ejecución de los distintos

puntos de entrada y plataformas que salvaguarda la unidad del mundo narrativo” (García, 2015, pp. 233- 234). Son múltiples los modelos de construcción de un proyecto transmedia, esta investigación tomará como referente la propuesta presentada por la productora transmedia y docente Anahí Lovato en su *Plantilla de diseño para narrativas transmedia* (2018).

Esta propuesta consta de cuatro apartados desarrollados a partir de experiencias transmedia en el equipo de la Dirección de Comunicación Multimedial de la Universidad Nacional de Rosario y la revisión de diversos modelos (Pratten, 2001 & 2015; Hayes, 2012; Acuña & Caloguerea, 2012; Scolari, 2014; Giovagnoli, 2017, como se citó en Lovato, 2018).

El primer apartado revela una visión centrada en las historias con la determinación del tema o conflicto, los personajes, sus conexiones y aportes a la historia, y los escenarios y tiempos en los que transcurre. A partir de esos aspectos, se debe incluir el título de la historia, su género y sinopsis, complementado con un mapa que enlaza la historia central con las posibles líneas narrativas o subtramas.

Correspondiente al mundo de la experiencia de usuario(a), Lovato presenta la fijación de los públicos que se pretenden alcanzar, aspiraciones sobre el nivel de involucramiento con la historia y las posibles formas de participación; incluye una selección preliminar de las plataformas adecuadas para desplegar el proyecto.

En un tercer apartado detalla el uso de cada plataforma, enfatizando en su tipología, funcionamiento, función y elementos narrativos, tipo de experiencia que podría generar para el(la) usuario(a), sistema de recompensas e inclusión o no de contenido generado por usuarios(as) (*user generated content*, UGC).

Finalmente, el apartado vinculado a la ejecución del proyecto transmedia engloba la revisión de plataformas y servicios web a partir de su existencia o necesidad de creación, y tipos de acceso, distribución y financiamiento. Además, incluye los roles del equipo técnico, y los cronogramas de producción y de lanzamiento de las piezas.

Para comprender mejor esta propuesta se deben esclarecer aquellos componentes imprescindibles para la realización de un proyecto de documental transmedia, haciendo énfasis en la estructura narrativa, audiencias, plataformas

de medios y lenguajes, formas de participación del(la) usuario(a), propiedad intelectual, modelos de financiamiento y equipo de trabajo. La capacidad de crear una experiencia transmediática depende, en primera instancia, del nivel de detalle con el que se diseñe su mundo narrativo, concebido este como:

... una estructura que soporta la creación de diversas historias o extensiones del producto principal. Como mínimo, debe tener alcance, profundidad y ser escalable. Debe proveer metas, interés en personajes o sucesos que impulsen al público a interactuar, llevando la historia a facetas de su propia vida u ocio, rompiendo el rol de mero espectador pasivo. La clave: generar una audiencia participativa (Acuña & Caloguerea, 2012, pp. 68- 69).

En este sentido, cobra relevancia la elaboración de los guiones de los productos comunicativos y del guion transmedia como guion de guiones, donde se diseñan y diagraman los contenidos del mundo narrativo, tipos de experiencias y canales de participación con suficiente flexibilidad para permitir la inclusión de nuevas subtramas que surjan de la implicación de las audiencias.

La transmediación es posible, también, debido a la propuesta multiplataforma, conociendo que “una plataforma es aquel medio de comunicación o dispositivo material o virtual que permite la emisión, descarga o exhibición de contenido en forma pública o privada.... las tres plataformas digitales esenciales: telefonía móvil, televisión interactiva e Internet” (Acuña & Caloguerea, 2012, pp. 81- 82).

Las plataformas, según su función, pueden ser diegéticas si contribuyen a ampliar el universo narrativo de la historia, extradiegéticas si ayudan a ampliar el universo del proyecto más que de la historia, y mixtas si sirven a su vez para ambas cuestiones (Costa, 2013, p. 570). Algunos aspectos a considerar para la selección eficaz de las plataformas implicadas en el proyecto transmedia son:

- Ser fiel al contenido y partir por las plataformas en las cuales el contenido se relacionará de forma más eficiente con el entorno más cercano del usuario.

- Considerar las fortalezas y debilidades de cada plataforma; buscar y conocer cuáles son las experiencias de interacción de los usuarios con cada una de ellas.
- Apoyar las debilidades de una plataforma con las fortalezas de otras.
- Considerar el desarrollo de las plataformas de forma individual.
- Considerar los cambios y evolución del contenido para ir incorporando las plataformas e ir definiendo sus lanzamientos.
- Conectar las plataformas para crear una experiencia unificada (determinando las relaciones entre sí y los puntos de entrada y salida dentro del universo transmedia).
- Atender al modelo de negocio del proyecto y su relación con el comportamiento de cada plataforma.
- Concretar las llamadas a la acción para que las audiencias participen en las distintas plataformas (Acuña & Calogueria, 2012, pp.96- 97).

De acuerdo al también Líder de Cultura Digital y Medios Interactivos de la Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos del Ministerio de Cultura de Colombia, es importante “buscar formas creativas de generar contenidos en formatos que conecten con el público que he definido pero que sean viables, técnica y financieramente” (Alejandro Torres, comunicación personal, 7 de abril de 2021).

Un componente fundamental, e incluso más complejo que llevar a cabo la experiencia, es decir, la creación de contenidos, es el estudio de las audiencias. García (2015, p. 166) reconoce tres tipos de usuarios(as) receptores(as): los(as) desconectados(as) que solo interaccionan en el mundo *offline*, los(as) usuarios(as) semiconectados(as) que hacen pequeñas incursiones en el mundo digital, y los(as) usuarios(as) transmedia que hacen confluir el mundo *off* con el *on* en sus formas de relacionarse, comunicar, crear e incluso, pensar. En este sentido, las narrativas transmedia le otorgan especial importancia al denominado(a) prosumidor(a), “concepto introducido por el futurólogo Alvin Toffler en 1980 para describir la unión entre las funciones tradicionales del productor y del consumidor” (Scolari, 2013, p. 345).

Debido a la navegación fragmentada en ese *snack content*, en el que el(la) espectador(a) está disperso(a) entre pestañas y plataformas digitales, es para el(la) creador(a) transmedia un reto hacerlo(a) parte de una comunidad en la que, además, cocree contenidos. Lo importante es que un proyecto transmediático quiera hablar con la comunidad y tener claro que “el concepto de prosumidor no es absoluto, no es que todos los usuarios de hoy en día son prosumidores, como a veces se quiere hacer creer de manera errónea” (Alejandro Torres, comunicación personal, 7 de abril de 2021).

Según Gifreu (comunicación personal, 5 de abril de 2021): “Se puede definir como una experiencia bidireccional: se recibe y se emite. De ahí nacen conceptos como los de prosumidor y otras acepciones. El usuario contribuye y cocrea en el sentido más elevado del término a la propia narrativa”; mientras que para Jiménez (comunicación personal, 12 de abril de 2021), “las audiencias tienen un rol muy importante, llámesele como se le llame”.

Aunque ambos reiteran la idea de la pluralidad terminológica, es importante aclarar que una denominación acertada no es un capricho en torno a la cuestión nominal. Pese a que, actualmente, prime el modelo de prosumidor(a) en los proyectos de documentales transmedia, en esta investigación se considera que el ideal sería alcanzar el de prodiseñador(a) (productor(a)- diseñador(a) de contenidos) (Hernández-Serrano *et al.*, 2017, p. 81).

Mientras que “el prosumidor es sólo un ‘consumidor profesional’ que colabora con las organizaciones y empresas para crear productos y servicios mediante el *feedback* de sus gustos y necesidades” (Portella, 2010, como se citó en Martínez & De Salvador, 2014), el(la) prodiseñador(a) diseña, crea y modifica los contenidos de las noticias, genera contenidos de manera colaborativa y contribuye a su curación (Hernández-Serrano *et al.*, 2017, p. 81), sin mediación de los filtros informativos de las industrias mediáticas.

Siguiendo esta línea temática, para todo proyecto transmedia es necesario aumentar el nivel de compromiso de las audiencias y desencadenar UGC que enriquezcan el mundo narrativo. Han sido aliadas las *fanfictions*, que son la “ampliación no autorizada de estas franquicias mediáticas hacia nuevas

direcciones que reflejan el deseo del lector de ‘llenar los vacíos’ que han descubierto en el material producido” (Jenkins, s.f., como se citó en Scolari, 2013). Las narrativas transmedia propician en los(as) usuarios(as) estados de inmersión que permiten “al espectador entrar de maneras mucho más profundas a la historia”, de integración cuando “la narración puede interactuar con el mundo real, al consumir una historia que se extiende y cruza plataformas” y su impacto en “acciones en el mundo real gracias a una narrativa que inspira al usuario a realizarlas” (Cantor, 2016, pp. 14- 15).

Además de la tan citada interactividad, que alude a “las formas que han diseñado las nuevas tecnologías para responder mejor a la reacción del consumidor”, y “la participación ... condicionada por los protocolos culturales y sociales” (Jenkins, 2008, como se citó en García, 2015). Estas implicaciones pueden lograrse por medio de estrategias de expansión- comprensión narrativas desde la adición, omisión, transposición y permutación de contenidos, su viralización y llamadas a la acción.

La pluralidad autoral, las formas de expansión- comprensión del relato original, entre otros factores, dificultan cada vez más el reconocimiento y protección a la propiedad intelectual del documental transmedia y sus piezas.

Por un lado, existe polémica con respecto al derecho de autor por parte de los guionistas o los creadores originales de la franquicia ante una pluralidad de empresas y marcas que también explotarán el producto a largo a plazo. Por otra parte, emerge un dilema similar referido a las prácticas del *remix*, el *mashup* o las nuevas creaciones por cuenta de los fans (Sánchez, 2020, p. 33).

En proyectos de este tipo, de acuerdo a la jueza del Tribunal Municipal Popular de Bayamo, Lisbet Imbert (comunicación personal, 10 de febrero de 2021), los derechos de transformación son de gran importancia porque consienten la modificación de una pieza para crear otra, por lo que los(as) productores(as) transmedia, como alternativa, pueden establecer las cláusulas contractuales que determinen la cesión de derechos sobre la misma. En este entramado, también entran los derechos morales -relativos al reconocimiento de la paternidad de la

obra y el del(la) autor(a) a preservar la integridad de la misma-, así como los patrimoniales para la difusión y reproducción de sus piezas creativas.

Otro aspecto a significar es la construcción, registro y protección del proyecto transmedia como marca, una de las fortalezas que pudiera presentar al mercado, teniendo en cuenta que la marca “tiene personalidad subjetiva y ayuda al reconocimiento del producto o propiedad” (Acuña & Caloguerea, 2012, pp. 129-130).

La protección a las propiedades intelectual e industrial también son influyentes si se quiere monetizar con el documental transmedia; las fuentes de financiación en estos casos son múltiples y de diversas procedencias. El investigador Nuno Bernardo (2012, como se citó en Acuña & Caloguerea, 2012) reconoce la financiación propia, los fondos de desarrollo para nuevos medios o nuevos formatos, los de investigación y desarrollo (I+D), publicidad, *product placement* y patrocinio, *crowdfunding* o financiación en masa.

La autora respalda el criterio del productor colombiano Alejandro Torres respecto a la paternidad de un proyecto transmedia en el que su máxima es la expansión por parte de las audiencias:

Cuando hago un proyecto colectivo en el que estoy invitando a la gente a que participe, justamente lo que debo perder es el temor a que la gente me diga hacia dónde va la historia. Lo que debería estar buscando es que la gente sea la que vaya, poco a poco, con sus anotaciones, ideas y procesos marcando la pauta. Obviamente, siempre habrá un creador y productor que por dinámicas mismas, inclusive técnicas, tecnológicas y narrativas guíe. Ese cambio en el enfoque del “nosotros” y entender las dinámicas de cocreación, trabajo colectivo y colaborativo derivará en que la gente se sentirá parte de la historia (comunicación personal, 7 de abril de 2021).

En cada uno de estos proyectos está el compromiso de un equipo de trabajo que aporta desde su especialización al desarrollo idóneo de la obra desde disímiles perspectivas y experiencias:

... un modelo de producción colaborativa pasaría por la creación o bien de un equipo -abierto- implicado en la materialización del proyecto o, en el

mejor de los casos, de una comunidad, entendida como agrupación de personas unidas bajo ciertas normas que comparten un objetivo en común (Roig, 2011, como se citó en García, 2015).

La interdisciplinariedad es fundamental para proyectos como los documentales transmedia. A partir de un estudio a diversas propuestas (Acuña & Caloguerea, 2012; Scolari, 2013; García, 2015; Martín & Rodríguez, 2017) sobre la composición del equipo de trabajo transmedia, en la presente investigación se identifican los siguientes perfiles profesionales:

- Productor(a) transmedia: También conocido(a) como arquitecto(a) transmedia, es el(la) responsable principal de la creación, diseño y producción de las narrativas transmedia, supervisa y guía las relaciones entre el mundo narrativo original y sus extensiones.
- Productor(a) ejecutivo(a): Responsable del levantamiento de recursos para cada una de las unidades del proyecto, lleva a cabo acciones de gestión y supervisión de la financiación y distribución.
- Guionista o cuerpo de guionistas por cada plataforma: Responsable(s) de realizar la base del proyecto a través de la escritura del guion de guiones y los guiones por plataforma.
- Coordinador(a) de guiones: Responsable de revisar y monitorear el guion y sus cambios, puede realizar anotaciones en el mismo para facilitar conexiones entre el guion y la dirección, producción y otros(as) implicados(as).
- Director(a) creativo(a): Responsable de establecer, supervisar y orientar al equipo creativo en el trabajo artístico del proyecto.
- Productor(a) de contenido: Responsable de crear y/o supervisar la creación de los contenidos; puede establecerse un(a) productor(a) de contenido por plataforma.
- Planeador(a) transmedia o *Transmedia planner*: Responsable del desarrollo de la arquitectura de las plataformas y su *timing*, es decir, la organización de las acciones en un período determinado para lograr el cumplimiento de los objetivos del proyecto.

- Director(a) de marketing o *Marketing manager*. Responsable de implementar, desarrollar y supervisar el plan de marketing del proyecto; puede establecerse un(a) director(a) de marketing por plataforma.
- Administrador(a) de comunidad o *Community manager*. Responsable de gestionar y administrar la comunidad online, así como la identidad e imagen del proyecto a partir del trabajo en las redes sociales.
- Empresas de servicios: Aquellas que brindan servicios necesarios para el desarrollo del proyecto, y que no cubren los roles profesionales o prestaciones que realiza el equipo de trabajo del mismo.

Estos perfiles profesionales son los principales responsables de la creación y desarrollo del proyecto transmedia, pero se complementan con otros también necesarios como fotógrafos(as) y/o camarógrafos(as), diseñadores(as), editores(as), ilustradores(as), programadores(as) y diseñadores(as) web, entre otros(as) que se incorporan o sufren transformaciones según los intereses del proyecto transmedia.

En conclusión, desarrollar proyectos a gran escala como lo son los documentales transmedia implica la creación de una estructura narrativa fraccionada en diversas líneas y subtramas coherentes y flexibles, que serán distribuidas por múltiples plataformas y con el valor agregado de la aportación de las audiencias convertidas en prosumidores(as), que expandirán el relato original.

Todo lo anterior, será beneficiado si el equipo de trabajo logra presentar dicho documental a partir del enfoque correcto de la problemática a tratar en el mismo; por ejemplo, el abordaje a la temática de la violencia machista, ampliamente divulgado, pero en pocas ocasiones sustentado desde la investigación profunda, transdisciplinar y multifactorial.

1.3- NI DÉBIL NI FUERTE: SOBRE SEXOS, GÉNEROS Y VIOLENCIA MACHISTA

Para el pensador Mahatma Gandhi, “llamar a las mujeres el sexo débil es una calumnia: es la injusticia del hombre hacia la mujer”. Sin embargo, hasta el año 2017, la Real Academia Española (RAE) colocaba, como una de las acepciones de la palabra sexo, al sexo débil como “conjunto de las mujeres” y al sexo fuerte como el “conjunto de los hombres”; una oleada de críticas generó el cambio a considerar la primera “con intención despectiva o discriminatoria” (RAE, 2017). Pese a que no existe tal diferenciación entre sexos, estas expresiones son fruto de construcciones psicosociales que todavía prevalecen, que deben erradicarse y que constituyen violencia.

La lucha por transformar el imaginario popular y respetar la igualdad de oportunidades para hombres y mujeres tuvo sus primeros avances con el surgimiento de la corriente filosófica y movimiento político feminista, a finales del siglo XVIII, abogando por:

... la revisitación del saber y las prácticas en todos los ámbitos de la sociedad en favor de eliminar la discriminación de las mujeres y la construcción de una sociedad donde las personas puedan realizarse plenamente en una cultura de igualdad respetando la diversidad (Moya, 2014, p. 38).

En *Sobre la igualdad de los sexos* (1673 como se citó en Cruz, 2017), del filósofo Francois Poulain de la Barre, se aborda el origen cultural en la discriminación a la mujer ante la errónea concepción naturalista. Aunque los antecedentes de la actividad feminista aparecen en Europa, Estados Unidos tuvo una labor activa en el siglo XIX con el movimiento sufragista de las mujeres.

Este abogaba “... en favor del voto femenino como un antídoto en contra de la corrupción del hombre, tanto en lo sexual como en lo político” y colocaba, por vez primera, el término derechos de las mujeres como igualitario entre estas y los hombres. En Kentucky, para 1838, ocurrió el primer caso de sufragio femenino con derecho al voto en las escuelas, en caso de que las mujeres tuvieran hijos inscritos en las mismas (Báez-Villaseñor, 2010, s.p).

La lucha del feminismo sufragista y sus resultados dieron paso a una época de cierto vacío ideológico que llenó luego el Socialismo, al señalar las

diferencias entre mujeres de distintas clases sociales. Los cimientos de la corriente socialista los estableció la alemana Clara Zetkin, directora de la revista femenina *Igualdad*. Destacó además la feminista rusa Alejandra Kollontai, quien, basada en las ideas marxistas, defendió el amor libre, la legalización del aborto, la igualdad de salario, la socialización del trabajo doméstico y la necesidad de cambiar la vida íntima y sexual de las mujeres. (Cabildo de Tenerife, 2005 como se citó en Cruz, 2017).

Entre las obras referenciales que constituyen papelería necesaria para comprender la evolución y alcance de la corriente feminista cabe resaltar *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas* (1935, como se citó en Cruz, 2013), de la antropóloga estadounidense Margaret Mead, donde se cuestionaba por vez primera el carácter “natural” de las diferencias entre hombres y mujeres, incluidas las físicas.

Luego, la novelista y filósofa francesa Simone de Beauvoir escribe en su texto *El Segundo Sexo* (1949, como se citó en Valdés *et al.*, 2011): "No se nace mujer, se llega serlo", relegando la condicionante biológica ante la sociohistórica. Considerado como la principal obra referencial de la corriente llamada feminismo de igualdad, en el texto su autora analiza el rol otorgado a la mujer en la sociedad a partir de una construcción social sobre el cuerpo sexuado de la misma y sus obsoletas concepciones. Las reflexiones suscitadas a partir de este incentivaron al estudio sobre la diferenciación de los sexos.

Entiéndase aquí sexo como “conjunto de características físicas, biológicas, anatómicas y fisiológicas que definen como varón o mujer a los seres humanos ..., determinado por la naturaleza” (Hendel, 2017, p. 12). Mientras que género, término reconocido a partir del estudio del psicólogo John Money (1951, como se citó en Cruz, 2013), hace referencia al componente cultural en la formación de la identidad sexual.

Pese a sus orígenes en investigaciones psicológicas, es la corriente feminista la que lo pone en alza, llamando género a:

... construcciones socioculturales que varían a través de la historia y se refieren a los rasgos psicológicos y culturales y a las especificidades que la

sociedad atribuye a lo que considera “masculino” o “femenino”. Esta atribución se concreta utilizando, como medios privilegiados, la educación, el uso del lenguaje, el “ideal” de la familia heterosexual, las instituciones y la religión (Hendel, 2017, p. 13).

Es en el siglo XX que el movimiento feminista ostenta su más amplio desarrollo en imbricación con los estudios de género; a criterio de la investigadora Carmen Hernández (2001, como se citó en Cruz, 2013):

Los estudios de género se insertan en el ámbito del conocimiento que se preocupa del modo en que las diferencias sexuales son asumidas culturalmente como desigualdades entre las personas de uno u otro sexo, en un contexto social e histórico determinado. Aluden tanto a relaciones sociales entre identidades femenina y masculina, como a relaciones económicas, políticas y a la condición histórica.

En las décadas de 1960 y 1970, la escritora y activista estadounidense Kate Millett fue la principal representante del movimiento feminista radical, que propició la llamada revolución de las mujeres del siglo XX por su oposición al sistema imperante y distanciamiento del feminismo liberal, aunque varios factores propiciaron su declive en la segunda mitad de los años 70.

El final del siglo XX fue más conservador respecto a décadas anteriores en la lucha por los derechos de las mujeres, con retroceso “... en las reflexiones sobre las relaciones sociales y de género y hubo vacíos teóricos en la comprensión del funcionamiento de las sociedades para entender la subordinación de las mujeres, el papel de los hombres y la variedad de identidades” (Cruz, 2017, p. 15).

Como positivo en este período, resaltan la aparición de la Teoría Queer, con la estadounidense Judith Butler, quien concibe el género “no como una categoría estática, sino como un proceso mediante el cual recibimos significados culturales, pero también los innovamos” (Butler, 2001 como se citó en Cruz, 2017); así como la corriente del feminismo institucional, que permitió la creación de centros de estudios y Organizaciones No Gubernamentales (ONGs) para realizar un trabajo sostenido en torno a la equidad de derechos para hombres y mujeres.

La lucha feminista contra la violencia a mujeres y niñas, que lacera el desarrollo pleno de sus víctimas, ha alcanzado auge en el siglo XXI. De acuerdo a la Organización Mundial para la Salud (2017, como se citó en Comello & Gual, 2018), la violencia es el “uso intencional de la fuerza física, amenazas contra uno mismo, otra persona, un grupo o una comunidad que tiene como consecuencia o es muy probable que tenga como consecuencia un traumatismo, daños psicológicos, problemas de desarrollo o la muerte”.

Referente a la designación del término sobre la violencia contra mujeres y niñas hay disímiles acepciones, en la presente investigación abordaremos dos de estas. La *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*, aprobada por la Asamblea General de Naciones Unidas, en 1993, se refiere a la violencia de género como:

Todo acto de violencia basado en el género que tiene como resultado posible o real un daño físico, sexual o psicológico, incluidas las amenazas, la coerción o la privación arbitraria de la libertad, ya sea que ocurra en la vida pública o en la vida privada (Valdés *et al.*, 2011, p. 13).

Para que estos términos logren consolidar su presencia social es necesario, de acuerdo a Potter (2001, como se citó en Fernández, 2004), ser bien recibidos por la gente y útiles a las intenciones con que se crearon. No ha sido así para la denominación de violencia de género, con múltiples detractores por su carácter excluyente y por su traducción de un anglicismo, pese a ser uno de los más divulgados.

Los lingüistas de la RAE junto a otros(as) autores(as), consideran que, en castellano, el género se refiere a una clase gramatical que distingue tres tipos de palabras: las masculinas, las femeninas y las neutras, por lo que el anglicismo que le da origen -según su traducción del *gender violence*- no tiene cabida en nuestro idioma.

Otra línea argumentativa, de acuerdo a Fernández (2004, p. 157), es que el término género se considera “excesivamente uniformizador de la realidad que pretende nombrar”, y que “se podría deducir de una interpretación superficial que

los géneros (hombres y mujeres) se oponen uno al otro violentándose mutuamente”.

Además, “cuando se pretende que cualquier violencia se entienda como violencia de género lo que pasa es que, consciente o inconscientemente se difumina la definición del concepto” (Gimeno & Barrientos, 2012, como se citó en Núñez & Troyano, 2012).

En consonancia con las opiniones anteriores, la presente investigación respalda el criterio de la coordinadora de la plataforma de promoción sociocultural *Musas Inquietantes*, Juventina Soler (comunicación personal, 3 de febrero de 2021), quien considera que es más pertinente hacer referencia a la violencia machista. Aunque parte del propio activismo de género, surge de la necesidad de tipificar más la violencia:

Esta denominación [de violencia machista] se desprende del siguiente análisis: El patriarcado es una ideología y su principal manifestación es el machismo, ambos infieren hegemonía masculina en relación a lo considerado como “mujer”.

Se debe considerar aquí que el propio concepto de género, el más difundido, es discriminatorio pues está concebido desde el binarismo hombre- mujer -biológicamente hablando- y no se habla de las sexualidades divergentes o no hegemónicas; lo que nos lleva, obligatoriamente, al concepto de violencia machista y así poder definir todo tipo de violencia hacia cualquiera que sea la identidad sexual, pero que parte de la hegemonía del hombre o macho alfa. El concepto de violencia de género, aunque abarca la esencia de la construcción del género y las tipificaciones de esa violencia, es más impreciso en este sentido.

La generalización en el uso del término violencia machista -que también pone el acento en el origen patriarcal de esta- evita el empleo del anglicismo. Según reconocen diversas autoras (Hooks, 1990; Butler, 1990; Varela, 2005; Wittig, 2006; Solà & Urko, 2013; Goldman, 2017, como se citó en López & Tapía, 2018):

La violencia machista se articula en y desde un aparato ideológico que comprende valores, creencias y acciones, traducidas en roles asociados a características diversas que pueden variar en función del sistema político, económico, social y cultural (normalmente, al aparato sexo-género; sexo biológico asignado al nacer que se vincula intrínsecamente con el género, algo que varias y varios autores negarían bajo el espectro de la Teoría Queer), donde la figura del varón se postula como suprema, absoluta y contenedora de todo poder construyéndose a sí mismo como sujeto activo político y tornando a todo aquello que, bajo su cosmovisión, no es natural, activo o sujeto, en antinatural, pasivo y objeto; en este caso la figura de la mujer.

Lo anterior se reduce a una palabra: patriarcado. El mismo es una “forma de organización social en la que el hombre ejerce la autoridad en todos los ámbitos, asegurándose la transmisión del poder y la herencia por línea masculina. Es la institucionalización del dominio masculino” (Moya, 2014, p. 38).

Para la investigadora española Julia Cabrera (2016, s.p): “Este sistema puede entenderse como imaginario social: esquema capaz de establecer qué es real a partir de la (re)construcción de subjetividades que son asumidas como esenciales”. Dentro del sistema patriarcal, la violencia machista puede entenderse como un fenómeno estructural, un mecanismo de control y un continuo.

Es estructural en tanto está presente en todos los ámbitos de la vida; es un mecanismo de control porque funciona como amenaza para todas las mujeres, que son potencialmente víctimas; y es un continuo porque comienza con conductas consideradas normales que legitiman otras conductas de mayor violencia (Cabrera, 2016, s.p).

Como sistema de dominación jerárquico, el patriarcado tiene su manifestación en el machismo, reconociéndose este como “la exaltación ideológica, afectiva, intelectual, erótica y jurídica de los hombres y de lo masculino” (Lagarde, 1998, como se citó en Comello & Gual, 2018). Por tanto, las mujeres sufren violencia machista porque sufren las consecuencias del patriarcado.

Cuando hablamos de violencia machista “no se trata de un problema aislado, ni ocurre en los márgenes del sistema El patriarcado necesita de la violencia para perpetuarse, y la violencia se perpetúa a través de la legitimación que le proporciona el patriarcado” (Delgado- Álvarez, 2010, como se citó en Cabrera, 2016).

De este modo, la violencia machista no es un conflicto individual, privado o aislado, ni es mediable tampoco, sino que responde a una estructura universal. Todavía forma parte del imaginario popular reducir, erróneamente, la violencia machista al binarismo hombre- mujer, incluso en el ámbito académico (Sánchez, 2008; Postigo *et al.*, 2016).

Para las investigadoras Eva Patricia Gil e Imma Lloret (2007, como se citó en Cubells & Casamiglia, 2015): “Se entiende por violencia machista aquella que se produce en el contexto de las relaciones erótico-afectivas entre personas socializadas como hombres y mujeres que representa la expresión en el espacio íntimo de las relaciones desiguales, legitimadas socialmente”.

Por tanto, la violencia machista no la cometen los hombres de forma exclusiva, sino que son actos motivados por el machismo naturalizado y persistente en la sociedad. Así, esta violencia “puede llevarse a cabo entre la mujer y un hombre, dos mujeres, dos hombres, etc.” (Juventina Soler, comunicación personal, 3 de febrero de 2021).

Como ya se ha mencionado, la violencia machista es interseccional, es decir, abarca diversas esferas de la vida política, económica, profesional, social y personal; tanto en el ámbito público como privado y se expresa por múltiples vías como la física, sexual, económica y patrimonial, psicológica o simbólica.

Aunque no existe una clasificación unificada sobre las modalidades o tipos de violencia machista, se adoptarán las propuestas por Cabrera (2016, s.p), siendo estas de tipo sexoafectiva, institucional, comunitaria, laboral, médica/ obstétrica y trata de mujeres/ prostitución.

Es un error recurrente asumir que solo se ejerce de forma directa, donde prima la desigualdad de poder y la agresión física es la más representativa. Existen otras tan o más graves como la violencia estructural, que “habla de los conflictos que se

dan por la búsqueda de la satisfacción de derechos humanos básicos”, y la violencia cultural, “que crea un marco legitimador de la violencia y se concreta en actitudes” (Comello & Gual, 2018, p. 27).

Construcciones psicosociales erróneas de esta problemática solo aumentan las brechas e inequidades de género. La naturalización de la violencia machista en sus múltiples representaciones no significa una desaparición del fenómeno, por el contrario, requiere mayor atención para eliminar el arraigamiento de estereotipos sexistas asociados a roles tradicionales y patriarcales asignados a mujeres y hombres.

En este sentido, desde la década de 1960 con la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), Cuba ha sostenido un trabajo loable en la conformación de políticas públicas hacia el empoderamiento de las mujeres, de conjunto con el Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX) y otras instituciones.

Los estudios cubanos, en los últimos años, han abarcado incluso la atención a las masculinidades, y respecto a la mujer, en áreas tan diversas como:

... la historia, participación política y acceso a puestos de toma de decisiones, los procesos de (re)producción de desigualdades, así como su presencia en la agricultura y el desarrollo local. También se priorizan estudios referentes a la identidad y orientación sexual, a la salud en la mujer (sexual y reproductiva), su imagen en los medios y como objeto/sujeto de la creación artística/literaria, el impacto de los procesos migratorios y problemas sociales como la prostitución. (Vasallo, 2012 como se citó en Cruz, 2017).

Pese a lo anterior, a Cuba le queda mucho por hacer hacia una educación con perspectiva de género que se ha aplazado. En el panorama nacional no se reconoce un movimiento feminista propio, sino que está inserto dentro de la FMC, y es un error fijar un movimiento político como lo es el feminismo dentro de un movimiento de cambios políticos.

Esto provoca que “la academia y no el activismo feminista sea la que establezca parámetros de lucha y protección por los derechos femeninos con investigaciones que, a veces, no se materializan; así las mujeres no se identifican con una cultura

de género” (Juventina Soler, comunicación personal, 3 de febrero de 2021). De acuerdo a Soler:

El sistema de leyes cubano, que ahora se está modificando, no estipulaba la violencia por razones de género en su plataforma, los abogados y abogadas han tenido que buscar otros caminos jurídicos para tratar ese delito y con la ausencia de lugares de acogida para mujeres maltratadas, muchas veces la convivencia con el maltratador dificulta el proceso de denuncia y procesamiento penal.

Tampoco se ha ponderado el paso consultivo con las mujeres y la sociedad, por ejemplo, para la aprobación en marzo de 2021 de la Ley de Adelanto de las Mujeres y la futura Estrategia contra la violencia de género; sin embargo, ahí están.

Pese al acompañamiento gubernamental, Cuba aun es una sociedad patriarcal, con imaginarios de violencia tan arraigados que tanto las instituciones como los medios de difusión no han podido desmontar (Anexo 2); esa plataforma heteronormativa soslaya el derecho a la equidad, inalienable para seres humanos.

CAPÍTULO II

TRANSMEDIANDO LA VIOLENCIA MACHISTA Y PENSAR EN TRANSMEDIA DESDE CUBA: PROPUESTA DE DOCUMENTAL TRANSMEDIA ¿SEXO DÉBIL?

“El rompecabezas está ahí, solo falta armarlo”

K. Moloney (2011)

2.1- ¿POR QUÉ CALLAR SI NACÍ GRITANDO? TRANSMEDIANDO LA VIOLENCIA MACHISTA

El binomio género- medios de comunicación cuenta con más de una treintena de años de investigación académica para contribuir a la erradicación de la violencia machista e inequidades de género. Dada la influencia de los medios en la conformación del universo simbólico, es inconcebible que los temas sobre mujeres “sigan ocupando espacios «etiquetados» o dirigidos a mujeres, que alejan a los varones de su consumo. La prensa femenina continúa el discurso androcéntrico y no modifica los estereotipos, a pesar de su posición privilegiada respecto a la audiencia” (Moya, 2002, como se citó en Cruz, 2013).

Desde las narrativas transmedia, se han desarrollado proyectos que ponen al descubierto la violencia machista, una alternativa impactante y generadora de actitudes favorables de cambio en quienes prosumen dicha experiencia. A partir de un protocolo de observación científica, con el objetivo de caracterizar el diseño de narrativas transmedia en cinco propuestas de documentales transmedia, se pudieron contemplar aspectos de relevancia para la elección y producción de estas, así como sus características según el universo narrativo construido (Anexo 4). Las siguientes muestras, aunque no constituyen las únicas, brindan un estado del arte idóneo al respecto.

- *Mujeres en venta: trata de personas con fines de explotación sexual en Argentina* (Irigaray, 2015): Producido por la Dirección de Comunicación Multimedial de la Universidad Nacional de Rosario (DocuMedia), y con modelo de financiación gratuito, aborda la trata de mujeres con fines de explotación sexual en Argentina. Se reúnen testimonios de víctimas, investigadores(as) sociales especialistas en el tema, miembros de instituciones públicas y representantes de organizaciones de apoyo a las víctimas.

Destacan las convergencias tecnológicas y comunicativas al ser un proyecto narrativo en el que sus procesos de producción, distribución y consumo se realizan sustentados en las tecnologías digitales.

Por otra parte, la diversidad de figuras implicadas en la producción del mismo engloba a empresas como el Grupo TV Litoral y la ONG *Mujeres tras las rejas*; están, además, los profesionales encargados(as) de crear el universo narrativo, entre estos(as) los(as) productores(as) transmedia, productores(as), realizadores(as) audiovisuales, guionistas, periodistas, fotógrafos(as), sonidistas, editores(as), diseñadores(as) gráficos, dibujantes de comics, desarrolladores(as) web, *community manager*, entre otros(as), así como los(as) usuarios(as).

Respecto a las audiencias, el universo narrativo está diseñado para lograr una experiencia de uso que transite lo cognitivo, emotivo y físico, hasta transferir el relato al mundo real; la comunidad realiza desde contribuciones pasivas y exploratorias hasta elevados grados de interacción, participación, control de la historia y generación de nuevos contenidos en las distintas líneas de la historia.

La estructura narrativa del documental transmedia tiene como eje el webdoc *Mujeres en venta* (www.documedia.com.ar/mujeres), organizado en cinco nodos: *Captación, Rutas de la trata, Explotación, Rescate e Involúcrate*. Incluyó un comic seriado de cinco capítulos, galería fotográfica con registro documental de la producción de contenidos del mundo narrativo del documental transmedia, cuatro piezas de video como micros para TV, serie de cinco movisodios, videos breves pensados para proyectarse en pantallas LED, gráfica callejera con 75 afiches haciendo uso de la realidad aumentada y perfiles en redes sociales (Facebook, Twitter, YouTube).

Dos de las piezas más interesantes fueron el mapa colaborativo con datos georeferenciados de mujeres desaparecidas, rescatadas y lugares de explotación, en el que los(as) usuarios(as) podían colaborar colocando en él sus propios reportes y denuncias de manera anónima; además, el documental para TV *Historias silenciadas*, con duración de 26 minutos, narra tres historias en las que sus protagonistas sienten que nunca fueron escuchadas ni comprendidas. Todas las piezas del documental transmedia convocan a la difusión y denuncia de hechos vinculados a la trata de personas.

- *Proyecto Julieta Capuleto* (Gosciola, 2017): Esta adaptación transmediática libre a la pieza *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, presenta la historia de Julieta Capuleto (www.julietacapuleto.com), una mujer transgénero, y Romeo Montecchio, un hombre cis-género, en su lucha contra prejuicios sociales.

Su estructura narrativa parte de la transformación de escenas en fotos, posts, videos y transmisiones en vivo durante seis días, mezclando ficción y no ficción, desde el acercamiento a convergencias tecnológicas y comunicativas. Aunque no constituya un documental transmedia, se ha escogido para esta selección debido a la temática abordada en el proyecto y por tener sus principales potencialidades en el universo de plataformas de comunicación por video (Instagram, Facebook Live, Snapchat, YouTube, WhatsApp).

Es un experimento híbrido que rompe los límites –genéricos y/o mediáticos– del teatro, el cine, las redes sociales digitales y las series web, y cuenta con una interacción entre actores-personajes y el público-coro en los medios sociales virtuales, utilizando la narrativa transmedia en múltiples plataformas (Gosciola *et al.*, 2019, p. 116).

Con modelo gratuito, el *Proyecto Julieta Capuleto* surge en la Universidad Anhembi Morumbi, Brasil, con la implicación de diversos(as) profesionales como productor transmedia, productores(as), guionistas transmedia, camarógrafos, editores, *community manager*, desarrolladora visual y multimedia, actores y actrices, entre otros(as), así como los(as) usuarios(as).

Los(as) realizadores(as) establecieron como público meta al comprendido en el rango entre los quince y veinticinco años, por su afinidad con las funcionalidades

de los teléfonos móviles y narrativas ciberespaciales; de esta forma, la comunicación con las audiencias la concibieron de tipo “multilínea, integrada y complementaria, omnipresente, colaborativa y transmediada” (Gosciola *et al.*, 2019, p. 117). Así, la audiencia del *Proyecto...* pudo realizar aportaciones en la expansión narrativa del relato original desde las redes sociales y generar contenidos nuevos, sobre todo, con la publicación de declaraciones utilizando el hashtag #sofroporquesou, considerado el *spin-off* de este proyecto transmedia.

- *Las Sinsombrero* (Balló *et al.*, 2017): Este proyecto transmedia tiene como objetivo contribuir a la recuperación y reconocimiento de las artistas femeninas de la denominada Generación del 27, en España (www.lassinombrero.com). Sustentados en convergencias tecnológicas, comunicativas y empresariales, sus realizadores contaron con el apoyo de RTVE, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, la Editorial Espasa y Wikipedia España.

Además, estuvo la implicación de los(as) usuarios(as) y el equipo de trabajo compuesto por productores transmedia, productores(as), realizadores(as) audiovisuales, guionistas, periodistas, correctores, fotógrafos, sonidistas, editores, diseñadores gráficos, compositor, desarrolladores web, programadores de juegos, *community manager*, entre otros.

Su estructura se compone por dos modelos de narración, esencialmente, uno crossmedia con el documental televisivo *Las Sinsombrero* –obra seminal-, el proyecto educativo -en colaboración con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España- con dos juegos para que el alumnado descubra de manera interactiva diferentes aspectos de la obra de las ocho mujeres protagonistas del relato original, una exposición itinerante y el libro *Las Sinsombrero. Sin ellas la historia no está completa*, de la editorial Espasa.

En las piezas anteriores, las audiencias no crean contenidos nuevos a los proporcionados por el proyecto, y los ya existentes pueden ser consumidos de manera autónoma. Mientras, el modelo transmediático ofrece a los(as) usuarios(as) la posibilidad de expandir el universo narrativo a partir de su contribución al contenido base desde un *webdoc*, dividido en tres partes -

secciones *Explora Medía*, *Participa* y el documental-, las redes sociales y el wikiproyecto -en colaboración con Wikipedia España- para crear, mejorar y ampliar los artículos o la recopilación bibliográfica relacionada con la Generación del 27.

El universo narrativo de *Las Sinsombrero* está diseñado para influir en los distintos segmentos de audiencias, y según sus motivaciones para la interacción, participación, navegación y/o generación de contenidos nuevos al universo narrativo.

Como estrategia de expansión narrativa resaltan los *microsites* creados para la exploración alternativa de la historia de manera interactiva y según las preferencias de los(as) usuarios(as); además, con el uso del hashtag #miSinsombrero en Twitter e Instagram, las audiencias podían enviar fotos acompañadas de descripciones para ser incorporadas al archivo del webdoc.

- *Micromachismos, una experiencia transmedia* (Comello & Gual, 2018): Este proyecto de documental transmedia constituye la tesis de diploma para optar por el grado académico de sus autoras en la Licenciatura en Comunicación Social, por la Universidad Nacional de Córdoba. El universo narrativo, integrado de forma coherente como relato de no ficción con elementos ficcionales, pretende que los(as) usuarios(as) comprendan los condicionantes externos a los que las mujeres se enfrentan en su cotidianidad.

Aprovechando las convergencias tecnológicas y comunicativas, de acuerdo a sus guionistas (Comello & Gual, 2018, p. 143): “todo el proyecto fue pensado para una audiencia amplia, desde jóvenes y adolescentes hasta personas adultas, con acceso a una conexión básica a Internet”. Poniéndose en el lugar de Carla -la protagonista del relato-, los(as) usuarios(as) deberán tomar decisiones por ella durante una salida nocturna a un bar, una visita al ginecólogo, una entrevista de trabajo, y un fin de semana con su novio.

Las plataformas pensadas para el proyecto fueron Facebook, Instagram, Wordpress, Youtube y Quest, todas con diseño responsive. El sitio web sería la plataforma base, donde se alojaría el librojuego digital, los cortos documentales para YouTube, y el contenido de las publicaciones en Facebook e Instagram.

Todas las anteriores como líneas narrativas de *Micromachismos*, en las que se aprovecharían las potencialidades expansivas de cada una. Una vez publicados todos los contenidos de la experiencia, se organizaría en un *webdoc*, de manera que el(la) usuario(a) pudiera recorrer los nodos de la experiencia por capítulos.

Para lograr lo anterior, las autoras concibieron como equipo de trabajo un *project manager*, productores, guionistas transmedia, director(a) de arte, camarógrafo(a), eléctrico(a), sonidista, posproductor(a) audiovisual, programador(a) web, programador(a) de juego, *community manager*, diseñador(a) y la significativa contribución de los(as) usuarios(as).

- *La primavera rosa* (De la Torre, 2018): Este documental transmedia, nominado a los Premios Goya 2018 en la categoría Mejor cortometraje documental, recoge la lucha por los derechos humanos de la comunidad LGTBIQ+ según el contexto de cinco países.

Sus realizadores toman como referencia la llamada primavera árabe de 2010, como metáfora a las revueltas gestadas entonces. Sustentados en convergencias tecnológicas, comunicativas y empresariales, sus realizadores contaron con el apoyo de Creta Producciones, Pasajes Invisibles y Malvalanda Media Services para su producción. También, con un equipo integrado por productor transmedia, guionistas transmedia, fotógrafos, editor, compositor, diseñador y editor de sonido, programador web, director de arte, *community manager*, diseñador, entre otros.

Atendiendo a las necesidades e intereses de consumo de las audiencias, el documental transmedia está enfocado al público general, con especial atención al juvenil, en el aprovechamiento de este proyecto como herramienta por el activismo social y generadora de cambios en favor de los derechos de la comunidad LGTBIQ+.

El sitio web es el epicentro del proyecto (www.laprimaverarosa.com) y punto de acceso al resto de las líneas narrativas. Cuenta con una pieza documental en realidad virtual, la expo fotográfica *Seres de luz*, el espectáculo teatral *Vestida y alborotada*, perfiles en redes sociales, un libro con fines educativos y

colaboraciones con el diario electrónico Bez, con la inserción de noticias relativas a los derechos humanos de la comunidad LGBTIQ+.

Sus dos líneas narrativas principales son las cinco piezas documentales, cada una de ellas rodadas en Túnez, Rusia, México, Brasil y España; así como los tres *documentarybooks*, como herramientas pedagógicas y de concienciación a disposición de educadores(as), asociaciones, ONGs, e interesados(as) en la problemática que aborda el proyecto.

De manera general, en las propuestas multiplataforma analizadas se pudo constatar la atención de los(as) creadores(as) para la cumplimentación de los principios jenkianos. En las piezas primó el cuidado en la construcción del mundo narrativo en el que se desplegaron las distintas líneas, la expansión narrativa mediante la viralización de contenidos en redes sociales y el sentido de continuidad en las diferentes plataformas para lograr coherencia y credibilidad.

También, se alcanzó la inmersión de las audiencias en el mundo narrativo y, en algunos casos, la extrañabilidad de ciertos elementos a su vida cotidiana, la creación de una red hipertextual desde la serialidad, el interés de las audiencias por indagar en múltiples experiencias subjetivas para obtener mayor entendimiento de la problemática abordada y, por último, la conversión de algunos(as) usuarios(as) en co-creadores(as) del universo narrativo expandido.

A través de la caracterización a las estructuras narrativas, objetivos y aportaciones de las muestras anteriores, se ha comprobado la factibilidad de los documentales transmedia –y empleo de las narrativas transmedia en sí- como herramientas de denuncias y generadoras de conciencia social ante cualquier forma de discriminación o violencia.

Renó (2015, como se citó en Liñán, 2015) considera que “el cambio social depende de la participación ciudadana y ... el lenguaje transmedia es ... totalmente ciudadano y de inclusión/participación”. En este sentido, el documental transmedia permite el estudio profundo del fenómeno y su traducción para las audiencias en historias más inmersivas, plurales y participativas, con el uso de recursos novedosos para la mejor prosumición de la experiencia y con la

significativa aportación de los(as) usuarios(as) en la expansión del mundo narrativo original.

2.2- CUBA Y LA PRODUCCIÓN TRANSMEDIA NATIVA: ¿ANTÓNIMOS?

De singular pudiera catalogarse la experiencia de Cuba dentro del panorama latinoamericano, siendo el único país de la región en excluir a productoras independientes de su modelo de televisión pública. Sustentado en la máxima de que:

... en un contexto mundial caracterizado por la hegemonía cultural que pretende ejercer el Imperio, nuestro país debe trabajar con la mayor prioridad y coherencia para mantener la ofensiva y defender su identidad nacional y los valores y principios del socialismo (Documento conjunto MINCULT- ICRT, 2007, como se citó en Torres, s.f.).

Bajo esta fórmula, los compromisos formales de nuestro modelo televisivo radican, no tanto en lo que se dice, sino cómo se dice. En un contexto marcado por la ecología de medios, la interactividad y novedosas alternativas para la prosumisión, es necesario repensar estándares de calidad, temáticas y formas de producción, distribución y consumo; siendo así, una de las vías para incorporarse al nuevo entorno resulta el empleo de las narrativas transmedia.

Desarrollar proyectos de narrativas transmedia nativas en Cuba, y de manera particular documentales, no es lo mismo que asumir como tal aquellas producciones que han expandido su mundo narrativo original, sin considerarlo así desde la conceptualización. El fenómeno transmedial no es nuevo, incluso a nivel internacional, cuando no se le había dado una definición al mismo:

Narrativas sobre la realidad que aparecen en distintas plataformas conectadas entre sí y con una fuerte contribución de los usuarios hay cientos en estos días en redes [sociales] ¿Proyectos narrativos que intenten adquirir ese nombre e identidad en un marco coherente de trabajo? Muy pocos, pero hay que levantar más (Fidel Rodríguez, comunicación personal, 9 de abril de 2021).

Un ejemplo esclarecedor en Cuba es el mundo narrativo del dibujo animado *Elpidio Valdés*, ente importante de nuestra iconografía social, histórica y cultural que, sin proponérselo, su equipo de realización desplegó una producción transmedia con la expansión narrativa desde una propuesta multiplataforma y con la contribución de sus fans; “su historia se ha contado en películas, tanto cortos como largometrajes, también en historietas y hay parques temáticos donde se interactúa con sus personajes” (Rigoberto Jiménez, comunicación personal, 12 de abril de 2021).

Pensar y, en consecuencia, actuar en transmedia implica “nuevas rutinas productivas, nuevos perfiles profesionales, nuevas vías de monetización, nuevas prácticas de consumo y de lectura que dinamizan la concepción tradicional que se tiene sobre la producción mediática” (Sánchez, 2020, p. 41). Rodríguez (comunicación personal, 9 de abril de 2021) considera que llevar a cabo documentales transmedia en nuestro país permitiría “tener relatos sociales menos fragmentados, atomizados o poco participativos”.

Sin embargo, en la ausencia de estas producciones influye un marco multifactorial. Para este profesor, son elementos determinantes en el entorno cubano la llegada tardía e insuficiente acceso a Internet en la vida pública, el poco dinamismo y capacidad de financiamiento en el ámbito de la producción audiovisual y reticular o periodística, y la fragmentación de las audiencias.

Añádase a estas observaciones, las mencionadas por Rodríguez en entrevista ofrecida a la investigadora Mabel Sánchez:

... la desprofesionalización del campo, el desconocimiento de Internet en su potencial narrativo, además de la subestimación de la comunicación profesional dentro de la vida comercial e institucional. A ello le suma la necesidad de contratar personal con diferentes competencias y habilidades, lo cual demanda otras posibilidades de financiamiento, una gestión adecuada de los recursos humanos, unido a un marco regulatorio de los medios —que aún no ha podido ser resuelto— (2020, p. 55).

En estos casos, es necesario establecer como modelo de financiación aquel que facilite y agilice procesos creativos, productivos y relacionados a los recursos - humanos, técnicos, materiales, etc.-. Para el documentalista Rigoberto Jiménez:

Hay que tener presente que en un proyecto transmedia no se produce todo a la vez, ni se implementa todo a la vez, saber asumir una producción por etapas puede beneficiar mucho a que la financiación se busque en el momento adecuado y en el lugar adecuado (comunicación personal, 12 de abril de 2021).

Aunque en el caso de los medios de prensa todavía es un reto el establecimiento de sistemas de gestión que les otorguen mayor autonomía, productoras independientes pueden y han recurrido para sus proyectos audiovisuales a fondos, programas, créditos, uso de publicidad, auspicios, *crowdfunding*, entre otras vías. Disímiles son los modelos de financiamiento que podrían adaptarse al ecosistema mediático nacional, en consonancia con la voluntad expresada por el Presidente de la República de Cuba, Miguel Díaz- Canel, en la clausura del X Congreso de la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC) (Granma, 2018).

Una de las cuestiones que lastraban la realización de proyectos audiovisuales en Cuba era la centralización y control editorial por parte de la esfera política que, aun influyente, vio significativos cambios con la aparición del Decreto- Ley No. 373 *Del Creador Audiovisual y Cinematográfico Independiente*. Dictado por el Consejo de Estado, legaliza: “Establecer los mecanismos para apoyar y regular el desarrollo de la producción cinematográfica tanto estatal como no estatal” (Decreto- Ley 373 de 2019).

Sin embargo, a esta investigación le ocupa, debido a su campo investigativo, el complejo panorama mediático estatal -aclárese que conviven en el entorno figuras mediáticas no reconocidas legalmente-. Más allá de prácticas institucionalizadas, así como la *Política de Comunicación Social del Estado y el Gobierno cubanos* (Cubadebate, 2019), los *Estatutos de la Unión de Periodistas de Cuba* (UPEC, 2019) y *Código de Ética del Periodista* (UPEC, 2019), se tiene constancia que la “última Ley de Prensa vigente en el país data de los tiempos de la colonia española” (Elizalde, 2013, como se citó en Garcés & Franco, 2017).

Por otra parte, Jiménez (comunicación personal, 12 de abril de 2021) considera que, ante todo, la ausencia de documentales transmedia en el registro cubano es un tema de recursos, “si ya la propia producción audiovisual convencional es difícil, pues un proyecto transmedia puede hacer todo mucho más complejo”.

La obsolescencia y sobreexplotación tecnológica, sumado al alto costo de esta en mercados internacionales, la accesibilidad para la transportación de equipos y personal, la dilación para aprobar permisos de rodajes y otras gestiones, y las restricciones aduanales para la entrada de recursos necesarios para las producciones audiovisuales, entre otros aspectos, también entran al diálogo.

La Universidad de las Artes y EICTV han dado los primeros pasos en Cuba en la formación teórico- práctica de profesionales competentes en el ámbito transmedia. Esta última, ha desarrollado *webdocs* para propiciar estructuras multidesarrollos como *La escuela de todos* (2014), que imbrica testimonios sobre la labor creativa de fundadores y trabajadores de la Escuela o *Metáfora viva* (2016), más exigente que su antecesor, y pensado en el marco de la conmemoración por los 30 años de la institución.

El más reciente, *Wi- five* (2018), según versa su presentación, relata “cinco historias marcadas por la distancia, pero conectadas por el deseo de sus protagonistas en compartir momentos con sus seres queridos” (EICTV, s.f.).

... queremos que nuestros egresados puedan ser capaces de producir cualquier contenido, de cualquier género, en cualquier formato, para cualquier medio y plataforma. El perfil de nuestros egresados es el de productores creativos, un perfil que, por lo general, no existe en nuestras productoras y se confunde y mezcla con otras funciones, pero cada día más, la producción creativa en muchos modelos de producción es el punto de partida para crear contenidos (Rigoberto Jiménez, comunicación personal, 12 de abril de 2021).

No ocurre así en las academias de Periodismo y Comunicación Social cubanas, que han quedado rezagadas en este sentido y es, en el último trienio, que han comenzado a perfilarse investigaciones sobre el uso de narrativas transmedia, sin materializarse la producción de documentales de este tipo. Se debería incluir una

asignatura que interrelacione teoría y práctica de contenidos transmediales, en los programas de posgrado y currículos base u optativos de pregrado en estas y otras carreras afines.

La Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana (FCOM), desde el año 2011, sin llegar a la producción de proyectos de narrativas transmedia nativas, “introdujo el tema con una asignatura específica dedicada a la producción de materiales documentales en ámbitos hipermediales para el periodismo. El enfoque de trabajo entiende cómo narrar en redes con lo transmediático como principio” (Fidel Rodríguez, comunicación personal, 9 de abril de 2021).

Aunque la voluntad mueva montañas también se requieren otros acompañamientos. Al respecto, Rodríguez reconoce que en el ámbito de FCOM, “los mejores proyectos no han sido acompañados por sus creadores tras terminar la asignatura, ni se han encontrado los marcos de financiamiento para pagar el trabajo gráfico y de programación, y los tiempos de gestión necesarios”.

En este epígrafe se ha tratado de abordar -del modo más certero posible- las necesidades y cuánto queda por hacer para lograr llevar a cabo documentales transmedia desde nuestros medios de prensa. Sumado a todo lo socializado, cabe mencionar la necesaria creación de equipos de trabajo transmedia en los medios, donde no intervengan la urgencia del trabajo cotidiano ni la carencia de recursos básicos o de competencias y habilidades profesionales.

2.3. TELECENTROS CUBANOS. ESTUDIO DE CASO CNCTV

El triunfo revolucionario de 1959 trajo consigo cambios significativos en la sociedad cubana y no quedaron exentos los medios de prensa, con un vuelco a su objeto social una vez intervenidos y nacionalizados. A partir de 1976, el entonces Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) –con el decreto- ley 41/2021 se disuelve y se crea el Instituto de Información y Comunicación Social- había articulado el sistema de programación televisiva, como dependencia del Consejo de Ministros, en el que “los mensajes van a provenir del mismo emisor –el Estado–

y a responder a la misma ideología y objetivos políticos, culturales, educativos e informativos” (Herrera, 2015, s.p).

En este sistema, convergen distintas tipologías de televisión que abarcan, además, los espacios regionales y locales a partir de un extenso proceso de descentralización y territorialización de los medios de prensa en Cuba, iniciado en la década de 1980.

Así, aparecen los telecentros provinciales, el Canal Habana a inicios del 2000 como único canal provincial con señal propia y los canales municipales pertenecientes a los telecentros “con una programación dirigida al municipio en el que se ubican y que corresponde con la cabecera provincial”.

También, confluyen en el panorama mediático los canales municipales con transmisiones locales a través de una frecuencia y transmisor propios, y las corresponsalías municipales diseñadas para tributar al resto de las estructuras audiovisuales de la provincia a la que pertenecen (Herrera, 2015, s.p).

Es objeto de análisis para esta investigación CNCTV granmense, como uno de los telecentros que constituyen centros de producción televisiva sin frecuencia radioeléctrica propia, con emisión de “sus contenidos para la provincia en la que radican a través de un canal nacional [antes Tele Rebelde y ahora el Canal Educativo], que sede [sic] en horarios determinados su señal para tales fines” (Herrera, 2015, s.p.).

CNCTV surge el 9 de mayo de 1995, fusionándose con la corresponsalía informativa de televisión en Bayamo, capital provincial, fundada en 1979. El telecentro tuvo un único objetivo inicialmente, el de producir contenidos informativos que, posteriormente, se vio obligado a expandir al de recrear, educar y divulgar el quehacer diario de los granmenses.

En ese entonces, “comienzan a organizarse los trabajos periodísticos que salían en el noticiero Hora 17, principal trasmisor de información audiovisual en Granma, el cual a partir del 2006 y hasta la actualidad pasó a nombrarse En Directo” (Areal, 2016, p. 35).

El nuevo siglo trajo consigo la necesidad de expandir los medios tradicionales cubanos hacia Internet. De esta forma, y en cumplimiento a la estrategia trazada

durante el VII Congreso de la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC, 1999 como se citó en Urizarri, 2015), surge el sitio web de CNCTV el 28 de enero del 2000, con la dirección www.cnctv.cubasi.cu, siendo el primer sitio digital entre los telecentros del país.

Inicialmente, una persona desempeñaba las funciones de editor, *webmaster*, informático y programador, simplificando las rutinas productivas a la voluntad de los periodistas y el quehacer del profesional que atendía la web. “En el año 2004 el sitio fue renovado cambiando significativamente el diseño y ofreciendo nuevas opciones y facilidades de navegación” (Urizarri, 2015, p. 35).

Este se mantuvo activo hasta 2011, cuando el ICRT asumió el servicio de *hosting* del sitio web de CNCTV con dirección www.cnctv.icrt.cu, y migrando de *Adobe Dreamweaver* al sistema de administración de contenido (CMS, por sus siglas en inglés) *Drupal*, con el que la identidad visual del *website* también se transformó.

Actualmente, trabajan con la versión 5.7 de *Wordpress* y la plantilla laboral, aunque ha crecido respecto al panorama inicial, se limita a un editor para todo el contenido de la página web, un informático para el mantenimiento, actualización del sitio y creación de aplicaciones multimedia, y un gestor de contenidos para las redes sociales. “No se ha logrado la incorporación de otros roles de suma importancia en la redacción: diseñador, periodistas propios; ni del traductor: un lastre inicial” (Urizarri, 2015, p. 42).

Tanto el departamento digital como el informativo se rigen por política editorial. De acuerdo a la periodista Susel Domínguez, jefa de información del medio, “esta política se traza por propuestas del sistema informativo nacional y guiados por el mayor órgano partidista del país coordinando, cada lunes, el trabajo con los medios de prensa en Granma” (comunicación personal, 14 de abril de 2021).

De acuerdo a la periodista Teresa Armesto, como parte de la gestión y organización del trabajo en el departamento informativo, también los 13 periodistas que integran su redacción deben entregar una propuesta de plan de trabajo semanal, donde establezcan las prioridades y seguimiento informativo a sus sectores y/o sucesos de interés, haciendo converger la agenda mediática con la pública (comunicación personal, 13 de abril de 2021).

Sin embargo, la realidad se vislumbra diferente cuando las rutinas productivas se vician del agitado quehacer cotidiano y los productos periodísticos están faltos de balance genérico y/o temático, se disgrega el sentido de los valores noticia y la presentación de la información al público carece de calidad formal y estética. Para el periodista Yanuris Gutiérrez, director del sistema de la televisión en Granma:

Hay una lógica de producción de contenidos que viene desde las inquietudes del Partido, que es quien traza la política informativa, pero no solo depende de la voluntad, influyen cuestiones tecnológicas y logísticas. A veces, el plan de trabajo de un periodista abarca muchas acciones, pero nosotros no tenemos la posibilidad de cumplirlo, y eso rompe esas lógicas (comunicación personal, 14 de abril de 2021).

El departamento informativo cuenta con un set de filmación de reciente incorporación, cubículo de edición propio y otro rotativo, y solo tres clientes ligeros para 12 periodistas, lo que dificulta el trabajo (Teresa Armesto, comunicación personal, 13 de abril de 2021). Los espacios informativos, reconoce Domínguez, se han tornado muy ciudadanos, enmarcados en la capital provincial pese a contar con tres corresponsalías y dos telecentros municipales.

Granma llegó a tener uno de los mayores sistemas de televisión del país cuando inauguraron las corresponsalías, pero ya no es así. Las corresponsalías no tienen la tecnología para hacer un producto de calidad, pero sí para que sea inmediato, preciso, que les interese a sus pobladores y se sientan identificados. En los telecentros, nos falta mayor capacitación de los periodistas en torno a la política de un departamento informativo (Susel Domínguez, comunicación personal, 14 de abril de 2021).

En ese sentido, todavía es tarea pendiente para CNCTV lograr una redacción integrada, en la que confluyan competencias profesionales para el medio tradicional y el escenario ciberespacial. Se requiere mayor capacitación profesional y voluntad de los periodistas, a criterio de Domínguez y Gutiérrez.

Todavía no llegamos a lo que necesitamos; a los periodistas del informativo les falta querer ese otro escenario comunicacional, y quererlo es dominar su lenguaje, estar, ser constante, pensar no solo en el producto para la

pantalla, sino en algo exclusivo para las redes sociales y la web. Esto tiene que ver con la estrategia informativa que se traza, con la intencionalidad desde los directivos que no lo hemos incorporado del todo a nuestras rutinas productivas, hacemos menos de lo que pudiéramos hacer en ese escenario (Susel Domínguez, comunicación personal, 14 de abril de 2021).

La jefa de información de CNCTV reconoce que una vez que los directivos logren mejor identificación de las potencialidades y capacitación de los periodistas para esos espacios, se crearán mejores productos comunicativos.

En ese sentido, la implementación de las modalidades de teletrabajo y trabajo a distancia –actualmente, cuatro periodistas mantienen la alternativa-, debido a las restricciones impuestas por la pandemia de Covid- 19, han permitido imbricar a tiempo completo a periodistas del informativo en la redacción digital y generar contenido exclusivo para esta última.

La redacción digital ha establecido rutinas productivas que dependan lo menos posible de la colaboración con el departamento informativo, por no lograr este último una filiación con el trabajo para la web. Refiere Argelio Pompa, gestor de contenidos para redes sociales del medio, que “tiene que ver mucho con la voluntad, las ganas de superación personal de los periodistas del informativo. Hemos llegado a muchos, pero a otros no les interesa, pasa mucho por una cuestión de subjetividad” (comunicación personal, 15 de abril de 2021).

Para Yuniór García, *webmaster* en CNCTV desde 2012 y creador del *Manual de redacción hipermedia para CNCTV* (García, 2018), aunque existe la intención de hacer una redacción integrada, no se ha logrado institucionalizar.

Hay que lograr una transformación en la ideología profesional. Este tipo de trabajo lleva tiempo, recursos humanos, tecnológicos y la iniciativa de un grupo. El reconocimiento al trabajo pasa por la repercusión social y la remuneración económica; todo eso influye, incluso, para priorizar la calidad del trabajo para una u otra plataforma (comunicación personal, 16 de abril de 2021).

García considera que se deberían perfeccionar las rutinas productivas para el trabajo en el sitio digital: “No puede salir un plan editorial específico para la web,

porque no hay personas destinadas a producir contenidos para la web; no puedes crear tu propia agenda porque no puedes incorporarte en la de otras personas. Es bastante complicado”.

Aunque se distribuyen contenidos producidos para la plataforma tradicional y adecuados a la web, el departamento digital realiza, como alternativa, mucho trabajo de curaduría web, adaptando al contexto territorial trabajos periodísticos de otros medios de prensa. Además, se valen de colaboradores contratados mediante la reciente resolución de pago 68/2021 y, en menor medida, de la creación de contenido propio.

Desde finales de 2020, cuentan con dominio propio www.cnctvgranma.cu, aunque solo es una cuestión de simplificación de la URL, pues continúan siendo subdominio web del ya desaparecido ICRT y supeditándose a las restricciones que este imponía; por ejemplo, la realización de *streamings* en YouTube, el control de la seguridad del servidor –lo que costó la pérdida del sitio web granmense en 2017-, entre otras cuestiones.

Hemos ubicado la estrategia de posicionamiento web en un nivel de prioridad mínimo porque la variable fundamental, que es el servidor, no depende de nosotros. Aunque es un proceso invertido de las lógicas de producción de contenido de un medio de prensa para internet, hemos priorizado la producción para redes sociales. (Yunior García, comunicación personal, 16 de abril de 2021).

En marzo de 2021, el ICRT comenzó a implementar la analítica web a partir de la plataforma de código abierto Matomo, anteriormente las referencias las obtenían mediante Google Analytics. Con un ancho de banda restringido, el sitio web posee la misma conectividad que un individuo conectado por fines personales, aun así registra más de 200 visitas y 470 acciones diarias.

Lo anterior interfiere directamente en las estadísticas del sitio, por ejemplo, con un 62% de porcentaje de rebote, tiempo de carga de 16 segundos –cuatro segundos es el máximo tiempo esperado por un usuario, aproximadamente- y un bajísimo índice de concurrencia de hasta diez personas. Otros aspectos negativos son la inexistencia de apartado para blogs, la falta de personalización de la página 404 o

de error y el consumo de contenidos solo en idioma español, reduciendo su público meta.

Pese a estos datos desfavorables, se puede decir que el sitio presenta, en su mayoría, un diseño amigable. Siendo una web responsive -adaptable a dispositivos móviles y PC-, brinda mayor legibilidad con Arial 14 para cuerpo de textos y mayor puntaje para titulares, armonía en la arquitectura de la información, así como el contraste texto- fondo, y optimización y ligereza de los recursos gráficos, como fotografías, videos e infografías –estas últimas, en menor medida-, con navegación intuitiva y funcional.

No hay presencia de contenido con programación web especial de tipo Flash o JavaScript, favoreciendo al sitio en los motores de búsqueda; además, desde inicios de 2021, realizaron la conversión al protocolo HTTPS de conexión segura para mayor beneficio del usuario. Asimismo, resaltan el rango adecuado para metadescripciones con 120 caracteres, la incorporación de *keywords* o palabras claves –las principales son Provincia Granma, Actualidad, Historia, Crisol de la Nacionalidad-.

Además, cuentan con más de 5 mil 170 etiquetas, 30 categorías y seis entradas - Inicio, Noticia, Multimedia, Secciones, Opinión, Programas - para los contenidos, y el correcto redireccionamiento al sitio. “Respecto a la optimización, lo único que medimos es que cuando busque [cnctvgranma](#) la primera página que aparezca sea la nuestra, y el tiempo de carga. La variable fundamental es el servidor y no lo controlamos nosotros” (Yunior García, comunicación personal, 16 de abril de 2021).

Pese a la escasez y obsolescencia tecnológica para la producción de videos en la redacción web, han mantenido un flujo de producción de contenido enfocado en los materiales de corte informativo con apoyo en la conexión por datos móviles, logrando mayor presencia de los contenidos de los periodistas en la plataforma web y redes sociales.

Respecto a estas últimas, las cuentas de CNCTV en Facebook y Twitter cuentan con las comunidades más grandes entre los telecentros de Cuba. En Facebook, han focalizado los mayores esfuerzos por encontrarse la mayor comunidad de sus

plataformas sociales, con 66 mil 111 seguidores y 49 mil 228 personas a las que le gusta la página, según datos actualizados para esta investigación en la última quincena de septiembre de 2021.

Con alcance semanal promedio de 100 mil personas -la más amplia entre los telecentros del país-, mantienen una producción continua y multiformato, con tres páginas temáticas para los programas *Frecuencia 12*, *Abuelos en TV* y *Así Somos*, cada uno con comunidades independientes.

Se han explotado las transmisiones en directo y publicaciones segmentadas por temáticas para facilitar el consumo de video en acontecimientos de interés informativo. Con más de 1.8 millones de minutos reproducidos, y más de 160 mil interacciones con videos hasta la fecha, las temáticas de mayor interés han estado relacionadas con la pandemia por Covid-19, la 60 Serie Nacional de Béisbol, el 8vo Congreso del Partido Comunista de Cuba, el ordenamiento monetario y aspectos de actualidad en Granma.

Por su parte, Instagram es la red social más rezagada en materia de seguidores (2 mil 485), con mil 163 posts multiformato, fue la de última incorporación entre todas sus redes sociales. Mientras que Twitter, con 8 mil 587 seguidores, se realizan aproximadamente 30 tweets diarios, logrando un promedio de 8.6 mil impresiones por día; además, han producido contenidos audiovisuales y activación de equipos “minuto a minuto” para coberturas especiales.

YouTube cuenta con una comunidad superior a los 13 mil suscriptores, ocupando el cuarto lugar en este aspecto entre los telecentros cubanos. Con más de 4 millones de visualizaciones para sus más de 5 mil contenidos, la redacción informativa de CNCTV es la principal fuente para la creación de contenidos, aunque también realizan curaduría web para videos de otras fuentes.

Favorece al canal la reciente incursión en las transmisiones en vivo de la Conferencia de Prensa del MINSAP a nivel nacional y, en el territorio, de su boletín informativo, noticiero y programa especial ante la pandemia. Además, trabajan en continuar incrementando la calidad y cantidad de contenidos bajo demanda, la segmentación de las transmisiones y mayor diversificación de la programación.

Así, se ha abordado al inicio de este epígrafe las principales limitaciones que lastran una mejor producción de contenidos para el sitio web de CNCTV, afectando los adecuados balances genérico y temático, la investigación profunda, el idóneo seguimiento a la problemática tras su planteamiento, entre otros aspectos de interés, para crear productos comunicativos atractivos, apegados a su público meta y con atención a los valores noticia.

Referente a políticas del medio para el perfeccionamiento del trabajo periodístico, aún es insuficiente la atención a las investigaciones universitarias (Díaz, 2012; Urizarri, 2015; Arean, 2016; Jorgen, 2016; Rosales, 2017; López, 2019) que en los últimos años se han desarrollado en torno a lógicas de producción de contenidos, rutinas productivas, competencias profesionales y aplicación de nuevas narrativas para CNCTV. En esta última, se inserta la posibilidad de crear documentales transmedia.

De acuerdo al director del medio televisivo, Yanuris Gutiérrez, desarrollar proyectos de este tipo requieren “tiempos de transmisión, que no pudieran llevarse a cabo con los tiempos que tenemos ahora, logística, disponibilidad tecnológica, de recursos humanos, tiempo para investigar y trabajo de posproducción”.

De esta forma, CNCTV arrastra críticas antiguas (Urizarri, 2015; Arean, 2016; Jorgen, 2016) respecto al empobrecimiento infraestructural en los departamentos informativo y web, el incumplimiento de normas de redacción según la plataforma mediática, la necesidad de delimitar y trabajar sobre la base de un público meta.

También, la falta de competencias profesionales digitales en los periodistas, el desaprovechamiento a las potencialidades del lenguaje hipermedial, el poco interés de los colaboradores por el efecto en las audiencias de sus trabajos y la labor sostenida en la comunicación interna para aumentar la motivación de los periodistas hacia la creación de contenidos.

Por tanto, una vez saldadas estas deudas o, por lo menos, una parte de ellas será posible llevar a cabo proyectos transmedia atemperados al contexto territorial, aunque requerirán esfuerzos superiores para el reajuste de rutinas productivas, independencia tecnológica y solvencia económica para costear los gastos de producción y pago del personal.

Refiere la periodista Susel Domínguez que, pese a necesitar “recursos materiales mejores, también recursos humanos que acompañen esas tecnologías. Con lo que tenemos, podemos hacer más de lo que hacemos. La mayoría de las veces influye la preparación del periodista y la voluntad de hacer el trabajo” (comunicación personal, 14 de abril de 2021).

Relativo a lo anterior, es imprescindible trabajar en el perfeccionamiento de las competencias profesionales de los periodistas, lo que incluye no solo el dominio de narrativas o tecnologías, sino el abordaje certero a las problemáticas abordadas en el medio desde un enfoque multidisciplinar, y el uso adecuado del lenguaje incluyente y no sexista.

2.3.1- COMUNICAR SIN SEXISMO: ANÁLISIS DE CONTENIDO A TRABAJOS PERIODÍSTICOS SOBRE VIOLENCIA MACHISTA EN EL SITIO WEB DE CNCTV

El empleo del lenguaje incluyente y no sexista en diferentes ámbitos de la sociedad repercute en la prevención de cualquier forma de violencia o discriminación a las personas, el incentivo por la equidad de género, el desmontaje de imaginarios sociales errados, la visibilización y empoderamiento femenino y más, en una extensa lista que se traduce en el fomento de relaciones de respeto entre las personas.

Así, los medios de prensa tienen un rol esencial en la opinión pública, siendo influenciadores entre los constructos y comportamientos sociales. Debido a su función activa en este sentido, es necesario revisar de forma crítica los procesos de recolección de información, construcción del discurso mediático, difusión de los mensajes y relaciones con las audiencias para potenciar, entre otros aspectos, la comunicación con perspectiva de género.

Relativo a lo anterior, en la presente investigación se ha llevado a cabo el análisis de contenido a la producción periodística referente a la violencia machista en el

sitio web del telecentro granmense CNCTV desde 2017, con el objetivo de analizar el tratamiento dado a esta problemática en el mismo (Anexo 3).

El análisis de contenido, a estas instancias, permite conocer las tendencias comunicativas, la postura institucional en el abordaje de la violencia machista, y adquirir elementos sobre la reacción en las audiencias. De manera general, posibilita obtener conclusiones necesarias para la mejor práctica del ejercicio ciberperiodístico no sexista en CNCTV.

El estudio transitó por diferentes etapas para su desarrollo; partió del reconocimiento y formulación del problema a investigar, objetivos y premisas del mismo, la declaración del universo y selección de la muestra apropiada, la definición de la unidad de análisis y la construcción de las categorías de análisis, el establecimiento del sistema de cuantificación y consiguiente codificación del contenido, el análisis a la información recopilada y, por último, la interpretación de los resultados para su presentación.

Se estableció como unidad de análisis los trabajos periodísticos que hacen alusión a la violencia machista en el sitio web del telecentro granmense CNCTV desde 2017. Así, de los 14 mil 471 productos comunicativos subidos al sitio web hasta el 18 de mayo de 2021, solo un 0.08% (12 de 26 productos periodísticos, desde el año 2011) son de interés y se ajustan al período objeto de estudio (2017- 2021).

Dividido en cinco sistemas y casi una veintena de subcategorías, con el análisis de contenido se pudo constatar las alarmantes bajas cifras en torno a la creación de contenido web asociado a la problemática objeto de análisis.

Con el primer sistema, enfocado en el uso de etiquetas web relacionadas a la violencia machista, se demostró que el *website* no ha creado la etiqueta violencia machista y solo una nota informativa en su desarrollo emplea el término. Por lo tanto, se formularon seis etiquetas extras que sintetizaran el tratamiento a la violencia contra las mujeres y las niñas –pese a no ser estas las únicas dolientes con la violencia machista-.

De esta forma, no aparecen productos periodísticos con las etiquetas Violencia machista ni Feminismo –al *taggear* esta última, direcciona a la etiqueta Machismo en [cnctvgranma](#)-. Otras empleadas fueron Mujer (6 en total, 2 desde 2017,

ninguna de interés), Machismo (2 en total, ninguna desde 2017), Violencia contra la mujer (6 en total, 5 desde 2017, 5 de interés), Violencia de género (5 desde 2017, 5 de interés) y Campaña por la no violencia contra la mujer (7 en total, 6 desde 2017, 6 de interés).

El 83% (10) de estos trabajos, se realizaron en alusión a la Jornada Nacional por la No Violencia hacia las mujeres y las niñas, que tendría por sede a Granma en 2018, año que, además, representó el 75% (9) de los productos tomados para la muestra. Solo en 2019 se abordó una nota informativa con alguna de estas etiquetas, y no se utilizaron estas en los dos años posteriores.

Los datos anteriores revelan una práctica frecuente en los medios de prensa cubanos, el “campañismo”; el bombardeo informativo durante la Jornada Nacional con sede en Granma visibilizó la problemática, pero no investigó sus causas o le dio seguimiento a la misma una vez concluido el programa de actividades en noviembre de 2018. Con esto, como menciona la periodista Isabel Moya en *Letra con Género* (2014, p. 28), “el asunto no solo desaparece de la agenda mediática, sino de la agenda pública”.

Otro de los sistemas analiza la distribución e impacto de la información; en la muestra estudiada, hubo una significativa presencia de notas informativas (92%). El género entrevista, que pudo ser aprovechado por el cibermedio para presentar historias de vida de víctimas de la violencia machista y la labor de personas comprometidas en la lucha contra esta problemática, solo se empleó en una ocasión para presentar al músico Luis Franco, quien interpretara *Las mujeres son la voz de la vida* -tema que acompañó la Jornada Nacional, en 2018-.

Con una de las subcategorías de este sistema se demostró, además, el altísimo porcentaje (92%) que tuvo a una periodista como autora de los productos comunicativos; con esta segmentación genérica se arraiga en la conciencia social el abordaje de la violencia machista como exclusivo de las mujeres.

Por otro lado, en el 92% de la muestra se apreció similitud en titulares y formas de presentación del contenido, así como la ausencia de reacciones por parte de las(os) usuarias(os) en el 100% de los productos comunicativos analizados, lo que connota la imperiosa necesidad, por parte del medio, de identificar lenguajes y

recursos idóneos para la mayor implicación de su público meta, así como el estudio a las necesidades e intereses de consumo de este.

El sistema referente al uso del lenguaje sexista estableció como subcategorías para el estudio la desvalorización de lo femenino ante lo masculino, el uso del masculino plural con valor genérico y los estereotipos sexistas en la asignación de roles.

Se pudo constatar que en el 58% de la muestra primó el masculino plural con valor genérico, y en el 8% estereotipos sexistas en asignación de roles, aludiendo a los hombres como únicos causantes de la violencia machista. Este último valor, aunque aparentemente bajo, se debe a la predominancia de notas informativas en las que no se requirió la interpretación a profundidad del fenómeno por parte de su autor (a).

Por su parte, el uso del lenguaje excluyente como sistema se centró en atender la resistencia a utilizar dobles formas y la visibilización de la diferencia genérica. Ambas subcategorías se pudieron apreciar en el 58% de la muestra, en correspondencia, además, con el empleo del masculino plural con valor genérico, en la mayoría de los casos.

Resulta necesario analizar también el uso de los lenguajes fotográfico y audiovisual, con función descriptiva en todos los casos, en el que un 8% de los trabajos periodísticos manifestaron estereotipos sexistas en asignación de roles, aunque no se reflejaron ni la desvalorización de lo femenino ante lo masculino ni la sexualización del cuerpo de la mujer, dos de las subcategorías de análisis en este sistema.

Es necesario aclarar que el lenguaje no es sexista o excluyente por sí mismo, su empleo es el que lo transforma con un sentido discriminatorio y así se traspasa entre generaciones.

De forma general, con el análisis de contenido se pudo comprobar la ausencia de una estrategia comunicacional con perspectiva de género en el medio, que tome en cuenta la segmentación de las audiencias, sus contextos, diversifique los productos comunicativos, y establezca una línea comunicacional enfocada en

actitudes favorables al cambio, el respeto al sentido individual de vivir las masculinidades y las feminidades, y la equidad de género.

También, es necesario repensar ciertas tendencias comunicacionales que priman en el sitio web de CNCTV para el tratamiento a la problemática objeto de estudio; siendo, el empleo excesivo del género informativo sin promover el debate ni profundizar en las causas, tipologías o consecuencias de la violencia machista, la necesidad de aprovechar el lenguaje y recursos hipermediales, y la insuficiente existencia de balance temático. De acuerdo a Moya (2014, p. 30):

Consultar varias fuentes, y en particular a especialistas, permitirá no reproducir mitos en el discurso mediático y, por el contrario, ofrecer información y criterios que ayuden a problematizar el tema a nivel social e individual.

Dar voz a especialistas, instituciones y organizaciones, que trabajan estos temas en sus diferentes dimensiones, ofrece confianza a las personas maltratadas para acudir a solicitar ayuda, un paso clave en el camino de salida de las relaciones abusivas.

A todo lo mencionado anteriormente, se añade la necesaria especialización de los periodistas en materia de género. Si se logra todo esto, será posible generar productos comunicativos que impliquen a las audiencias desde el aprovechamiento de diferentes narrativas, desde lenguajes no sexistas, inclusivos, y respetuosos a la diversidad, y donde se establezcan las pautas para una nueva era en la comunicación.

2.4- EL ARTE DE CREAR MUNDOS: PROPUESTA DE DOCUMENTAL TRANSMEDIA ¿SEXO DÉBIL?

El proyecto de documental transmedia *¿Sexo débil?* pretende incentivar, desde la implicación de las audiencias, a la lucha contra la violencia machista, a favor del respeto y reconocimiento del potencial emprendedor de la mujer aprovechando las

posibilidades conceptuales, creativas y estéticas de las narrativas transmedia, y su rol como herramienta generadora de cambios.

El alcance de la presente investigación abarca la etapa de preproducción, con la conceptualización del proyecto y elaboración de la *Plantilla de diseño para narrativas transmedia* (Lovato, 2018). La diagramación del mundo narrativo se ha confeccionado a partir de objetivos de tipo S.M.A.R.T. (*Specific/ Específico, Measurable/ Medibles, Achievable/ Alcanzables, Responsible/ Realistas, TimereLATED/ Tiempo determinado*), afines a proyectos a gran escala.

Se han tomado como referentes los aportes teórico- prácticos analizados en epígrafes anteriores y la propuesta presentada por la productora transmedia y docente Anahí Lovato en su *Plantilla de diseño para narrativas transmedia* (2018). A continuación, se divide la presentación del proyecto en cuatro apartados (Narrativa, Experiencia, Plataformas, Ejecución) para la mejor comprensión.

- **NARRATIVA**

Tema o conflicto: La prevalencia de una conciencia social con fuertes acentos patriarcales y machistas constituye la principal barrera para erradicar la violencia machista que, muchas veces, llega a ser invisibilizada y naturalizada desde distintos ámbitos, por lo que resulta imprescindible abordar el fenómeno desde múltiples perspectivas y con la participación de la sociedad.

Personajes y conexiones (Tabla 1): Además de los personajes centrales del universo narrativo, la audiencia es considerada un personaje más dentro de la historia, sus aportaciones en las piezas del documental transmedia irán pautando el camino a seguir en cada línea narrativa.

Escenarios y tiempos: La narración se desarrolla durante un mes en la vida de sus protagonistas, tiene como escenario central la provincia Granma, aunque las distintas líneas narrativas pudieran dividirse en tres subescenarios. Uno de ellos, el hogar de la familia Sosa Muñoz para los elementos narrativos de ficción, desencadenantes de los testimonios reales de victimarios y víctimas de violencia

machista. También, están la consulta de Medicina Legal para los webisodios y el teatro Bayamo en el caso de las entrevistas a especialistas.

Título: *¿Sexo débil?*

Lema: La historia de cinco mujeres apresadas por su familia

Género: Documental transmedia

Storyline: Un mes en el entorno cercano de la familia Sosa Muñoz, en la provincia Granma, es suficiente para conocer la historia de cinco mujeres prisioneras de la violencia machista que ejercen sobre ellas.

Sinopsis narrativa: Cinco mujeres, de cinco generaciones y con aspiraciones diferentes conviven en un mismo entorno. La familia Sosa Muñoz se ha vuelto víctima y victimaria de una sociedad que los(as) aprisiona bajo estereotipos de género que, sin darse cuenta, afecta a cada uno de sus miembros. Sin embargo, cómo reaccionarán sus protagonistas cuando sientan que han tocado fondo.

Sinopsis funcional: Tomando como punto de partida el documental para TV *¿Sexo débil?*, el mundo narrativo se expandirá durante un mes por las líneas narrativas de las protagonistas a través del Blog *Cartas de Toña*, el e-book *Apuntes* y la serie de podcasts *Techos de cristal* en el sitio web de CNCTV. Durante este período, se mantendrá con contenido actualizado cada semana el perfil en Facebook de Lorena y se colocará en el canal de YouTube de CNCTV la serie de webisodios *Atrapadas*.

Elementos de la historia y remisiones entre plataformas y líneas narrativas (Gráfico 1):

- Documental TV *¿Sexo débil?*: A partir de la presentación de las historias de las cinco protagonistas del relato, el documental pretende brindar una visión general

del fenómeno de la violencia machista a través de entrevistas a especialistas y víctimas.

- Blog *Cartas de Toña*: A través de un blog en el sitio web de CNCTV, cada semana durante un mes, Toña enviará cartas a su hermana contándole sobre sus asuntos personales y los de su familia. El rol de la hermana lo desempeñarán los(as) usuarios(as), quienes responderán las cartas de Toña e irán guiando la línea narrativa de la misma con sus consejos.
- Serie de podcasts *Techos de cristal*: En el sitio web de CNCTV se subirá, cada semana durante un mes, un capítulo que contará la historia de Nenita desde distintas aristas. Aparecerán los puntos de vista de Nenita -sustentado en testimonios de jóvenes transgéneros-, familiares y amigos de Nenita – sustentado en testimonios de familiares y amigos de jóvenes transgéneros-, especialistas y activistas por la inclusión y equidad social.
- Perfil de Facebook de Lorena: Durante un mes, Lorena publicará posts y *stories* en su perfil, con enlaces a artículos de periódicos, revistas y blogs de moda, belleza, y otros de interés que irán reflejando la naturalización de la violencia mediática y los estereotipos de género. Las historias serán a modo de encuesta y la audiencia será la encargada, por mayoría, de ir definiendo la línea narrativa de Lorena hasta conducirla, independientemente de sus decisiones, a ser violada.
- e-book *Apuntes*: A modo de apuntes de clase de Lia, el e-book irá presentando casos de mujeres que han sufrido violencia machista, el procedimiento jurídico en esos casos, legislaciones cubanas e internacionales referentes a la violencia machista y la equidad de género. Incluirá fotos, ilustraciones y otros recursos, así como notas de Lia al respecto y, en la propia libreta, irá contando su historia.
- Webisodios *Atrapadas*: En el canal de YouTube del telecentro CNCTV se subirá, cada semana durante un mes, un capítulo con los testimonios de mujeres violentadas por sus parejas en una consulta de Medicina Legal. Incluirá análisis posterior del caso por especialistas.

- **EXPERIENCIAS**

Audiencias / Usuarios: Personas mayores de 15 años, con acceso a Internet y/o programación del telecentro CNCTV.

Objetivo: Generar acciones por el cambio contra la violencia machista en las audiencias a través de la profundidad y expansión del mundo narrativo.

Participación: Con el documental transmedia se pretende que las audiencias se conviertan en prosumidores(as) del mundo narrativo, logrando en ellos(as) la inmersión y profundidad en el relato original y, posteriormente, la extraibilidad y expansión de este desde sus aportaciones.

Formas de participación: Observación, exploración, solitaria, acciones privadas, *role-playing*, en comunidad y producción de contenidos.

- **PLATAFORMAS**

El éxito del documental transmedia radica, entre otros factores, en el aprovechamiento idóneo de los recursos que pueda brindar cada plataforma; en este proyecto serán el sitio web y canal del telecentro granmense CNCTV, así como su perfil en Facebook y canal en YouTube (Tabla 2).

Estas contarán con una estética transmedia que permita reconocer las piezas que pertenecen al universo del proyecto, diferenciadora a su vez -según la función de cada línea narrativa-, pero en cada caso en armonía con dicho universo narrativo.

- **EJECUCIÓN**

Una vez desarrollados los pasos anteriores, para concretar la producción del documental transmedia resulta imprescindible conocer el acceso a las plataformas empleadas en *¿Sexo débil?* (Tabla 3), el equipo técnico que formará parte del mismo (Tabla 4) y establecer el cronograma de trabajo para las distintas etapas del proceso creativo (Tabla 5).

CONCLUSIONES

- El cine documental contemporáneo ha experimentado transformaciones en las últimas décadas debido a la irrupción de la digitalización, lo que se reduce en una nueva ecología de medios, con la articulación de la cultura convergente y las redes globales de información y comunicaciones, permitiendo la aparición de nuevas narrativas, como la transmedia, para la representación de la realidad.
- El considerable incremento y afianzamiento de referentes teórico- prácticos concernientes a los documentales transmedia, resultan suficientes para elaborar un marco conceptual propio, coherente y sistemático del formato, en el que se han transformado, respecto al documental convencional, las estructuras narrativas, los procesos y lógicas de producción, distribución y consumo, afectando y reasignando los roles de los antiguos emisores y receptores.
- Los documentales transmedia se han convertido en herramientas de crítica, denuncia y cohesión social ante cualquier forma de discriminación o violencia, resultando un aliado potente en la lucha contra la violencia machista.
- El telecentro granmense CNCTV cuenta con los recursos y competencias profesionales básicas para la producción de documentales transmedia, una vez adecuen rutinas productivas y lógicas de producción de contenidos en los departamentos informativo y web.
- El proyecto de documental transmedia *¿Sexo débil?* en el telecentro CNCTV, orientado a abordar la problemática de la violencia machista en Granma, constituye un referente y guía para la posterior producción de este y otros proyectos transmedia en el medio de prensa referido.

RECOMENDACIONES

- Socializar los resultados de esta investigación ante los directivos y departamentos informativo y web del telecentro granmense CNCTV como el primer referente teórico sobre el proceso de conceptualización de un proyecto de documental transmedia relativo a la violencia machista para un medio de prensa cubano.
- Incentivar la realización de investigaciones de culminación de estudios relacionados con la producción del documental transmedia en los programas de pregrado y posgrado de Periodismo en la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad de Holguín.
- Otorgar mayor espacio a la producción de documentales transmedia en los currículos de estudio de la carrera de Periodismo de la Universidad de Holguín, en aras de formar profesionales con competencias y habilidades profesionales transmedia.
- Fomentar el desarrollo de estudios similares a la propuesta que aquí se presenta en las delegaciones provinciales de la UPEC y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba para continuar la tradición investigativa sobre la producción del documental transmedia y, por otro lado, tributar a la actualización de los modelos de producción mediática en entornos convergentes.

REFERENCIAS

- Acuña, F.; Caloguerea, A. (2012). *Guía para la producción y distribución de contenidos transmedia para múltiples plataformas*. Acción Audiovisual. <https://cutt.ly/pW51krW>
- Arean, R. (2016). *Sistema de indicadores para analizar la calidad de los productos periodísticos audiovisuales* [tesis de diploma no publicada, Universidad de Holguín].
- Báez-Villaseñor, M. A. (2010). Un largo camino: la lucha por el sufragio femenino en Estados Unidos. *Scielo*, 12 (24). <https://cutt.ly/RW51Dyu>
- Balló, T.; Torres, S. & Jiménez, M. (Productores transmedia) (2017). *Las Sinsombrero* [Documental transmedia]. Radio Televisión Española, Intropia Media & Yolaperdono.
- Branchet, A. (Productor transmedia) (2005). *La cite des mortes, Ciudad Juárez* [Documental web]. Upian.
- Branchet, A. (Productor transmedia) (2007). *Thanatorama* [Documental web]. Upian.
- Cabrera, J. (2016). *Violencia machista en el cine español. Construcción del imaginario social sobre tipos y modalidades de violencia machista* [tesis de diploma, Universidad Pompeu Fabra]. <http://hdl.handle.net/10230/27032>
- Cantor, D. (2020). *Análisis de las piezas gráficas y visuales en la comunicación del documental transmedia. Casos de estudio: "Mujeres en venta" y "Tras los pasos de El Hombre Bestia"* [tesis de maestría, Universidad de Palermo]. <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/3946>

Cizek, K. (Productora transmedia) (2013). *Highrise* [Documental transmedia]. National Film Board of Canada.

Comello, N. & Gual, S. (2018). *Micromachismos: una experiencia transmedia. Proyecto de documental interactivo transmedia* [tesis de diploma, Universidad Nacional de Córdoba]. <http://hdl.handle.net/11086/6830>

Consejo de Estado (2019, 27 de junio). Decreto- Ley No. 373. *Del Creador Audiovisual y Cinematográfico Independiente*. Gaceta Oficial de la República de Cuba. <https://www.gacetaoficial.gob.cu/es/decreto-ley-373-de-2019-de-consejo-de-estado>

Corona, J. M. (2016). ¿Cuándo es transmedia?: discusiones sobre lo transmedia de las narrativas. *Icono*, 14 (14), pp. 30- 48. DOI: <https://doi.org/10.7195/ri14.v14i1.919>

Costa, C. (2013). Narrativas Transmedia Nativas: Ventajas, elementos de la planificación de un proyecto audiovisual transmedia y estudio de caso. *Historia y Comunicación Social*. 18 (Esp.), pp. 561- 574. http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44349

Cruz, C. M. (2013). *“Ella fue...”: un documental con perspectiva de género* [tesis de diploma no publicada, Universidad de Holguín].

Cruz, C. M. (2017). *La perspectiva de género en el discurso audiovisual de la revista informativa En Primer Plano de Telecristal* [tesis de maestría no publicada, Universidad de Holguín].

Cubells, J., & Casamiglia, A. (2015). El repertorio del amor romántico y las condiciones de posibilidad para la violencia machista. *Universitas*

Psychologica, 14 (5), pp. 1681- 1694.
<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.upsy14-5.rarc>

De la Paz, R. (2019). *La narrativa transmedia en el género Nota Informativa de Radio Cadena Agramonte digital* [tesis de diploma no publicada, Universidad de Camagüey].

De la Torre, M. (Productor transmedia) (2018) *La primavera rosa* [Documental transmedia]. Creta Producciones.

Díaz, D. (2012). *La práctica periodística especializada en temática cultural: el caso del noticiero En Directo del telecentro CNC* [tesis de diploma no publicada, Universidad de Holguín].

Eco, U. (1986). *TV: La transparencia perdida* [Archivo PDF].
<https://cutt.ly/SEYymFX>

Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de los Baños. (s.f.). *IDOC*.
<https://eictv.org/idoc/>

Fernández, C. (2004). Violencia contra las mujeres: una visión estructural. *Intervención Psicosocial*, 13 (2), pp. 155-164. <https://cutt.ly/3W50ptP>

Flaherty, R. (Director) (1926). *Moana* [Película].

Garcés, R. & Franco, A. (2017). ¿Cómo se dirige la prensa cubana? Un acercamiento a la gestión de medios, desde la perspectiva de sus periodistas y directivos. *Revista Alcance*, 6 (12). <https://cutt.ly/DbNzqV3>

- García, A. (2015). *Documental y narrativa transmedia: Estrategias creativas y modelos de producción* [tesis de doctorado, Universidad de Sevilla]. <http://hdl.handle.net/11441/47911>
- García, Y. (2018). *Manual de redacción hipertexto para el sitio web del telecentro provincial CNCtv Granma* [tesis de maestría no publicada, Universidad de Holguín].
- Gifreu, A. (2013). *El documental interactivo como nuevo género audiovisual. Estudio de la aparición del nuevo género, aproximación a su definición y propuesta de taxonomía y de modelo de análisis a efectos de evaluación, diseño y producción* [tesis de doctorado, Universitat Pompeu Fabra]. <https://cutt.ly/1bC0z1M>
- Gosciola, V. (Productor transmedia) (2017) *Proyecto Julieta Capuleto* [Proyecto transmedia]. El Colectivo We Love.
- Gosciola, V.; Dandara, T.; Silveira, A.; Tomyama, M.; De Oliveira, L.; Soares, B.; Veiga, F.; Dias, A.; Souza, B. & Garcia, A. (2019). Multiplicación audiovisual entre plataformas: el proyecto @julietacapuleto. En Villa, M. I.; Montoya, D. & Vásquez, M. (eds.), *Transmedia Earth Conference: Medios, narrativas y audiencias en contextos de convergencia* (pp. 115- 130). Editorial EAFIT. <https://cutt.ly/8W50R4Y>
- Hendel, L. (2017). *Comunicación, infancia y adolescencia. Guía para periodistas: Perspectiva de género*. Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia. <https://cutt.ly/HW50Xfw>
- Hernández, G. (2020). *Procedimiento para favorecer la producción periodística transmedia en el periódico ¡ahora!* [tesis de diploma no publicada, Universidad de Holguín].

Hernández-Serrano, M.; Renés-Arellano, P.; Graham, G.; Greenhill, A. (2017). Del prosumidor al prodiseñador: el consumo participativo de noticias. *Comunicar*, 16 (50), pp. 77- 87. <https://cutt.ly/PW52wym>

Herrera, D. (2015). La televisión local en Cuba, un sistema en desarrollo. *Razón y Palabra*, (89). <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199536848023>

Irigaray, F. (Productor transmedia) (2015- 2017). *(Des)Iguales* [Documental transmedia]. DocuMedia.

Irigaray, F. (Productor transmedia) (2015). *Mujeres en venta: trata de personas con fines de explotación sexual en Argentina* [Documental transmedia]. DocuMedia.

Irigaray, F. (Productor transmedia) (2013). *Tras los pasos de El Hombre Bestia* [Documental transmedia]. DocuMedia.

Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (P. Hermida, trad.). Paidós Ibérica, S.A. <https://cutt.ly/oW52loA>

Jenkins, H. (2009, 12 de diciembre). The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling. *Confessions of an Aca/Fan*. http://henryjenkins.org/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html.

Jenkins, H. (2003), Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. *Technology Review*. <http://www.technologyreview.com/biomedicine/13052/>.

- Jorgen, D. (2016). *Propuesta de una estrategia de posicionamiento web para el sitio www.cnctv.icrt.cu* [tesis de diploma no publicada, Universidad de Holguín].
- Kinder, M. (1991). *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. University of California Press. <https://cutt.ly/aW52AEX>
- La escuela de todos* [Webdoc] (2014). Departamento de TV y Nuevos Medios en la Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de los Baños.
- Lahera, F. (2019). *La Experimentación con los Nuevos Medios y la Narrativa Transmedia en la búsqueda de "activación" de público en el proyecto de ficción IN-Timididad* [tesis de diploma no publicada, Universidad de las Artes].
- Liñán, D. (2015). *Periodismo transmedia como herramienta mediadora para el cambio social* [tesis de diploma, Universidad de Sevilla]. <http://hdl.handle.net/11441/26174>
- Liuzzi, Á. (2015). El Documental Interactivo en la era Transmedia: De géneros híbridos y nuevos códigos narrativos. *Obra Digital*, (8), pp. 105- 135. <http://revistesdigitals.uvic.cat/index.php/obradigital/article/view/52>
- López, I. & Tapía P. (2018). Violencia machista en las aulas de las universidades. *Cuestiones Pedagógicas*, 27, pp. 53- 66. <http://dx.doi.org/10.12795/CP.2018.i27.04>
- López, A. (2019). *Pautas para favorecer el diseño periodístico del sitio web de la Televisión granmense* [tesis de diploma no publicada, Universidad de Holguín].

Lovato, A. (2018). *Plantilla para diseño de narrativas transmedia*. DocuMedia.
http://www.academia.edu/32665461/Plantilla_para_Dise%C3%B1o_de_Narrativas_Transmedia

Lumière, L. (Director) (1895). *La Sortie des usines* [Película]. Lumière.

Martín, M. & Rodríguez, S. (2017). *Manual de Periodismo Transmedia: Introducción y orientación al desarrollo de reportajes periodísticos transmedia* [tesis de diploma, Universidad Nacional de Córdoba].
<http://hdl.handle.net/11086/5008>

Martínez, Y. & De Salvador, S. (2014). El produser como producción de usuarios: Más allá de wreaders y de prosumers. *Razón y Palabra*, (86).
<https://cutt.ly/sW524uz>

Mascardi, J. (2014). Abrazos de agua. En Irigaray, F. & Lovato, A. (eds.), *Hacia una comunicación transmedia* (pp. 89- 96). Editorial de la Universidad Nacional de Rosario. <https://cutt.ly/rW59jnC>

Metáfora viva [Webdoc] (2016). Departamento de TV y Nuevos Medios en la Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de los Baños.

Moloney, K. (2011). *Porting Transmedia Storytelling to Journalism* [tesis de doctorado, University of Denver] <http://digitalcommons.du.edu/etd/440>

Moya, I. (2014). *Letra con Género. Propuesta para el tratamiento de la violencia de género*. Editorial de la Mujer.

Multimedia UOC (s.f.). Narrativa interactiva. Grado de multimedia.
<http://multimedia.uoc.edu/blogs/narrativa/es/>

Núñez; T. & Troyano, Y. (2012). La violencia machista en el cine. De la revisión videométrica a la intervención psicosocial. *Revista Europea de Derechos Fundamentales*, (19), pp. 295- 317, <https://cutt.ly/fnq65Lg>

Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (2020, 16 de junio). *Proteger el derecho a la infancia*. <https://bit.ly/2NYBK0R>

ONU Mujeres (s.f.). *Glosario de Igualdad de Género*. Recuperado el 3 de abril de 2021, de <https://cutt.ly/jW5MSGv>

Postigo; I.; Vera; T. & Cortés, A. (2016). La violencia machista a la luz de las interpretaciones de las noticias aparecidas en los informativos. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, pp. 912- 939. <http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1127/47es.html>

Prádanos, E. (2013, 8 de marzo). Lorenzo Vilches: El término Transvergencia constata que estamos en un proceso de transformación, convergencia y transmedialidad. *Innovación Audiovisual*. <https://cutt.ly/qW593lx>

Real Academia Española (2017). Sexo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 10 de abril de 2021, de <https://dle.rae.es/sexo>

Renó, D. (2014) Formatos y técnicas para la producción de documentales transmedia. En Irigaray, F. & Lovato, A. (eds.), *Hacia una comunicación transmedia* (pp. 134- 146). Editorial de la Universidad Nacional de Rosario. <https://cutt.ly/rW59jnC>

Redacción de Cubadebate (2019, 17 de julio). ¿Qué Política se plantean el Estado y el Gobierno para la Comunicación Social? *Cubadebate*. <https://cutt.ly/tbNk99u>

Redacción Digital 2 (2018, 15 de julio). Discurso de Díaz- Canel en la clausura del X Congreso de la UPEC. *Granma*. <https://cutt.ly/ObNhHrS>

Rosales, H. (2017). *Videoperiodismo en la web: su empleo como herramienta en la producción audiovisual* [tesis de diploma no publicada, Universidad de Holguín].

Rost, A.; Bernardi, M.; Bergero, F.; García, V.; Pinto, B.; Solaro, L.; Marticorena, M.; Azar, M.; Espiño, S. & Liuzzi, Á. (2016). Periodismo transmedia, la narración distribuida de la noticia. *Revista de Comunicación Publifadecs*, 16 (2). <https://doi.org/10.26441/RC16.2-2017-R3>

Salaverría, R. (2003). Convergencia de los medios. *Chasqui*, (81), pp. 32- 39. <https://cutt.ly/ZW53jbo>

Sánchez, G. (2008). Violencia machista y medios de comunicación. El tratamiento informativo de los delitos relacionados con el maltrato a mujeres. *Comunicación y Hombre*, (4), pp. 3- 15. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=129412637011>

Sánchez, M. (2020). *Transmedia en clave cubana. Pautas para la producción transmedia de concursos televisivos de RTV Comercial* [tesis de diploma no publicada, Universidad de La Habana].

Sanz, P. (s.f.). Libros electrónicos, el nuevo concepto del libro [Archivo PDF]. <https://cutt.ly/CElttVQ>

Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. [Archivo PDF] <https://cutt.ly/VW53L8H>

Solano, I. M. & Sánchez, M. M. (2010). Aprendiendo en cualquier lugar: el podcast educativo. *Pixel- Bit. Revista de Medios y Educación*, (36), pp. 125- 139.
<https://cutt.ly/FEItC2E>

Torres, A. (s.f.). Cultura y política en la televisión: desafíos de lo público. *Perfiles de la cultura cubana*. <https://cutt.ly/GbNhbu5>

Tous, A. (2009). Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses. *Comunicar*, 17 (33), pp. 175- 183.
<https://cutt.ly/AW5336o>

Unión de Periodistas de Cuba (2019, 21 de junio). Código de Ética del Periodista. *Cubaperiodistas*. <https://www.cubaperiodistas.cu/index.php/codigo-de-etica-del-periodista/>

Unión de Periodistas de Cuba (2019, 21 de junio). *Estatutos de la Unión de Periodistas de Cuba*. *Cubaperiodistas*.
<https://www.cubaperiodistas.cu/index.php/estatutos-de-la-upec/>

Urizarri, L. (2016). *Las competencias profesionales digitales en los periodistas que trabajan para el sitio www.cnctv.icrt.cu. Un acercamiento necesario* [tesis de diploma no publicada, Universidad de Holguín].

Valdés, Y.; Díaz, M.; Perera, M.; Chao, A. M.; Rodríguez, N.; Gazmuri, P. & Morgado, A. (2011). *Violencia de género en las familias. Encrucijadas para el cambio*. Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas.

Wi- five [Webdoc] (2018). Departamento de TV y Nuevos Medios en la Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de los Baños.

Wintonick, P. (2011). Webdocs, Docmedia and Doctopia. En: Lietaert, M.,
Webdocs a survival guide for online film-makers. Not so crazy! IDFA
Doclab. <https://cutt.ly/2W58YCJ>

ANEXOS

Anexo 1

Glosario para equipo técnico de documentales transmedia

El siguiente glosario es una elaboración propia a partir de diversos criterios (Multimedia UOC, s.f; Sanz, s.f.; Solano & Sánchez, 2010; Scolari, 2013; Gifreu, 2013; García, 2015) para ayudar a esclarecer elementos de interés para la producción de proyectos de documentales transmedia.

Advergaming: Videojuego para publicitar marca, producto, organización o idea.

Arco de transformación: Curva de cambio y evolución de un personaje a lo largo de la historia.

ATAWAD (Any Time, Anywhere, Any Device): Forma de consumo por parte de los(as) usuarios(as) basada en el principio de “En cualquier momento, en cualquier lugar, en cualquier dispositivo”.

ATAWADAC (ATAWAD + Any Content): Forma de consumo por parte de los(as) usuarios(as) basada en el principio de “En cualquier momento, en cualquier lugar, en cualquier dispositivo, cualquier contenido”.

Juegos de Realidad Alternativa (Alternate Reality Games, ARG): Narraciones interactivas que tienen el mundo real como soporte, presentando una serie de recursos mediáticos reales para contar una historia que se ve influenciada por las intervenciones de sus participantes.

Ciberperiodismo: Especialidad del periodismo que utiliza el ciberespacio para la elaboración y difusión de contenidos periodísticos.

Contenidos generados por usuarios (User- Generated Contents, UGC):

Engloba todos aquellos formatos de contenido, disponibles a través de redes sociales y plataformas online, creados y distribuidos por uno(a) o varios(as) individuos(as) no profesionales. El resultado final puede ser tanto la invención de una nueva obra, como la adaptación de propuestas anteriores, siempre de forma libre y voluntaria. Este tipo de producciones se caracterizan por su alto componente creativo, por lo general son de carácter transmedia y fruto de dinámicas colaborativas en la web. Las formas más frecuentes de UGC son sincronizaciones, recapitulaciones, parodias, finales alternativos, falsos avances y openings, mashups y adaptaciones.

Código QR (Quick Response Code): Módulo generador de información codificada almacenada en una imagen escaneable por dispositivos móviles.

Crowdfunding: Financiación en masa, se lleva a cabo por personas que crean una red para conseguir dinero u otros recursos.

Crowdsourcing: Acción por la cual las empresas y marcas generan contenido creativo a través de los propios clientes, fans o usuarios de internet.

e-book (Libro electrónico, del inglés *Electronic book*): Textos electrónicos que contienen características de formato especiales, las cuales permiten su lectura mediante software especializado. Con este término se denomina tanto al nuevo dispositivo de lectura diseñado para leer libros electrónicos, como a las obras en sí mismas y los programas que se pueden instalar tanto en ordenadores de sobremesa y portátiles, como en dispositivos especiales de bolsillo y que sirven para la lectura de estos libros digitales.

Edutainment: Contenido creado para educar y, al mismo tiempo, entretener.

Engagement: Estrategias participativas para implicar activamente al público o cliente con una marca, una obra o un producto, buscando suscitar cierto grado de identificación.

Escaleta: Lista de escenas del guion con breve descripción de las mismas, que marca la progresión dramática de la obra.

Estrategias de expansión/ compresión narrativa: La adición se basa en la expansión narrativa (precuelas/ secuelas, nuevos personajes, finales alternativos); la omisión es la substracción de elementos de un relato (avances, recapitulaciones); la transposición modifica el orden de los elementos (sincronizaciones, secuencialización) y la permutación en la sustitución de un componente por otro (falsos avances, mashups, recontextualizaciones).

Etiqueta HTML: Las etiquetas HTML son marcas, escritas entre corchetes angulares (< >), para que ese contenido pueda ser interpretado por el navegador web.

Experiencia móvil: Consumo nómada y dinámico de los públicos, a la experiencia en movimiento que supone para usuarios(as) errantes adentrarse en un mundo narrativo fluido de contenidos.

Falso blog (Flog, fake blog o faux blog): Blog ficcionado como herramienta de producción para contar una parte de la historia, donde un personaje real o ficticio realiza entradas o posts que, generalmente, son escritos por un guionista.

Gamificación (ludificación o juegoización): Utilización de arquitecturas, dinámicas y estrategias propias de los juegos en otros ámbitos, con el fin de que las personas adopten cierto comportamiento.

Geocaching: Actividad o pasatiempo en el que un elemento, o un recipiente que contiene una serie de artículos, se esconde en un lugar determinado para que los(as) usuarios(as) utilizando el GPS lo busquen por medio de coordenadas publicadas en Internet.

Guion literario: Guion que debe incluir tipos de plano y otras indicaciones de cámara que serán añadidas, posteriormente, en la confección del guion técnico.

Guion técnico: Guion al que se le ha incorporado la numeración de escenas, descripción de planos, estimación de tiempo de rodaje, indicaciones de efectos especiales y otras.

Hashtag: Palabra o combinación de caracteres precedidos por un signo de número (#) que se utiliza en Twitter y otras redes sociales para mensajes de grupo sobre un tema específico.

Hipertextualidad: La relación de un texto original llamado hipotexto, del cual deriva otro llamado hipertexto, es decir, supone una transformación, modificación, elaboración o ampliación del hipotexto.

Llamada a la acción (Call to action, CTA): Instrucción que provoca una respuesta inmediata del(la) usuario(a), animando a realizar determinada acción.

Mashup: Vinculación de dos o más mundos narrativos independientes en un universo narrativo común.

Medios líquidos: Medios que están adaptando su funcionamiento y contenidos al nuevo entorno digital, dominado por el consumo social, el contenido local y la movilidad.

Movisodio: Cápsula audiovisual breve creada para ser consumida desde un dispositivo móvil.

Newsgaming: Producciones lúdicas inspiradas en las viñetas políticas.

Podcast: Archivo digital de audio, aunque también puede ser de video (vodcast), que puede ser distribuido por Internet y que está vinculado a sistemas de sindicación RSS que permiten su revisión automática y periódica.

Realidad aumentada: A diferencia de la realidad virtual, la realidad aumentada no consiste en simular una escena real; en su lugar, utiliza el espacio real como base y añade información contextual para ampliar el conocimiento del usuario acerca de su entorno.

Realidad mixta o realidad híbrida: Se puede considerar como una mezcla entre la realidad, realidad aumentada, virtualidad aumentada y realidad virtual. Permite crear nuevos espacios en los que interactúan tanto objetos y/o personas reales como virtuales.

Realidad virtual: Cualquier entorno generado por ordenador donde es posible simular entornos físicos del mundo real, así como mundos imaginarios.

Relato interactivo: Relato que estructura la información en lexias interconectadas por medio de links que proponen diversos itinerarios de lectura y requieren la participación del(la) usuario(a), dando lugar a un relato multilineal o multisequencial.

Sinopsis: Breve descripción o resumen del argumento del guion de una obra audiovisual.

Storyline: Línea argumental, se basa en el paradigma de los tres actos (desarrollo, nudo y desenlace, puntos de giro).

Target: En el contexto audiovisual, se trata de la audiencia objetiva de un producto, servicio, bien u obra.

Videoblog (Vlog o Vilog): Subtipo de blog como galería de clips de vídeos, que pueden tratar cualquier temática que desee el(la) autor(a).

Web 2.0: Web social, los(as) usuarios(as) son creadores(as) y generadores(as) de contenido, permitiendo que interactúen entre sí.

Web 3.0: Web semántica, evolución en la que los(as) usuarios(as) interactuarían entre sí, con el objetivo de crear contenidos accesibles a aplicaciones que no dependan del navegador.

Webisodio: Contenido breve de audio o video (podcast, movisodio, etc.), como una serie social o de ficción, creado para la web.

Webserie: Narración audiovisual por capítulos creada para distribuirse a través de internet o de dispositivos móviles.

Anexo 2

Glosario para el tratamiento a la problemática de la violencia machista en los medios de prensa

El siguiente glosario es una elaboración propia a partir de diversos criterios (Cruz, 2013; Moya, 2014; ONU Mujeres, s.f.) para ayudar a esclarecer elementos de interés en el tratamiento comunicacional referente a la violencia machista.

Acoso sexual: Cualquier comentario, insinuación o conducta con implicaciones sexuales no deseadas dirigidas hacia una persona que está en una posición de subordinación o vulnerabilidad. Se produce tanto en el ámbito privado como en el público.

Análisis de género: Aproximación a la realidad social y a la investigación científica desde los supuestos de que las feminidades y las masculinidades son el resultado de una construcción bio- psicosocio- cultural y que ello signa todos los procesos y fenómenos sociales, lo que deviene que se vivencien de manera diferente.

Androcentrismo: Colocar a lo considerado masculino y a los hombres como modelo universal.

Brecha de género: Los ámbitos donde se evidencia y reproduce la disparidad entre mujeres y hombres.

Comunicación con perspectiva de género: Tener en cuenta las relaciones entre mujeres y hombres y cómo afectan estas a sus oportunidades en la construcción del discurso mediático.

Discriminación por razón de género: Cualquier distinción, exclusión o restricción que se haga en función de roles y normas establecidos socialmente para los géneros y que impiden que una persona, ya sea hombre o mujer, pueda ejercer plenamente sus derechos humanos.

Diversidad de género: Reconoce que la preferencia y autoexpresión de muchas personas no encaja dentro de las normas de género aceptadas comúnmente.

Diversidad sexual: Pluralidad de prácticas y creencias que regulan la expresión sexual de la humanidad en diferentes culturas.

Empoderamiento de la mujer: La generación o promoción de condiciones sociales, económicas, políticas y jurídicas que propician el desarrollo pleno de las mujeres.

Equidad de género: Capacidad de ser equitativos y justos, brindar los mismos derechos, trato y oportunidades a mujeres y hombres, teniendo en cuenta sus diferentes necesidades.

Estereotipos de género: Características que la sociedad espera de un hombre y de una mujer. Ideas simplificadas, generalizadas y masificadas para todas las personas que de tanto repetirse ..., son asumidas como naturales.

Feminicidio: Asesinato de la mujer en razón de su género, por odio hacia las mujeres, por rechazo a su autonomía y su valor como persona o por razones de demostración de poder machista o sexista. El feminicidio incluye una connotación de genocidio contra las mujeres.

Hembrismo: Corriente ideológica que postula la superioridad de lo considerado femenino.

Heteronormatividad: Norma social relacionada con el comportamiento heterosexual estandarizado, cuando se lo considera la única forma social válida de comportamiento.

Homofobia: Comportamiento que se define como el odio, rechazo, aversión, prejuicio y discriminación contra las personas que tienen preferencias sexuales diversas a la heterosexualidad.

Identidad de género: Experiencia de género innata, profundamente interna e individual de una persona, que puede o no corresponder con la fisiología de la persona o su sexo al nacer.

Imágenes sexistas: Se manifiesta a través de la representación de mujeres y hombres de forma sesgada, parcial o discriminatoria.

Lenguaje incluyente: Toda expresión verbal o escrita que utiliza preferiblemente vocabulario neutro, o bien, hace evidente el femenino y masculino. También evita generalizaciones del masculino para situaciones y actividades donde aparecen mujeres y hombres.

Lenguaje sexista (lenguaje androcéntrico): El sexismo en el lenguaje se evidencia en el uso del masculino como genérico.... Se expresa también en la utilización de recursos que minimiza, desvaloriza lo femenino o lo presenta como dependiente o inferior.

Mainstreaming -transversalidad de género: Aplicar sistemáticamente la perspectiva de género en todas las acciones, programas y políticas y en todas sus fases de análisis, metodologías, planificación, ejecución y evaluación.

Masculinidad: Conjunto de características, atributos, valores, funciones y conductas esenciales que distinguen al hombre en un contexto histórico- cultural determinado.

Matriarcado: Mecanismo de organización social donde la mujer, como autoridad maternal, tiene por responsabilidad la distribución de bienes y responsabilidades para el grupo.

Misoginia: Odio hacia las mujeres y lo considerado femenino.

Orientación sexual: Capacidad de cada persona de sentir una profunda atracción emocional, afectiva y sexual por otras personas de diferente sexo/género o del mismo sexo/género o más de un sexo/género, y de entablar relaciones íntimas y sexuales con ellas.

Perspectiva de género: Visión científica sobre la sociedad, a partir de la cual es posible observar las diferencias y las semejanzas entre mujeres y hombres, así como la desigualdad prevaleciente entre ambos.

Roles de género: Los comportamientos, tareas y responsabilidades socialmente asignados a hombres y mujeres en función de diferencias percibidas socialmente que definen cómo deben pensar, actuar y sentir las personas según el sexo al que pertenecen.

Sexismo: Creencia en la superioridad del sexo masculino, fundamentada en una serie de mitos.

Anexo 3

Protocolo para el análisis de contenido a trabajos periodísticos sobre violencia machista en el sitio web del telecentro granmense CNCTV

Problema: ¿Cómo valorar el tratamiento dado a la problemática de la violencia machista en trabajos periodísticos realizados en el sitio web del telecentro granmense CNCTV?

Objetivo: Analizar trabajos periodísticos realizados en el sitio web del telecentro granmense CNCTV que demuestren el tratamiento dado a la problemática de la violencia machista en el mismo.

Universo: Producción periodística referente a la violencia machista en el sitio web del telecentro granmense CNCTV desde 2017.

Unidad de análisis: Trabajos periodísticos que hacen alusión a la violencia machista en el sitio web del telecentro granmense CNCTV desde 2017.

Categorías:

Sistema 1: Uso de etiquetas web asociadas a la violencia machista

Subcategorías:

- I. Mujer.
- II. Machismo.
- III. Feminismo.
- IV. Violencia machista.
- V. Violencia contra la mujer.
- VI. Violencia de género.
- VII. Campaña por la no violencia contra la mujer.

Sistema 2: Uso de lenguaje sexista

Subcategorías:

- I. Desvalorización de lo femenino ante lo masculino.
- II. Uso del masculino plural con valor genérico.
- III. Estereotipos sexistas en asignación de roles.

Sistema 3: Uso de lenguaje excluyente**Subcategorías:**

- I. Resistencia a utilizar dobles formas.
- II. Visibilización de la diferencia genérica.

Sistema 4: Uso de lenguajes fotográfico y audiovisual sexistas**Subcategorías:**

- I. Estereotipos sexistas en asignación de roles.
- II. Desvalorización de lo femenino ante lo masculino.
- III. Sexualización del cuerpo de la mujer.

Sistema 5: Distribución e impacto de la información**Subcategorías:**

- I. Género periodístico.
- II. Jerarquía de la información.
- III. Autor(a).
- IV. Reacción en las audiencias.

Anexo 4

Protocolo de observación científica para el análisis de documentales transmedia

Objetivo de la observación: Caracterizar el diseño de narrativas transmedia en cinco propuestas de proyectos de narrativas transmedia.

Objetos de observación: Mujeres en venta: trata de personas con fines de explotación sexual en Argentina; Proyecto Julieta Capuleto; Las Sinsombrero; Micromachismos, una experiencia transmedia; La primavera rosa.

Tiempo de duración de la observación: Una semana.

Variables a observar: Sustentado en el criterio del modelo de análisis del diseño de narrativas transmedia presentado por la Lic. en Educación Social Beatriz Andrés Benito (2016, pp. 6- 9).

- Elección de la narrativa transmediática
 - I. Narrativa transmedia en la ficción.
 - II. Narrativa transmedia más allá de la ficción.

- Producción de la narrativa transmedia
 - I. Tipos de convergencias implicadas.
 - II. Actores implicados en la producción narrativa.
 - III. Áreas del proceso productivo del proyecto transmedia.
 - IV. Estrategias de expansión/compresión narrativas.

- Características transmedia en las narrativas elegidas
 - I. Presencia de principios de narrativa transmedia, según Henry Jenkins.

Anexo 5

Protocolo para entrevistas en profundidad

Objetivo: Verificar rutinas productivas y competencias profesionales digitales en periodistas y trabajadores del departamento digital del telecentro granmense CNCTV.

Variables:

- Eficacia en las rutinas productivas y lógicas de producción de contenidos vinculadas al trabajo periodístico en el telecentro.
- Funcionalidad de los recursos (tecnológicos, humanos, etc.) en los departamentos informativo y digital del telecentro granmense CNCTV.
- Competencias profesionales digitales en periodistas y trabajadores del departamento digital del telecentro granmense CNCTV.
- Dominio de las narrativas transmedia.

Muestra de expertos:

Argelio Pompa: Gestor de contenidos para redes sociales en el sitio web del telecentro granmense CNCTV. Egresado como fotógrafo por la Universidad de las Artes (ISA), filial Holguín.

Susel Domínguez: Periodista, conductora, directora de programas. Funge como jefa de información del telecentro granmense CNCTV.

Teresa Armesto: Locutora y periodista en el telecentro granmense CNCTV y conductora de programas en Radio Ciudad Monumento. Reconocida en múltiples ocasiones por su labor periodística y en defensa de los derechos de la mujer. Fungió como directora del sistema de la radio en Granma y vicepresidenta de la Delegación en Granma de la Unión de Periodistas en Cuba.

Yanuris Gutiérrez: Periodista, director del sistema de la televisión en Granma. Fungió como Presidente de la Delegación en Granma de la Unión de Periodistas en Cuba y director del sistema de la radio en Granma.

Yunior García: Periodista, director de programas y editor principal del sitio web del telecentro granmense CNCTV.

Cuestionario a periodistas del departamento informativo del telecentro granmense CNCTV

Estimado(a) colega:

Como parte del proceso investigativo para aspirar a la Licenciatura en Periodismo en la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad de Holguín (Cuba), se realiza una tesis que tiene como objetivo fundamental: Elaborar el proyecto de documental transmedia *¿Sexo débil?* en el telecentro CNCTV que aborde la problemática de la violencia machista en Granma.

Usted ha sido seleccionado(a) como entrevistado(a) para esta investigación, por lo que sus aportes, observaciones y sugerencias contribuirán al logro de mejores resultados. De antemano se le agradece su colaboración.

Fecha:

Lugar:

Nombre(s) y apellidos:

Profesión:

Cuestionario:

- II. ¿Cómo valora las rutinas productivas y lógicas de producción de contenidos vinculadas al trabajo periodístico en el telecentro?
- III. ¿Cuáles estima que son las principales fortalezas y debilidades en materia de recursos (tecnológicos, humanos, etc.) con que cuenta el telecentro granmense CNCTV?

- IV. ¿Cómo evalúa sus competencias digitales asociadas a la labor que realiza en el medio?
- V. ¿Tiene conocimientos o ha escuchado sobre el término documental transmedia? Argumente al respecto.
- VI. Además de las informaciones facilitadas por los reporteros de CNCTV al departamento digital como parte de las lógicas de producción de contenido establecidas en el medio, ¿ambas redacciones han desarrollado proyectos de mayor rigor investigativo en común? ¿Cuáles?
- VII. ¿Qué aspectos deberían modificarse para lograr el desarrollo efectivo de proyectos transmedia en el telecentro granmense CNCTV?

Cuestionario a trabajadores del departamento web del telecentro granmense CNCTV

Estimado colega:

Como parte del proceso investigativo para aspirar a la Licenciatura en Periodismo en la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad de Holguín (Cuba), se realiza una tesis que tiene como objetivo fundamental: Elaborar el proyecto de documental transmedia *¿Sexo débil?* en el telecentro CNCTV que aborde la problemática de la violencia machista en Granma.

Usted ha sido seleccionado como entrevistado para esta investigación, por lo que sus aportes, observaciones y sugerencias contribuirán al logro de mejores resultados. De antemano se le agradece su colaboración.

Fecha:

Lugar:

Nombre(s) y apellidos:

Profesión:

Cuestionario:

- I. ¿Cómo valora las rutinas productivas y lógicas de producción de contenidos vinculadas al trabajo en el departamento digital del telecentro granmense CNCTV?

- II. ¿Cuáles considera que son las principales fortalezas y debilidades en materia de recursos (tecnológicos, humanos, etc.) con que cuenta CNCTV, según su experiencia de trabajo en la web?
- III. ¿Cómo se comportan la accesibilidad y usabilidad asociados al sitio web del telecentro?
- IV. ¿Cómo se comporta el SEO del sitio web CNCTV respecto a *websites* de otros medios de prensa provinciales y nacionales?
- V. ¿Cómo valora el comportamiento de los(as) usuarios(as) en las redes sociales de CNCTV?
- VI. Además de las informaciones facilitadas por los reporteros de CNCTV al departamento web como parte de las lógicas de producción de contenido establecidas en el medio, ¿ambas redacciones han desarrollado proyectos de mayor rigor investigativo en común? ¿Cuáles?
- VII. ¿Tiene conocimientos o ha escuchado sobre el término documental transmedia? Argumente al respecto.
- VIII. ¿Qué aspectos deberían modificarse para lograr el desarrollo efectivo de proyectos transmedia en el telecentro?

Cuestionario a Yanuris Gutiérrez, director del sistema de la televisión en Granma

Estimado colega:

Como parte del proceso investigativo para aspirar a la Licenciatura en Periodismo en la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad de Holguín (Cuba), se realiza una tesis que tiene como objetivo fundamental: Elaborar el proyecto de documental transmedia *¿Sexo débil?* en el telecentro CNCTV que aborde la problemática de la violencia machista en Granma.

Usted ha sido seleccionado como entrevistado para esta investigación, por lo que sus aportes, observaciones y sugerencias contribuirán al logro de mejores resultados. De antemano se le agradece su colaboración.

Nombre (s) y apellidos:

Fecha:

Lugar:

Profesión:

Cuestionario:

- I. ¿Cómo se planifica y verifica la ejecución de las rutinas productivas y lógicas de producción de contenidos vinculadas al trabajo periodístico en el telecentro?
- II. ¿Cuáles estima que son las principales fortalezas y debilidades en materia de recursos (tecnológicos, humanos, etc.) con que cuenta el telecentro granmense CNCTV?
- III. ¿Cómo evalúa las competencias profesionales digitales de los periodistas del telecentro?
- IV. ¿Qué factores considera que dificultan la producción documental en el telecentro?
- V. ¿Tiene conocimientos o ha escuchado sobre el término documental transmedia? Argumente al respecto.
- VI. ¿Qué aspectos deberían modificarse para lograr el desarrollo efectivo de proyectos transmedia en el telecentro?

Anexo 6

Protocolo para entrevistas a informantes clave

Objetivo: Analizar las características formales y narrativas para la producción de documentales transmedia.

Variables:

- Conceptualización de narrativas transmedia y producción documental transmedia.
- Implicación de las audiencias en los documentales transmedia.
- Adecuada selección de medios/plataformas en los documentales transmedia.
- Protección a la integridad y paternidad de los proyectos de documentales transmedia.

- Contextualización de los proyectos de documentales transmedia en Cuba.
- Pautas medir la calidad de productos comunicativos en documentales transmedia.

Muestra de expertos:

Alejandro Torres (Colombia): Comunicador social, periodista, realizador audiovisual y productor transmedia. Doctorando en Comunicación de la Universidad Nacional de la Plata (Argentina). Líder de Cultura Digital y Medios Interactivos de la Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos (DACMI) del Ministerio de Cultura de Colombia. Productor Ejecutivo de la Casa Productora *Armadillo: New Media & Films*, Director del Festival de Cine Creative Commons & New Media *#NarrarElFuturo* (Colombia). Tutor general y Coordinador de contenidos del proyecto *Cineastas 360*. Coordinador de proyectos transmedia y de laboratorios de experimentación audiovisual. Docente del pregrado en Cine y TV y de la Maestría en Gestión y Producción Cultural y Audiovisual de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Colombia). Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar 2018, en la categoría multimedia y Premio Nacional de Periodismo Digital del Festival de los Sentidos 2019 en la misma categoría. Ha sido jurado, curador y tutor de convocatorias y exhibiciones de contenidos de nuevos medios y formatos digitales, inmersivos e interactivos en Colombia, Reino Unido, Argentina y Canadá.

Arnau Gifreu (España/ Colombia): Productor transmedia. Doctor en Comunicación y Master en Artes Digitales (UPF). Profesor acreditado por ANECA y AQU (España). Profesor de la ERAM (Universidad de Girona), Tecnocampus (UPF) y profesor invitado en la Escuela Internacional de Cine y TV San Antonio de los Baños (EICTV, Cuba). Miembro de la organización i-Docs (University of the West of England), de la Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia (ICLA- Universidad Nacional de Rosario, Argentina), del proyecto Bug404 (Brasil) y de Alados (Colombia). Colabora con el International Centre for New Media (European Youth Award, Austria) y Visualidades, Narrativas, Imaginarios y Tecnologías (UnCuyo, Argentina). Jurado evaluador de becas para La Caixa (2018-2020) y miembro del Comité de la Conferencia ICIDS (International

Conference on Interactive Digital Storytelling, 2019). Fue investigador afiliado del Open Documentary Lab (MIT, 2013-2018) y ha sido realizador, asesor y directivo en múltiples productoras.

Fidel A. Rodríguez (Cuba): Periodista, Máster en Comunicación y profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana, especializado en la comunicación hipermedia. Ha impulsado talleres y conferencias sobre narrativas transmedia, gobierno electrónico y prácticas comunicativas en entornos digitales.

Frank Lahera (Cuba): Artista visual, curador, guionista y productor. Licenciado en Dirección de cine por la Universidad de las Artes (ISA), filial Holguín. Ha exhibido sus obras en el Centro de las Artes Visuales, en Cuba, y en festivales europeos y latinoamericanos. Coordinador del Festival de Cine Experimental y Nuevos Medios *La mirada inquieta*.

Rigoberto Jiménez (Cuba): Conferencista, documentalista, productor, director y guionista. Miembro fundador de Televisión Serrana y de su Centro de Estudios para la Comunicación Comunitaria. Jefe del Departamento de TV y Nuevos Medios en la EICTV. Colaborador del Centro Martín Luther King y de Unicef-Cuba. Premio a la Maestría Artística en el 1er Festival de Documentales *Santiago Álvarez in Memoriam*. En 2011, exhibió una muestra de sus documentales en el Museo de Arte Moderno (MOMA), de New York. En 2016, estrenó su primer largometraje de ficción *Café Amargo*, con el que obtuvo el Premio a Mejor Largometraje de Ficción en el Festival Internacional de Cine de Arizona (EEUU) y Premio de Actuación Femenina en el CARICATO (Cuba), entre otros.

A: Informantes clave con vínculo a medios de prensa cubanos

Estimado colega:

Como parte del proceso investigativo para aspirar a la Licenciatura en Periodismo en la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad de Holguín (Cuba), se

realiza una tesis que tiene como objetivo fundamental: Elaborar el proyecto de documental transmedia *¿Sexo débil?* en el telecentro CNCTV que aborde la problemática de la violencia machista en Granma.

Usted ha sido seleccionado como informante clave para esta investigación, por lo que sus aportes, observaciones y sugerencias contribuirán al logro de mejores resultados. De antemano se le agradece su colaboración.

Nombre(s) y apellidos:

Profesión:

Categoría científica:

Sinopsis profesional:

Cuestionario:

- I. ¿Qué significa “pensar en transmedia”?
- II. ¿Cómo definiría la producción documental transmedia?
- III. La implicación de la audiencia resulta imprescindible para el éxito de un proyecto transmedia; a la misma se le puede conocer como prosumidor(a) (Toffler,1979), produsuario(a) (Bruns, 2005) o prodiseñador(a) (Hernández-Serrano *et al.*, 2017) ¿Cómo definir entonces a esta figura dentro de la experiencia transmedia? ¿Por qué?
- IV. ¿Cómo reconocer y proteger la integridad y paternidad de los proyectos transmedia cuya máxima es la expansión del relato original por parte de la audiencia, desde los medios de prensa cubanos?
- V. ¿Pudiera hacer referencia (de conocer alguno) a proyectos de transmedia nativa realizados en Cuba, ya sea en el ámbito institucional o como producción independiente?
- VI. ¿Cuáles son los principales factores que influyen en la insuficiente presencia de proyectos transmedia en los medios de prensa cubanos?
- VII. EICTV y FAMCA han dado los primeros pasos en Cuba para la preparación de profesionales competentes en el entorno transmediático; sin embargo, las academias de Periodismo y Comunicación han quedado rezagadas en este sentido: ¿a qué se debe este fenómeno? y ¿cómo valora el panorama académico

cubano respecto a la formación de profesionales competentes en la creación, producción y distribución de contenidos transmedia?

- VIII. ¿Cómo se podrían adaptar los modelos de financiamiento para proyectos transmedia al contexto mediático (estatal) cubano?
- IX. ¿Qué transformaciones deberían llevarse a cabo en el entorno mediático (estatal) cubano para desarrollar proyectos transmedia?

A: Informantes clave sin vínculo a medios de prensa cubanos

Estimado colega:

Como parte del proceso investigativo para aspirar a la Licenciatura en Periodismo en la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad de Holguín (Cuba), se realiza una tesis que tiene como objetivo fundamental: Elaborar el proyecto de documental transmedia *¿Sexo débil?* en el telecentro CNCTV que aborde la problemática de la violencia machista en Granma.

Usted ha sido seleccionado como informante clave para esta investigación, por lo que sus aportes, observaciones y sugerencias contribuirán al logro de mejores resultados. De antemano se le agradece su colaboración.

Nombre(s) y Apellidos:

Profesión:

País donde ejerce su profesión:

Categoría científica:

Sinopsis profesional:

Cuestionario:

- I. ¿Qué significa “pensar en transmedia”?
- II. ¿Cómo definiría la producción documental transmedia?
- III. La implicación de la audiencia resulta imprescindible para el éxito de un proyecto transmedia; a la misma se le puede conocer como prosumidor(a) (Toffler,1979), produsuario(a) (Bruns, 2005) o prodiseñador(a) (Hernández-Serrano *et al.*, 2017)

¿Cómo definir entonces a esta figura dentro de la experiencia transmedia? ¿Por qué?

- IV. ¿Cómo reconocer y proteger la integridad y paternidad de los proyectos transmedia cuya máxima es la expansión del relato original por parte de la audiencia?
- V. ¿Pudiera hacer referencia (de conocer alguno) a proyectos de transmedia nativa realizados en Cuba, ya sea en el ámbito institucional o como producción independiente?
- VI. ¿Cuáles son los principales factores que influyen en la insuficiente presencia de proyectos transmedia en Cuba?
- VII. EICTV y FAMCA han dado los primeros pasos en Cuba para la preparación de profesionales competentes en el entorno transmediático; sin embargo, las academias de Periodismo y Comunicación han quedado rezagadas en este sentido: ¿a qué se debe este fenómeno? y ¿cómo valora el panorama académico cubano respecto a la formación de profesionales competentes en la creación, producción y distribución de contenidos transmedia?
- VIII. ¿Cómo se podrían adaptar los modelos de financiamiento para proyectos transmedia al contexto cubano?
- IX. ¿Qué transformaciones deberían llevarse a cabo en Cuba para desarrollar proyectos transmedia?

A: Informantes clave extranjeros

Estimado colega:

Como parte del proceso investigativo para aspirar a la Licenciatura en Periodismo en la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad de Holguín (Cuba), se realiza una tesis que tiene como objetivo fundamental: Elaborar el proyecto de documental transmedia *¿Sexo débil?* en el telecentro CNCTV que aborde la problemática de la violencia machista en Granma.

Usted ha sido seleccionado como informante clave para esta investigación, por lo que sus aportes, observaciones y sugerencias contribuirán al logro de mejores resultados. De antemano se le agradece su colaboración.

Nombre(s) y Apellidos:

Profesión:

País donde ejerce su profesión:

Categoría científica:

Sinopsis profesional:

Cuestionario:

- I. ¿Qué significa “pensar en transmedia”?
- II. ¿Cómo definiría la producción documental transmedia?
- III. La implicación de la audiencia resulta imprescindible para el éxito de un proyecto transmedia; a la misma se le puede conocer como prosumidor (Toffler,1979), produsuario (Bruns, 2005) o prodiseñador (Hernández-Serrano *et al.*, 2017) ¿Cómo definir entonces a este actor dentro de la experiencia transmedia? ¿Por qué?
- IV. ¿Cómo reconocer y proteger la integridad y paternidad de los proyectos transmedia cuya máxima es la expansión del relato original por parte de la audiencia?
- V. ¿Qué herramientas pueden aprovecharse para medir y analizar los distintos niveles de implicación de la audiencia con el proyecto transmedia?
- VI. ¿Qué aspectos se deben tener en cuenta para seleccionar el medio/plataforma idónea según el tipo de experiencia narrativa transmedia que se quiere crear?
- VII. ¿Cuáles podrían ser las herramientas o pautas a seguir para testear el idóneo desarrollo y calidad de los productos comunicativos durante la experiencia transmedia?

Anexo 7 (Tabla 1)

Personajes y conexiones

Personajes y conexiones		
Personaje	Descripción	Aportes a la historia
Antonia "Toña" Muñoz (Ficticio/ F)	Ama de casa, 69 años. De joven lavaba y planchaba en otras casas para ayudar a mantener a sus hijos, Marisabel y Jesús. Introversa, servicial, laboriosa, con tendencia a crisis nerviosas. Casada con Manolo Sosa hace 53 años. Soporta agresiones de este sin divorciarse, por temor a comentarios de sus conocidos y para criar a sus hijos junto al padre.	Su tolerancia al maltrato responde al contexto sociohistórico en el que creció, marcado por la sumisión al esposo y ser relegadas a las labores del hogar y cuidado de los miembros de la familia. Su historia demuestra la influencia del contexto, de construcciones psicosociales erróneas y sus repercusiones.
Marisabel Sosa (F)	Auxiliar de limpieza en escuela primaria, de 49 años, divorciada y madre de un adolescente. Mantiene una relación amorosa a escondidas de su hijo. Presenta problemas sexuales con su pareja, con quien mantiene relaciones por compromiso durante el climaterio.	Con Marisabel se muestra una de las formas más naturalizadas de la violencia machista, la ejercida contra la libertad sexual. Por otra parte, Marisabel es transmisora de concepciones machistas, al considerar que su rol es el de dar placer.
Lorena Muñoz (F)	Comunicadora en empresa de diseño industrial, de 34 años. Sobrina de Toña, hija del hermano de esta. Casada hace ocho años con Ángel y una hija de seis años llamada Lucy. Extrovertida, emprendedora, familiar, en ocasiones, con tendencia a la banalidad. Aprovecha la conexión a Internet en su trabajo para descargar tutoriales de maquillaje, peinados, outfits y tendencias de moda.	Encarna a la generación nacida durante la tercera ola feminista y los logros de la FMC cubana. Sin embargo, pese a las transformaciones logradas por desmitificar la postura y roles tradicionales de la mujer, es víctima de la violencia mediática y estereotipos de género. Conceptos arraigados en el imaginario popular consienten la violencia en dependencia de la vestimenta y comportamiento de la mujer.
José Alfredo "Nenita" Campos (F)	Nenita, de 24 años, sobrina política de Lorena, hija de la cuñada de esta. Transgénero desde los 18 años. Obligada por sus padres a graduarse como Técnico medio en Mecánica, para "enderezarlo y hacerlo un hombrecito de verdad". Víctima de violencia, discriminación, burlas desde la infancia.	Nenita demuestra que, aparejado a la violencia, aparecen también la exclusión, el odio, el maltrato, la discriminación, etc. Con su historia se quiere el respeto, la equidad y el entendimiento de que no son diferentes o peores a otros, son víctimas de la violencia cultural.
Lianne "Lia" Sosa (F)	Estudiante de Derecho, de 19 años. Hija de Jesús y nieta de Toña y Manolo. Inteligente, comprensiva, se dice "feminista hasta los huesos". Embarazada, desea interrumpirlo, pero su familia se niega.	Pese a las convicciones de Lia, hija de una época de lucha por el respeto y empoderamiento femenino, es víctima de la violencia contra su libertad reproductiva. Es la historia de muchas, sometidas a criterios sociales, políticos, religiosos... y sus posibles repercusiones.
Jesús Sosa (F)	De 49 años, hijo mayor de Toña y Manolo, padre de Lia. Generoso, padre amoroso, fácilmente irritable. Aunque decide ser diferente a su padre, ha asimilado algunos de sus comportamientos y los reproduce en su hogar	Se presenta la ambigüedad y lucha interna por no repetir los errores de su padre, pero la reproducción de patrones con los que creció, mella sus buenas intenciones.
Manuel "Manolo" Sosa (F)	Albañil, de 71 años. Esposo de Toña, padre de Jesús y Marisabel, abuelo de Lia. Desde joven fue posesivo, agresivo, alcohólico y mujeriego. Para él, Toña debe estar dispuesta a hacer lo que él quisiera, para eso es su esposa y la mantiene económicamente.	Víctima del contexto sociohistórico en el que creció, se convirtió en victimario, violentando los derechos de su familia y la armonía y estabilidad en el hogar.

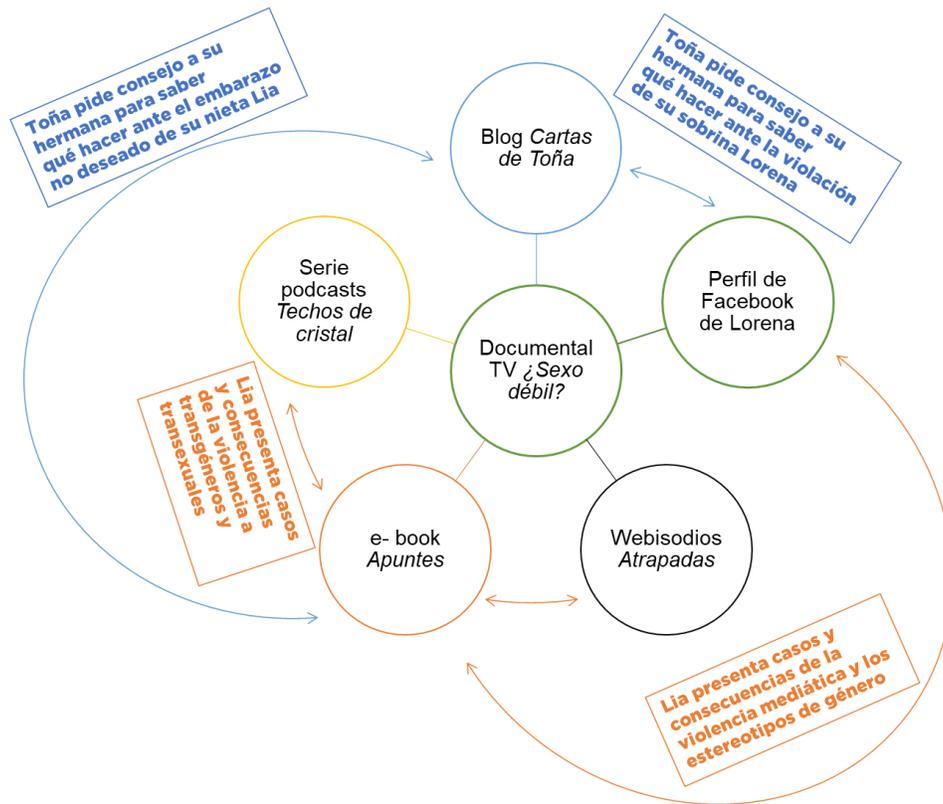
Heriberto Quiñones (F)	Parqueador en la escuela primaria en la que trabaja Marisabel, su pareja. De 50 años, divorciado, laborioso, responsable, posesivo.	Su implicación es un llamado a repensar los derechos vulnerados de las mujeres.
Alian Ochoa (F)	Hijo de Marisabel, de 17 años. Estudiante de preuniversitario. Sobreprotector y posesivo con su madre.	Refleja la nueva generación de jóvenes machistas y lo que sus concepciones pueden provocar en otros.
Ángel Lora (F)	Profesor de Literatura, de 39 años. Esposo de Lorena y tío de Nenita. Hombre sereno, aunque pesimista, en ocasiones. Apoya a Nenita, le brinda consejos y guía. Enfocado en la felicidad de su familia, más que en logros profesionales o apariencias sociales.	Reivindica el mito de considerar el machismo propio de todos los hombres o privativo de estos. Pudiera ser el ideal de personaje masculino en el relato, desprejuiciado y respetuoso con el otro.
David Pozo (F)	De 19 años, novio de Lia y estudia en su aula. Joven alegre, popular entre sus compañeros, fácilmente influenciado. Confundido ante el embarazo de Lia.	Se presenta la dicotomía del joven inseguro y temeroso por afectar el futuro que había planificado y, por otro lado, la responsabilización por las consecuencias de sus actos y el amor a su pareja.
Marcos Machado (F)	De 47 años, fuerte complexión. Comparte con los vecinos en la peña beisbolera del barrio. Hombre callado y observador, cuando se alcoholiza se vuelve grosero y desafiante. Violador de Lorena.	Demuestra cuánto queda por hacer en una sociedad atrasada, que silencia y justifica las agresiones. El peligro puede estar en cualquier parte y ejercerlo cualquier persona.
Entrevistada Webisodio 1 Real (R)	Testimonio de joven violentada por su pareja. Prefiere mantenerse en anonimato.	Revela las consecuencias de la violencia física en una víctima dependiente, que cree merecer el castigo de su agresor y justifica las actitudes de este.
Entrevistada Webisodio 2 (R)	Testimonio de joven violentada por su pareja. Prefiere mantenerse en anonimato.	Revela las consecuencias de la violencia física en una víctima dependiente, que cree merecer el castigo de su agresor y justifica las actitudes de este.
Entrevistada Webisodio 3 (R)	Testimonio de joven violentada por su pareja. Prefiere mantenerse en anonimato.	Revela las consecuencias de la violencia física en una víctima consciente del problema y que busca salir del ciclo de violencia.
Entrevistada Webisodio 4 (R)	Testimonio de joven violentada por su pareja. Prefiere mantenerse en anonimato.	Revela las consecuencias de la violencia física en una víctima dependiente, que cree merecer el castigo de su agresor y justifica las actitudes de este.
Dr. Manuel Ledea (R)	Médico legalista	Aporta la guía y orientación profesional, el conocimiento de los mecanismos a seguir para denunciar situaciones de violencia y el apoyo institucional para estos casos.
Joven Transgénero 1 (R)	Testimonio de joven violentada. Prefiere mantenerse en anonimato.	Su testimonio brinda a la historia la oportunidad de desmitificar criterios erróneos e incentivar al respeto, inclusión y apoyo a las personas cuya identidad de género difiere de su sexo.
Joven Transgénero 2 (R)	Testimonio de joven violentada. Prefiere mantenerse en anonimato.	Su testimonio brinda a la historia la oportunidad de desmitificar criterios erróneos e incentivar al respeto, inclusión y apoyo a las personas cuya identidad de género difiere de su sexo.
Juventina Soler (R)	Escritora, docente, conferencista y coordinadora de la plataforma de promoción sociocultural <i>Musas Inquietantes</i>	Aporta la guía y orientación profesional, información concerniente a causas, consecuencias, y mitos sobre la violencia machista. Expone el accionar de la sociedad en el logro de la no violencia a mujeres y niñas y la equidad de género.

Lic. Yaisel Rosales (R)	Psicóloga y colaboradora en la Casa de orientación a la Mujer y la Familia, de la Federación de Mujeres Cubanas (FMC)	Aporta la guía y orientación profesional, información concerniente a causas, consecuencias, y mitos sobre la violencia machista, desde el enfoque psicosocial.
DrC. Yusleidys González (R)	Docente, conferencista y coordinadora de la plataforma de promoción sociocultural <i>La Cuarta Lucía</i>	Aporta la guía y orientación profesional, información concerniente a causas, consecuencias, y mitos sobre la violencia machista. Expone el accionar de la sociedad en el logro de la no violencia a mujeres y niñas y la equidad de género.
Pedro Sánchez (R)	Coordinador de la Articulación Juvenil por la Equidad Social en Granma	Expone el accionar de la sociedad en el logro de la no violencia a mujeres y niñas y la equidad de género.

Leyenda: F: Personaje ficticio. R: Personaje real.

Anexo 8 (Gráfico 1)

Elementos de la historia y remisiones entre plataformas y líneas narrativas



Anexo 9 (Tabla 2)

Plataformas

Plataformas				
Plataforma	Sitio web CNCtv	Facebook	YouTube	TV
Funcionamiento	Online	Online	Online	Offline
Función narrativa	Detonación/ Lanzamiento Descubrimiento Exploración	Descubrimiento Exploración Experimentación	Detonación/ Lanzamiento Descubrimiento	Detonación/ Lanzamiento Descubrimiento
Elementos narrativos	Blog <i>Cartas de Toña</i> <i>Serie podcasts T. de cristal</i> e-book <i>Apuntes</i>	Perfil de Facebook de Lorena	Webisodios Atrapadas	Documental TV <i>¿Sexo débil?</i>
Experiencia	Observación	Observación	Observación	Observación
	Exploración	Exploración	Acciones privadas	Acciones privadas
	Producción	Producción		
	<i>Role-playing</i>	En comunidad		
	En comunidad	Acciones privadas		
Personajes	Antonia "Toña" Muñoz	Lorena Muñoz	Entrevistada Webisodio 1	Marisabel Sosa
	Marisabel Sosa		Entrevistada Webisodio 2	Dr. Manuel Ledea
	Lorena Muñoz		Entrevistada Webisodio 3	Joven Transgénero 1
	José Alfredo "Nenita" Campos		Entrevistada Webisodio 4	Joven Transgénero 2
	Lianne "Lia" Sosa		Dr. Manuel Ledea	Juventina Soler
	Jesús Sosa			Lic. Yaisel Rosales
	Manuel "Manolo" Sosa			DrC. Yusleidys González
	Heriberto Quiñones			Pedro Sánchez
	Alian Ochoa			
	Ángel Lora			
	David Pozo			
	Marcos Machado			
	Entrevistada Webisodio 1			
	Entrevistada Webisodio 2			
	Entrevistada Webisodio 3			
	Entrevistada Webisodio 4			
	Dr. Manuel Ledea			
	Joven Transgénero 1			
	Joven Transgénero 2			
Juventina Soler				
Lic. Yaisel Rosales				
DrC. Yusleidys González				
Pedro Sánchez				
UGC	Sí	Sí	No	No
Recomensas	Incorporar UGC a historia	Incorporar UGC a historia	No incluye	No incluye

Anexo 10 (Tabla 3)

Acceso a las plataformas y servicios web

Ejecución		
Plataformas/ servicios web	¿Existe o debe ser creado/a?	Acceso y distribución
Sitio web CNCtv	Creada	Gratuito
Facebook	Creada	Gratuito
YouTube	Creada	Gratuito
TV	Creada	Gratuito

Anexo 11 (Tabla 4)

Equipo técnico

Equipo de trabajo		
Profesional	Miembro	Rol(es)
Vivian Armesto Hechavarría	Permanente	Productora transmedia/ Guionista
Yunior García Ginarte	Permanente	<i>Transmedia planner/ Community manager</i>
Argelio Pompa Benítez	Permanente	Camarógrafo/ Diseñador/ Editor
Juan Quintana	Externo	Sonidista
Olven Carballo Serrano	Permanente	Programador web

Anexo 12 (Tabla 5)

Cronograma de trabajo

Cronograma de Trabajo Documental Transmedia ¿Sexo débil?																
Meses	Mes 1				Mes 2				Mes 3				Mes 4			
Semanas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
PREPRODUCCIÓN	X	X	X	X	X	X										
Análisis crítico de fuentes	X	X														
Selección posibles audiencias/usuarios		X														
Guion transmedia			X	X												
Guion documental para TV ¿Sexo débil?			X	X												
Guion Serie podcasts Techos de cristal			X	X												
Guion Blog Cartas de Toña			X	X												
Guion e- book Apuntes			X	X												
Guion Webisodios Atrapadas			X	X												
Guion Posts/Stories Facebook de Lorena			X	X												
Revisión de guiones					X	X										
Diseño de identidad gráfica					X	X										
Scouting de locaciones para doc. TV					X											
Planificación de rodaje					X											
Gestión de permisos						X										
Organización de equipos de trabajo						X										
Elaboración <i>Plantilla de diseño para NT</i>						X										
PRODUCCIÓN							X	X								
Rodaje documental para TV ¿Sexo débil?							X	X								
Entrevistas Serie podcasts T. de cristal							X	X								
Diseño Blog Cartas de Toña							X	X								
Desarrollo e- book Apuntes							X	X								
Entrevistas Webisodios Atrapadas							X	X								
Creación perfil Facebook de Lorena							X	X								
POSTPRODUCCIÓN								X	X	X	X	X	X	X	X	
Sincronización y montaje								X	X	X						
Postproducción									X	X						
Diseño									X	X						
Lanzamiento doc. para TV ¿Sexo débil?												X				
Lanzamiento Blog Cartas de Toña												X	X	X	X	
Lanzamiento e- book Apuntes												X	X	X	X	
Lanzamiento Posts/Stories Facebook de Lorena												X	X	X	X	
Lanzamiento Serie podcasts T. de cristal												X	X	X	X	
Lanzamiento Webisodios Atrapadas												X	X	X	X	