



LOS CONTENIDOS HISTÓRICOS EN LA NUEVA TELEVISIÓN ARGENTINA

THE HISTORICAL CONTENTS IN THE NEW ARGENTINE TELEVISION

Carolina Sirio Fernández

csirio@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9552-9166>

Pablo Torello

ptorello@perio.unlp.edu.ar

<http://orcid.org/0000-0001-6634-1252>

Centro de Estudios en Historia | Comunicación |
Periodismo | Medios (CEHICOPEME)
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

RESUMEN

El presente artículo retoma ciertos debates que colaboran en la producción de nuevas formas discursivas audiovisuales de abordaje de la historia frente al nuevo paradigma audiovisual que se abrió en el país con la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual y con el desarrollo de contenidos para la Televisión Digital Abierta. Producto de este cambio de normativa, del total de producciones que en la actualidad figuran en el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino el 20,23% se relaciona con contenidos históricos.

PALABRAS CLAVE

historia, televisión, Argentina, normativa

ABSTRACT

This article resume certain debates that collaborate in the production of new audiovisual discursive forms of approach of the history in front of the new audiovisual paradigm that was opened in the country with the Law 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual and with the development of contents for Televisión Digital Abierta. As a result of this change in regulations, 20.23% of the total production currently listed in the Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino is related to historical content.

KEYWORDS

history, television, Argentina, regulation

RECIBIDO

30 | 11 | 2015

ACEPTADO

23 | 03 | 2016

LOS CONTENIDOS HISTÓRICOS EN LA NUEVA TELEVISIÓN ARGENTINA

Por Carolina Sirio Fernández y Pablo Torello

El cine es una herramienta que permite recuperar, conservar y difundir testimonios para ponerlos en valor desde el punto de vista de la reconstrucción histórica y científica. En la Argentina, el cine documental ha marcado en su historia una afanosa labor de abordaje audiovisual de las realidades sociales y políticas del país, sobre todo con el advenimiento de la democracia y su necesidad de dar testimonio sobre las causas y las consecuencias del proceso dictatorial del período 1976-1983.

Este cine, sin embargo, no siempre tuvo un espacio masivo para su difusión, como –paulatinamente– lo está teniendo en los últimos años, sobre todo, a partir de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA), promulgada en 2009, y del desarrollo de contenidos para la Televisión Digital Abierta (TDA). Una muestra de ello es que, en la actualidad, de las 430 producciones que figuran en el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA), 87 están relacionadas con contenidos históricos. Es decir, un 20,23% son documentales con temáticas históricas o ficciones que incluyen hechos o personajes de la historia.

La propuesta del presente trabajo es retomar ciertos debates que colaboren en la producción de nuevas formas discursivas audiovisuales de abordaje de la historia frente al nuevo paradigma audiovisual que se abre en el país a partir de la LSCA y de las posibilidades de la TDA.

CINE, HISTORIA Y MEMORIA COLECTIVA

La memoria colectiva o memoria social es un concepto desarrollado en el siglo XX por autores como Maurice Halbwachs. «Se puede hablar de memoria colectiva cuando evocamos un acontecimiento que ocupa un lugar en la vida de nuestro grupo y que lo hemos traído a la memoria, que lo hacemos presente en el momento en el que lo recordamos desde el punto de vista de ese grupo...» (Halbwachs, 1968: 75). La memoria siempre está en relación con el presente y también con el futuro. La memoria colectiva y sus actores buscan producir formas de representación: la oralidad, el espacio público, el arte y los medios de comunicación. Es lo que un país decide decir y representar, pero también lo que no, lo que tiene que ver con sus silencios. Se trata de un objeto en disputa continua ya que, como afirma Zygmunt Bauman, «el pasado no interfiere directamente en el presente: toda interferencia viene mediada por una historia. El curso que dicha interferencia tome finalmente se decide en el campo de batalla de la memoria» (2010: 134).

Con respecto a las formas de representación, el arte audiovisual, que incluye la investigación documental y la recolección de entrevistas a las víctimas y a los testigos de los hechos, son fundamentales como testimonio para reconstruir la memoria sobre la violencia política y sobre la represión en los años setenta a lo largo y a lo ancho del territorio nacional. De este modo, el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva.

El estatus del cine documental como prueba del mundo legitima su utilización como fuente de conocimiento. Las pruebas visibles que ofrece apuntalan su valía para la defensa social y la transmisión de noticias. Los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran. Los documentales provocan o estimulan respuestas, conforman actitudes y suposiciones. Cuando el cine documental se muestra en plena forma, una sensación de urgencia hace que nuestros intentos de contemplar la forma o de analizar la retórica queden a un lado. Este tipo de películas y sus derivados (noticias y anuncios televisivos, mensajes de campañas electorales, propaganda y pornografía) tienen un impacto poderoso y omnipresente (Nichols, 1997: 13).

El cine documental en la Argentina ha marcado en su historia filmográfica una afanosa labor de abordaje audiovisual de nuestras realidades sociales y políticas. La fundación del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, que diera nacimiento a principios de la década del sesenta a la Escuela Documental de Santa Fe, institucionalizó la realización filmica documental desde el espacio universitario (Birri, 1964), entendido como usina de producción de sentidos sobre nuestras culturas y sobre nuestros procesos políticos.

Retomando el impulso dado por Fernando Birri, quien dirigiera el que es considerado el primer documental político-social (*Tire Dié*, 1960), fueron surgiendo nuevos grupos de realización, atravesados por la necesidad de incorporar a la labor cinematográfica documental una acción política concreta, que se expandiera más allá de las fronteras artísticas espectaculares. En ese camino, los grupos de realización más reconocidos, como el Grupo Cine Liberación, el Grupo Cine de la Base o el Grupo de Realizadores de Mayo, produjeron en el seno de sus obras un cierto alineamiento con diferentes organizaciones políticas populares. En el primer caso, es reconocible históricamente su vinculación con el peronismo; en el segundo, se hace explícito en varias piezas documentales el trabajo con las organizaciones PRT-ERP (Mestman, 2007).

Este itinerario, trazado en las décadas de 1960 y 1970, redundó en una utilización estratégica de modalidades de registro testimonial documental. En algunos casos, se puede advertir el trabajo sobre la reconstrucción histórica argentina; en otros, sobre las

circunstancias políticas y sociales contemporáneas a la producción. De allí partieron una serie de recurrencias en los modos de realización, que luego podrían hallarse en otros directores documentales argentinos. El advenimiento del período democrático, iniciado en 1983, dio paso a una necesidad de dar testimonio sobre las causas y sobre las consecuencias del proceso dictatorial que asoló a la Argentina entre 1976 y 1983. Es en ese lugar en el cual las recurrencias comienzan a ser advertidas como una tradición realizativa en cuanto al basamento testimonial del cine documental.

Más allá de estas tradiciones sobre el trabajo testimonial, gran parte de los períodos históricos posteriores a 1960 han demostrado una preocupación por los temas abordados, así como por las formas de representación de los conflictos sociales. Una de las preocupaciones más significativas fue la elaboración de una identidad propia que al mismo tiempo se alejara formalmente de ciertos elementos estéticos considerados propios de la burguesía. Los debates sobre la escenificación y sobre el uso de herramientas narrativas propias del cine industrial ponían sobre la mesa los modos de representación y de abordaje de conflictos presentes en nuestras sociedades. Estos planteos se transformaban en un cuestionamiento concreto a las representaciones de la realidad propuestas por las corrientes cinematográficas más influyentes de estos grupos: el Neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague*.

El avance sobre estas cuestiones impone, entonces, la necesidad de retomar ciertos debates que –sin la intención de saldarlos– colaboren en la producción de nuevas formas discursivas audiovisuales de abordaje de lo real.

Gran parte del cúmulo teórico sobre los estudios cinematográficos en general –y sobre el documental en particular– han sorteado dos grandes escollos desde explicaciones que responden a diversas perspectivas. Por un lado, la existencia de un lenguaje audiovisual propio que reclama un estudio sobre sus particularidades. Por otro lado, la definición misma del cine documental, que implica un problema en la búsqueda ontológica de sus propias fronteras. En el ámbito local, la producción documental añade una tercera preocupación: la relación entre las producciones cinematográficas y las matrices político-culturales de los diferentes períodos históricos. Los estudios sobre este último aspecto han señalado un punto de anclaje originario en las realizaciones de las décadas de 1960 y 1970, no solo por las transiciones desde y hacia procesos revolucionarios populares, sino por la producción de documentos escritos en toda Latinoamérica que emanaban de los propios realizadores. Estos documentos tenían

como objetivo principal el planteo de dos ejes fundamentales: los vinculados a las propuestas estéticas y su relación con el segundo aspecto, la inserción de los materiales como herramienta de acción política.

Bill Nichols (1997) apela a una definición que hace su eje en los momentos de recepción, en sus prácticas, más que en las condiciones institucionales del documental y de las formas textuales. Dentro de ese intento ontológico, la definición se apoya fundamentalmente en los conocimientos extrafilmicos previos que poseen los espectadores. Aquello que podría resumirse bajo la premisa de que el espectador otorga una entidad nomencladora a la obra a partir de su conocimiento previo sobre lo documental, pues él mismo sabe de antemano que se enfrentará a una pieza audiovisual de este tipo.

DOCUMENTAL Y RECONSTRUCCIÓN ORAL DE LA MEMORIA HISTÓRICA

El fin de la Segunda Guerra Mundial marcó un quiebre definitivo en los modos de reconstruir nuestro pasado. Al mismo tiempo, la producción documental adquirió un impulso inusitado a partir del encuentro con el horror del Holocausto. Con la aparición de los primeros documentales sobre el exterminio llevado a cabo por el nazismo (como *Le sang des bêtes*, de George Franju, 1948),¹ la relación entre la imagen y la realidad adquirió una tensión provocada por los cuestionamientos sobre qué es filmable, qué es representativo y cómo es expresable el dolor que se convierte en memoria colectiva. El propio destino sufrido por el film colectivo *Memory of the camps* –montado en 1945 por Alfred Hitchcock y por Sidney Bernstein, y mantenido en el olvido hasta 1985–, en el que por primera vez en la historia se hizo público el exterminio en los campos nazis, da cuenta de la complejidad en el devenir extra filmico del trabajo audiovisual sobre la memoria. Al igual que *Nuit et brouillard* (Resnais, 1955), los primeros materiales audiovisuales que elaboraron un intento de reconstrucción del horror mostraron, sobre todo, su preocupación por la significación icónica del Holocausto.

Recién a mediados de los ochenta, la obra de Claude Lanzmann (*Shoa*, 1985) inauguró la apelación a la reconstrucción histórica a partir del relato de las propias víctimas como recurso hegemónico. Esto no supone considerar que el cine testimonial se haya iniciado a partir de la obra de Lanzmann, sino que *Shoa* fue la obra que puso de relieve una articulación particular entre el testimonio oral y la presencia de una densidad física de los testificantes en las escenas. Es decir, estas expresiones orales no solo

trabajan en *Shoa* a través del testimonio oral: los rostros, la utilización aséptica del primer plano y los ritmos discursivos, proponen una singularidad en los modos de indagar sobre el pasado.

En este lugar es donde el testimonio se transforma en un elemento que vierte figurativamente conceptos para los cuales no siempre hay formas de representación justa en imágenes. Es allí donde lo visual por sí solo encuentra sus propias limitaciones y se asimila a la célebre acepción de Jean-Luc Godard: «No (es) una imagen justa; es justo una imagen».² En este vacío de representación, planteado por lo infilmable, la palabra en tanto relato oral adquiere una relevancia que no admite sustitución.

[...] los documentales recuperan técnicas de investigación propias del registro periodístico y las ciencias sociales contemporáneas. Más que crear la ilusión de presentar un fragmento de la vida social frente a los espectadores, los testimonios apelan a auténticos actores sociales que validen su versión de los acontecimientos como representantes del mundo que retrata el documental. Así, a partir de la técnica de la entrevista se da lugar a testimonios que expresan experiencias vividas (Aprea, 2010: en línea).

Más allá de las estrategias de abordaje sobre el horror, nuestro país experimentó en paralelo al resto de las cinematografías latinoamericanas una necesidad por relatar los procesos dictatoriales que tuvieron lugar en todo el continente entre los años 1960 y 1990. Y en ello, la diferencia de representación entre el cine de ficción y el cine documental ha mostrado una complementación más que una superposición. Pero, ante todo, se han transformado en un impulso que atravesó la filmografía de toda América Latina, con obras como *Perdão Mister Fiel* (Brasil; Jorge Oliveira, 2009), *La memoria obstinada* (Chile; Patricio Guzmán, 1999), *El círculo* (Uruguay; José Charlo y Aldo Garay, 2008), *Cazadores de utopías* (Argentina; David Blaustein, 1995), *Las banderas del amanecer* (Bolivia; Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios, 1985), entre otras.

MEMORIA SOCIAL Y TELEVISIÓN EN LA ARGENTINA

A lo largo del último período democrático de la Argentina se ha dado una necesidad por parte de los científicos sociales y de la sociedad de reconstruir, a través de archivos, un pasado reciente que debíamos explicar y analizar. Los medios de comunicación, entonces, surgieron como una base de datos fundamental para construir memoria; diarios, televisión, radio y fotografías ayudaron a reconstruir un pasado reciente y fueron la principal fuente de la cual se nutrió –y aún lo hace– la investigación documental. Los mismos grandes medios que, sin embargo, a la vez que construyeron discurso sobre la memoria, han sido y son cuestionados como cómplices y como comunicadores oficiales del autodenominado «Proceso de reorganización nacional».

La televisión, en sus más de treinta años de democracia, ha sido parte de estos discursos a través de la construcción de una memoria audiovisual y del documental en sus distintos formatos (ya sea filmes documentales emitidos en televisión, informes especiales, fragmentos de documentales, imágenes de archivo, etc.). La inclusión a partir de los últimos años de ciclos de documentales en la TV Pública, en Canal Encuentro y en INCAA TV, entre otros canales, nos obliga a analizar este medio en tanto difusor de «memoria colectiva audiovisual» como los nuevos relatos que fueron apareciendo en la pantalla chica. Incluso el concepto de «memoria televisiva» tiene su propio debate científico. Sobre este punto, cabe destacar que para ello no se toma a la televisión en su transmisión de sucesos sociales en vivo (o directo) sino a la construcción del relato sobre el pasado. Los sucesos, por el mero hecho de ser emitidos por televisión, adquieren una visibilidad pública que, potencialmente, les permite ser recordados.

Con Canal Encuentro (que fue creado en 2005 y que comenzó a emitir en 2007), con la posterior aprobación de la LSCA (en 2009) y con la puesta en marcha de los Planes de Promoción y Fomento a los Contenidos Audiovisuales Digitales (llevados a cabo por el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios en conjunto con el INCAA desde 2010) se abrió un nuevo paradigma sobre la televisión como servicio público, como herramienta educativa y como vehículo mediante el cual los ciudadanos pueden informarse y conectarse con sus comunidades y con sus historias –presentes y pasadas–, y que busca interpelar al televidente ya no solo como consumidor sino también como ciudadano. Ese cambio normativo fue impulsado y llevado a la práctica durante las presidencias de Néstor Kirchner (2003-2007) y de Cristina Fernández

de Kirchner (2007-2015), y si bien continúa con la presidencia de Mauricio Macri, presenta algunas modificaciones, entre ellas la de ser un sistema de financiamiento mixto (público y privado).⁵

A partir de la producción de nuevos relatos en la televisión argentina vale la pena reconstruir el recorrido de ciertos discursos en relación con la memoria colectiva durante los últimos treinta años. En ese sentido, y más allá del poder de turno, es importante defender las políticas que los propician y bregar por el derecho ciudadano a seguir construyendo la memoria social de un país que todavía está rearmando su pasado reciente. Y, para ello, los aportes de las distintas disciplinas son bienvenidos y necesarios.

La memoria es un campo de batalla cultural. Como sostiene Martín Barbero, concebir que «no hay memoria sin conflicto» significa que por cada memoria activada hay otras reprimidas, desactivadas, enmudecidas, por cada memoria legitimada hay montones de memorias excluidas» (1998: 3). Y en esta elaboración hay un proceso histórico social del cual los medios audiovisuales se hicieron eco. La memoria social tiene tanto una dimensión institucional como una dinámica social. En lo institucional, en 2003 se produjo un desplazamiento en este recorrido al incorporarse al discurso oficial y a la práctica del Poder Ejecutivo las reivindicaciones tradicionales de los organismos de derechos humanos, lo que fue traducido en una serie de políticas estatales comprometidas con sus históricos reclamos de «memoria, verdad y justicia» (Borelli & González, 2012). Con la instalación de este tema en la agenda pública se movilizó la reapertura de los juicios y se consolidó una serie de medidas vinculadas a la reivindicación del valor de la memoria colectiva y de las luchas de los organismos de derechos humanos. Asimismo, la voluntad política de este proceso histórico se extendió a políticas públicas de comunicación que, como ya se mencionó, se vieron reflejadas, primero, en la creación de Canal Encuentro y, luego, en la aprobación de la LSCA.

En este marco surge Contenidos Digitales Abiertos (CDA), una plataforma que integra parte de las políticas de promoción de contenidos audiovisuales digitales que lleva adelante el Estado Nacional, a través del Consejo Asesor del Sistema Argentino de TV Digital Terrestre (SATVD-T), organismo creado en 2009 y que se encuentra bajo la órbita del Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios. CDA se articula a partir de la modalidad video bajo demanda de manera gratuita y se nutre de las producciones ganadoras de los concursos del Plan de Fomento TDA, disponibles

actualmente en el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA),⁴ fuente de contenidos audiovisuales digitales disponibles tanto para los nuevos espacios de emisión como para los ya existentes, de libre acceso y de distribución gratuita.

Vale destacar que el plan de fomento de la TDA incidió directamente en un aumento de las producciones sobre historia argentina en el acervo audiovisual de la última década. Muestra de ello es que un 20,23% de las producciones del BACUA son documentales o ficciones con temáticas históricas.

EL INTERIOR DE LA MEMORIA

En el marco de la LSCA, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Consejo Asesor del SATVD-T desarrollan desde 2010 el Plan Operativo de Promoción y Fomento a los Contenidos Audiovisuales Digitales. Su principal objetivo es promover la producción de contenidos para la TDA, con el propósito de ampliar y de democratizar la pantalla a narrativas y a actores de diferentes regiones del país y de Latinoamérica, fortaleciendo el ejercicio de la ciudadanía política. Los concursos abrazan diferentes categorías como Documental, Animación, Programa de estudio y Ficción.

Por el camino que ha recorrido, el Centro de Producción Audiovisual (CPA) de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata –con una larga trayectoria en largometrajes documentales que abordan el tema de la memoria y de la violencia política en la Argentina– no se encuentra fuera de los procesos políticos e históricos del país. A partir de las posibilidades abiertas con estas políticas, el CPA resultó dos veces ganador del concurso de fomentos del INCAA: en 2011 y en 2012 con las miniseries *El interior de la memoria 1* y *El interior de la memoria 2*, respectivamente, que luego fueron difundidas por Canal Encuentro y que actualmente integran el catálogo del BACUA.⁵ En total, se realizaron dieciséis capítulos que, por medio de entrevistas, proponen el relato de las víctimas como un camino para la reconstrucción histórica que ubica en primer lugar a los actores sociales y sus memorias.

Cada capítulo (de veintiséis minutos cada uno) relata un caso específico y toma como principal recurso narrativo a los protagonistas y a los testigos directos. A partir del desarrollo de los hechos más relevantes de violencia política en el interior del país –tanto historias que para la mayoría de los argentinos son desconocidas como otras que por

el tenor del hecho han trascendido—, la miniserie construye una mirada documental sobre el accionar del terrorismo de Estado en las provincias argentinas, en las épocas previas y durante la última Dictadura cívico militar. Para ello, el equipo de producción de la miniserie visitó y rodó entre el 2011 y el 2012 en las provincias de Córdoba, Santa Fe, Catamarca, La Rioja, Jujuy, Salta, Chubut, Mendoza, Chaco, Tucumán, San Luis, Formosa, Neuquén y algunas localidades de la provincia de Buenos Aires, como La Plata, Pilar y Lomas de Zamora. Los pueblos y las ciudades del país, sus paisajes, sus pobladores, sus rostros y los lugares de los hechos son una parte fundamental de la construcción del relato en imágenes.

Como resultado de la puja en el campo de batalla de la memoria, la centralidad del relato audiovisual de la Capital determinó que el imaginario social pensara la represión en imágenes porteñas, lo que inclusive dejó por fuera de la reconstrucción del pasado al gran Buenos Aires y a sus localidades. Es por esta misma razón que resultaba fundamental recuperar los relatos de las víctimas del interior del país, como militantes, ciudadanos, padres, hermanos e hijos y recuperar, en esta diversidad de voces, las identidades de cada grupo militante y de sus sobrevivientes como una oportunidad de construir su memoria interior.

En esa perspectiva, el CPA se ha caracterizado desde su creación por el desarrollo de una producción documental que indaga sobre las rupturas y sobre las discontinuidades en los momentos clave de nuestro pasado. Su aporte en ese sentido es fundamental, puesto que permite visualizar todo aquello que la historia oficial ha ocultado intencionalmente con el fin de impedir una perspectiva distinta en la construcción de nuestra memoria.

La recuperación histórica de los hechos de violencia en el país permite comprender lo que a veces se quiere hacer pasar por incomprensible, así como racionalizar una violencia que se presentó como «irracional». En este intento, *El interior de la memoria* logra poner en perspectiva el germen de la violencia política que se inició con el derrocamiento de Juan Domingo Perón, en 1955, y coloca en contexto a los actores políticos y a los militantes con las pujas de poder que se estaban sucediendo en el momento en el que desembocaron en el período de institucionalización del terror, no como una anomalía inexplicable sino como una situación histórico-política determinada con intereses y con poderes.

A su vez, los relatos de quienes intentaron construir un país distinto emergen y se contraponen con la idea de que la responsabilidad de la represión estuvo en manos de unos pocos mandos superiores; muestran que la red de represión en el país estaba organizada y fuertemente articulada, y responsabilizan a represores con nombre y apellido. Otro componente esencial es el relato de los testigos locales, quienes pasaron muchos años sin hablar del tema o lo hicieron por primera vez frente a la cámara. Un trabajador campesino de Santa Fe que encontró los cuerpos de varias chicas fusiladas y enterradas en el campo o un exconscripto obligado a fusilar a militantes en el monte Catamarqueño sin saber bien por qué, logran después de décadas poner en palabras aquello que sintieron el día en el que les cambió la vida.

La memoria colectiva tuvo un largo proceso de reconstrucción de la esfera pública, donde los organismos de derechos humanos lucharon por el reconocimiento, sobre todo de la justicia. En este plano, el equipo de producción del CPA intenta reflejar esta lucha por la memoria social desde el lugar de periodistas, de investigadores y de documentalistas, dejando estos dieciséis capítulos como testimonio de aquella generación. Y esto se hace compatible con la convicción de que la universidad pública no solo es transmisora de conocimientos sino productora de saberes y transformadora de la realidad.

EL DOCUMENTAL WEB

En ese marco, desde 2014 y en el contexto del desarrollo de contenidos para la TDA y de la difusión de la miniserie *El interior de la memoria*, el CPA lleva adelante el trabajo de investigación titulado «La producción de contenidos para televisión y la reconstrucción de la memoria. Los relatos de las víctimas de la dictadura argentina. Soportes multimediales para su difusión. El web doc». El desafío de desarrollar un «documental web» plantea un carácter innovador para contenidos audiovisuales sobre derechos humanos y su difusión a través de nuevas plataformas multimediales.

Como parte de este trabajo de investigación, actualmente se está desarrollando una migración de formato: se realizará un Documental Web, un nuevo formato audiovisual que no solo se alimentará de la serie completa sino que contará con los materiales en bruto. El Documental Web se afianza en la fragmentación o en la segmentación del discurso, que permite al espectador recorrer el relato de manera subjetiva, siendo artifice

de su propio camino, generando pequeños relatos según su interés. Esto se produce desde el armado de una web que posibilite diferentes modos de navegación, por lo que podemos afirmar que no hay un estándar de web-doc.

En nuestro país, este nuevo formato ha sido poco explorado y en otros países permanece en etapa de debate y de experimentación, aunque en algunos casos prolíficamente. Actualmente tiene repercusión en Francia donde a través de financiación se promueven estas creaciones; también en España y en Colombia, donde son generados y/o difundidos mayoritariamente desde los medios de comunicación; y en Estados Unidos y en Canadá.

Si bien el documental web es un género que, en general, forma parte de la sección multimedia de algunos diarios importantes de España, de Francia y de Colombia, el antecedente de su implementación dentro de un contexto pedagógico lo tomamos de la Universidad Nacional de Rosario. Desde 2008, un equipo de la Dirección de Comunicación Multimedial trabaja en este nuevo género, a través de la Secretaría de Vinculación Tecnológica. En la misma han desarrollado el proyecto *DOCUMEDIA Periodismo Social Multimedia*,⁶ creado con el objetivo de generar contenido periodístico multimedial sobre temas sociales, pensado específicamente para el soporte web.⁷ Estas experiencias dentro del marco pedagógico e institucional reafirman el convencimiento de que es necesaria la relación de los alumnos y los docentes en una complejización de la mirada comunicacional en torno a la sociedad con el aporte discursivo de las nuevas tecnologías.

Martín-Barbero explica: «Estamos ante la configuración de un *ecosistema comunicativo* [...], lo cual está incidiendo tanto sobre lo que entendemos por comunicar como sobre las figuras del convivir y el sentido de lazo social» (2002: s/p). En esta línea, la realización de estos nuevos lenguajes proyecta en la comunidad en general, y en la educativa en particular, nuevos cruces, modos de inclusión y de participación en los cuales poder volcar desde una imagen hasta la realización de pequeños relatos. De allí que un aspecto que nos interesa, particularmente, respecto a la interacción es el modo colaborativo, la posibilidad de que el usuario participe produciendo, que sea un «prosumidor» (Toffler, 1979). Es decir, que se involucre contando su historia relativa al tema que proponen los autores e, incluso, si no es un protagonista directo pero le interesa la temática, que pueda producir y subir sus relatos en cualquier formato (video, fotografías, archivos de audio, incluso una pintura o una poesía, un artículo de información u opinión, un tema musical de su autoría, etc.).

En el mundo de la web 2.0, donde el prosumidor es protagonista, el término toma una importancia significativa recobrando su sentido original pero ahora magnificado por la capacidad interactiva de Internet. Como indican Nuria Lloret Romero y Fernando Canet Centellas, «con el surgimiento del llamado movimiento Web 2.0, se ha evidenciado la capacidad de Internet para movilizar colectivos» (2008: en línea). Y esto tiene un doble potencial, porque como precisan los autores, las nuevas aplicaciones le permiten al usuario «convertirse en creador y en consumidor de contenidos según sus propias y particulares necesidades» (2008: en línea), pero, además, le permiten «integrar e integrarse en comunidades que comparten gustos, necesidades, sueños, sentimientos y experiencias» (2008: en línea). Se trata de comunidades que potencian la gestión de cada subjetividad al hacerla parte del colectivo, colectivo que crece y se fortalece en el proceso de creación y de producción de cada individualidad que se suma.

Con el aporte discursivo de las nuevas tecnologías, se vuelve necesario construir una nueva mirada respecto del género documental y de su relación con los derechos humanos –un campo en permanente construcción–, fundamentalmente, porque en los últimos años se generaron las condiciones para la producción de documentales sobre esta temática y esto todavía no tuvo su correlato en el campo de la producción teórica. En el marco de una Facultad y de una Universidad que acompaña los cambios que trae aparejado el nuevo paradigma de la comunicación, y en comunión con lo planteado por la LSCA, el trabajo del CPA articula esos retazos de la historia de nuestro país que es necesario seguir ordenando para recuperar nuestra memoria colectiva. 

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt (2010). *Mundo-consumo. Ética del individuo en la aldea global*. Buenos Aires: Paidós.

BIRRI, Fernando (1964). *La escuela documental de Santa Fe*. Santa Fe: Documento.

HALBWACHS, Maurice (1968). *La memoria colectiva*. Barcelona: Paidós.

MESTMAN, Mariano (2007). «Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista». En Sartora, Josefina; Rival, Silvina (comps.). *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.

NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

TOFFLER, Alvin (1979). *La tercera ola*. Barcelona: Plaza & Janes.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

APREA, Gustavo (2010). «Dos momentos en el uso de los testimonios en autores de documentales latinoamericanos». *Cine Documental* (N.º 1) [en línea]. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_02.html>.

BORRELLI, Marcelo; GONZÁLEZ, Mercedes (2012). «El diario La Nación ante la reapertura de los juicios por violaciones a los derechos humanos en Argentina 2003-2007». *Oficios Terrestres* (N.º 28). La Plata: Universidad Nacional de La Plata [en línea]. Recuperado de <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/1321>>.

LLORET ROMERO, Nuria; CANET CENTELLAS, Fernando (2008). «Nuevos escenarios, nuevas formas de expresión narrativa: la web 2.0 y el lenguaje audiovisual». *Hipertext.Net* (N.º 6). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra [en línea]. Recuperado de <<https://www.upf.edu/hipertextnet/numero-6/lenguaje-audiovisual.html>>.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (1998). «Medios: olvidos y desmemorias». Ponencia presentada en *Medios para la Paz*. Bogotá: Fundación Santillana [en línea]. Recuperado de <http://centromemoria.gov.co/wp-content/uploads/2013/11/Medios_olvidos_y_desmemorias.pdf>.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (2002). «La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana». *Globalisme Et Pluralisme, Colloque international*. Montreal [en línea]. Recuperado de <www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/bogues/Barbero.pdf>.

NOTAS

1 Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=9LBRr2bGGUE>>.

2 Expresión de Jean-Luc Godard, incluida en un cartel del filme *Viento del Este* (1969).

3 El actual gobierno presentó, en junio de 2016, el Plan de Fomento al Sector Audiovisual de Televisión y Otros Medios –en reemplazo del Plan Federal de Fomento a la Producción de Contenidos para la TV Digital de la gestión anterior– y abrió concursos para generar 116 contenidos audiovisuales, compuestos por 54 producciones y 62 proyectos de desarrollo.

4 Disponible en <<http://catalogo.bacua.gob.ar/>>.

5 Disponibles en <<http://cda.gob.ar/serie/903/el-interior-de-la-memoria>> y en <<http://cda.gob.ar/serie/4363/el-interior-de-la-memoria-ii>>.

6 Disponible en <<http://www.documedia.com.ar/>>.

7 También un docente de nuestra institución, Álvaro Liuzzi, está al frente de un equipo que ha realizado dos experiencias que bien pueden enmarcarse en este género: *Malvinas 30* y *Proyecto Walsh*, disponibles en <<http://www.malvinas-treinta.com.ar/>> y <<http://proyectowalsh.com.ar/>>, respectivamente.