

La producción del documental transmedia en el Perú. El análisis de las hipermediaciones en tres documentales emblemáticos

José Carlos Castillo Carrión

Universidad César Vallejo (Perú) 

Geraldine Gil Lang

Universidad César Vallejo (Perú) 

María del Carmen Fernández Trujillo

Universidad de Ciencias y Humanidades (UCH), (Perú) 

<https://www.doi.org/10.5209/arab.99394>

Recibido: 2 de diciembre de 2024. Aceptado: 16 de octubre de 2025

Resumen: Este trabajo de investigación analiza las características de la producción de los primeros documentales transmedia en el Perú realizados entre los años 2015 y 2019. Los documentales transmedia Proyecto Quipu (2015), La vida no vale un cobre (2018) y Ruta de fuga (2019), realizados por tres directoras peruanas (Rosemarie Lerner, Maga Zevallos y Francesca Dasso) narran temas sociales y políticos de especial interés para la opinión pública. Cuentan con plataformas multimedia en la web y una red de medios digitales que permite la expansión de la franquicia. La teoría de las hipermediaciones de Carlos Scolari, permite la descripción de cinco aspectos requeridos para lograr la comunicación en los entornos digitales (la digitalización, la hipertextualidad, la reticularidad, la interactividad y la multimedialidad) y sirve de sustento para analizar las particularidades de la producción de los tres documentales transmedia. Los resultados del estudio demuestran que los documentales transmedia gozan de interfaces interactivas destacables y de una alta densidad de hipervínculos, aunque queda pendiente la generación de la convergencia que fomente la interacción y la co-creación para construir comunidades sólidas y generar experiencias verdaderamente inmersivas.

Palabras clave: hipermediaciones; convergencia; documental; transmedia; producción; narrativas digitales.

EN Transmedia Documentary Production in Peru: An Analysis of Hypermediation in Three Iconic Documentaries

Abstract: This research study analyzes the characteristics of the production of the first transmedia documentaries in Peru made between 2015 and 2019. The transmedia documentaries Proyecto Quipu (2015), La vida no vale un cobre (2018) and Ruta de fuga (2019), made by three Peruvian female directors (Rosemarie Lerner, Maga Zevallos and Francesca Dasso) narrate social and political issues of special interest to public opinion. They have multimedia platforms on the web and a digital media network that allows the expansion of the franchise. Carlos Scolari's theory of hypermedia allows the description of five aspects required to achieve communication in digital environments (digitalization, hypertextuality, reticularity, interactivity and multimedia)

and serves as a basis for analyzing the particularities of the production of the three transmedia documentaries. The results of the study show that transmedia documentaries enjoy remarkable interactive interfaces and a high density of hyperlinks, although the generation of convergence that fosters interaction and co-creation to build strong communities and generate truly immersive experiences is still pending.

Keywords: hypermediation; convergence; documentary; transmedia; production; digital narratives.

Sumario: 1. Introducción. 2. El documental y los medios digitales. 3. Marco teórico. 4. Metodología. 5. Resultados. 6. Discusión y conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Castillo Carrión, J. C., Gil Lang, G., y Fernández Trujillo, M. C. (2026). La producción del documental transmedia en el Perú. El análisis de las hipermediaciones en tres documentales emblemáticos, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 26(1), 37-46.

1. Introducción

El cine emerge con la reproducción audiovisual de la realidad misma. Ante el deslumbrante invento tecnológico de los hermanos franceses Auguste y Louis Lumière, el cine logra acercarse a un registro más apegado a la realidad, inspirándose en ella y, al mismo tiempo, abriendo las puertas a un universo de nuevas formas narrativas y estéticas. El documental es el primer género cinematográfico que rescata el valor de la existencia y reflexiona sobre ella a partir de su representación artística. Desde las primeras reflexiones sobre el género documental se resalta la participación comprometida y contemplativa del cineasta con el mundo real y su representación artística, así como el valor de todo el proceso de la producción para lograrlo. Los primeros conceptos del documental audiovisual revelan no solo aspectos distintivos del compromiso social y crítico de la realidad en el mensaje o una mera reproducción de la realidad (Vigo, en Romaguera y Alsina, 1980, p 130), sino también una labor que implica una selección cuidadosa de los elementos que permiten construir una narrativa coherente y significativa. Como señala Flaherty, “una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y de sombra, de situaciones dramáticas y cómicas” que son el fruto artístico de la experiencia y las vivencias del director (emisor) en el tratamiento de la producción y la realización de un documental (Flaherty, en Romaguera y Alsina, 1980, p.145).

El documental cinematográfico se considera un género que combina la observación o contemplación de la realidad y la capacidad de crear significados y emociones a través de la imagen en movimiento. Según el director John Grierson, la esencia del documental es “la capacidad del cine para desplazarse, para observar y seleccionar de la vida misma, puede explotarse en una forma de arte nueva y vital” (Grierson, 1947, p. 100). El cineasta Paul Rotha analiza el propósito comunicativo inherente del documental, sin dejar de considerar aquella necesidad de representar la realidad de forma creativa, esto es, que el género “debe reflejar los problemas y realidades del presente” pero sobre la base de las relaciones humanas a fin de interpelar y provocar la reflexión del espectador (Rotha, 1939, p. 68 y 133). En el contexto del cine contemporáneo, el género documental es abordado principalmente por dos visiones que guardan relación también con la labor de la producción y la realización del documental. Por un lado, la concepción teórica del profesor de cine, Carl Plantinga, quien estudia la relación entre el discurso y el mundo proyectado. Plantinga argumenta que el discurso cinematográfico se construye a través de cuatro parámetros: selección, orden, énfasis y adopción de un punto de vista, que se sostiene en el desempeño artístico de la producción y la realización de la obra audiovisual, lo que determina un modelo de presentación y percepción de la realidad en la pantalla. Esto significaría que los parámetros señalados por Plantinga permiten a las películas de no ficción manipular la percepción del espectador sobre la realidad que representan, y que es fundamental analizar cómo se construye este “mundo proyectado” para evaluar la veracidad de las representaciones cinematográficas (Plantinga, 2014, p. 125). Desde otro punto de vista, el crítico y teórico del cine documental, Bill Nichols sostiene

que la percepción de autenticidad en un documental toma distancia de la fidelidad de la imagen a la realidad, “la tradición documental depende en gran medida de nuestra capacidad para transmitir una impresión de autenticidad” (Nichols, 2013. p. 15). Esta impresión se construye, desde la producción del documental, a través de diversas técnicas cinematográficas, como el movimiento aparente y el uso de actores no profesionales, que generan en el espectador una sensación de estar presenciando hechos reales. No obstante, Nichols advierte que esta autenticidad es en gran medida una construcción que está influida por convenciones y perspectivas culturales. La presente investigación destaca especialmente el proceso de producción audiovisual de un documental que ha evolucionado hacia los modelos más participativos de los entornos digitales, donde la creación trasciende la realización de la obra audiovisual. En los entornos digitales, se observa una tendencia a involucrar activamente a la audiencia, transformándola en una audiencia co-creadora que expande y difunde nuevas narrativas digitales a partir de un modelo inspirador y entretenido, que despierta su espíritu creativo. Esta dinámica, al fomentar la participación activa del público, enriquece la experiencia audiovisual y prolonga la vida de las historias más allá de su emisión inicial.

2. El documental y los medios digitales

La naturaleza de los medios digitales redefine las estrategias creativas de la producción audiovisual y es, por ello, que los profesionales de la comunicación han adquirido paulatinamente un conjunto de habilidades, actitudes y conocimientos digitales que son necesarios para crear nuevas narrativas. Como señala Carlos Scolari (2013), los actores del ecosistema mediático –empresas, tecnologías, profesionales, lenguajes– tienden a converger, a acercarse entre sí y a hibridarse; inmediatamente después la fusión de esos actores genera contenidos que se difunden a través de todo el ecosistema. Los documentales se reinventan y se vuelven interactivos en las plataformas y las redes sociales, los usuarios son muy activos y participativos y gustan de ver un material audiovisual que documente un hecho real y que, al mismo tiempo, pueda generar *feedback* con los documentalistas, hoy también llamados “creadores de contenido digital” (Castillo y Gil, 2023). Si bien se mantienen vigentes las modalidades o tipos de representación tradicionales como los patrones organizativos o estructurales del documental (documental expositivo, reflexivo, de observación, interactivo, reflexivo o poético), analizadas por Nichols (1997), la era digital viene perfeccionando una modalidad interactiva e inmersiva hace más de dos décadas en el género documental. En este sentido, la experiencia significativa con el documental se resume en la producción original y creativa de una narrativa hipertextual que permite la fragmentación del contenido y a un usuario (co-creador o prosumidor) inmerso en ella y que está dispuesto a generar un nuevo contenido inspirado en aquella narrativa tradicional.

En el caso de los documentales interactivos, la narrativa propone un multidesarrollo de planteamientos, nudos y desenlaces, la producción añade *un expertise* de los lenguajes de programación multimedia de última generación y la participación muy activa de un espectador que contribuye con el discurso narrativo como co-creador (Gifreu, 2014). Desde el documental transmedia, las historias reales también se expanden y aparecen nuevos relatos o contenidos para diversos medios digitales y plataformas multimedia (Scolari, 2013, p. 25). Los documentales de realidad virtual se presentan como una propuesta audiovisual completamente inmersiva para el espectador y despierta en él una experiencia sensorial frente a un contenido real en un entorno simulado. Al respecto, durante los últimos diez años se han realizado una serie de investigaciones sobre el género documental en los medios digitales, principalmente en artículos científicos y de investigación. En cuanto al valor de la forma narrativa, Gifreu, Sánchez y Galán (2019) en su artículo “Aproximación al documental interactivo como formato nativo transmedia” exploran el documental interactivo como un formato original transmedia, caracterizado por la integración de múltiples medios y plataformas. A partir del estudio de diversos proyectos, se demuestra que esta forma narrativa cumple con los requisitos para ser considerada transmedia. El estudio revela la importancia de la estructura narrativa y la navegación interactiva en estos documentales, así como la capacidad de vincular contenido adicional y promover la participación del usuario. La investigación concluye que el documental interactivo es una herramienta eficaz para contar

historias de forma innovadora y accesible, ofreciendo múltiples perspectivas y permitiendo la exploración profunda de los temas tratados. Por su parte, García (2016) explora la influencia de la tecnología y las narrativas transmedia en el documental. La investigación identifica la evolución del documental a través de nuevos elementos narrativos y estéticos. García concluye que el documental transmedia permitirá el surgimiento de nuevas propuestas creativas en el género en tanto exista la creación, la producción y la participación activa del usuario para generar un mundo inmersivo.

Los estudios referidos al contenido de los documentales en medios digitales y el impacto social y cultural que genera en el usuario, es el tema que trata el artículo "*Reflecting worlds: noción de mundo transmedia aplicada al género documental*" de De la Torre-Espinosa (2019), en el cual explora el potencial persuasivo del documental transmedia y su capacidad para generar cambio social. Al combinar elementos de la ficción y la realidad, este formato invita a la participación activa del usuario, quien puede expandir el mensaje, añadir contenido y actuar en el mundo real. La investigación destaca la importancia de la inmersión, la extrabilidad y la performatividad en la narrativa transmedia, y cómo estas características permiten a los documentales transmedia convertirse en activadores culturales. Asimismo, el artículo de investigación de Lemos y Gosciola (2022) "*As novas formas comunicativas na contemporaneidade: documentário transmídia e preservação de saberes*", que trata acerca de cómo los documentales transmedia, al aprovechar la multiplicidad de medios y la participación del usuario, contribuyen a la preservación del patrimonio cultural. La investigación enfatiza que los documentales transmedia permiten construir comunidades virtuales en torno al conocimiento y facilitan la interacción entre usuarios. Al combinar elementos de la realidad y la tecnología, los documentales transmedia ofrecen nuevas formas de representar y difundir el patrimonio cultural, asegurando su relevancia en la era digital. La investigación de Pando (2020) sobre *Proyecto Quipu* analiza el papel del documental interactivo como agente de transformación social. El estudio concluye que el éxito de estos documentales depende de la respuesta y el comportamiento de los usuarios y destaca la importancia de definir roles específicos para cada red social, en función de los objetivos narrativos y comunicativos del proyecto transmedia.

Por su parte, Vilar y Barranquero (2024) en su investigación "*Prácticas audiovisuales en el 15M: innovación tecnológica, documental y videoactivismo*" estudian las prácticas audiovisuales colaborativas durante el movimiento 15M en España. Estas prácticas, que combinan activismo y creación artística, dieron lugar a un ecosistema mediático diverso y dinámico. El estudio revela una amplia gama de formatos y lenguajes audiovisuales, desde documentales colaborativos hasta intervenciones artísticas en el espacio público. Destaca la importancia de la tecnología y las redes sociales en la difusión de estos contenidos, así como la intertextualidad y la hibridación de formatos como características distintivas de este nuevo tipo de activismo mediático. Finalmente, el artículo "*Documental interactivo y visualización de datos*" de López, Herrero y Sánchez (2024) analiza las estrategias que integra la visualización de datos en la narrativa y la interfaz del web-doc (documental en la web), los resultados son muy significativos al comprobar que el recorrido que realiza el usuario y la interactividad que tiene con el contenido del producto, posee una relevancia especial aún más considerable que al estar frente al video, dando lugar al surgimiento de un nuevo género y una nueva narrativa. Así también, el artículo de De la Puente y Díaz (2015) analiza la evolución y características del documental transmedia en la cultura de la convergencia. Los autores concluyen que la interactividad es un rasgo definitorio, variando de formas básicas a complejas para incentivar la participación del usuario. Además, destacan la profundidad y la actualización constante de contenidos, apoyadas en las nuevas tecnologías para una comunicación efectiva con el prosumidor. En la investigación de Matos (2021) se abordan las posibilidades narrativas del documental interactivo desde la perspectiva del usuario. Su estudio cualitativo concluye que existe una relación directa entre el grado de implicación del usuario y el diseño de la interfaz para comunicar historias.

En base a este estado de la cuestión, la presente investigación estudia las características de la producción de los primeros documentales transmedia realizados en el Perú en los últimos diez años. Para ello, se recurre al marco teórico sobre las hipermediaciones del investigador en

comunicación, Carlos Scolari, el cual resulta especialmente pertinente para analizar la complejidad y la interconexión de los elementos ineludibles que conforman este tipo de producciones. A través de la aplicación de las cinco categorías analíticas propuestas por Scolari, se busca comprender cómo la producción de los documentales *Proyecto Quipu* (2015), *La vida no vale un cobre* (2018) y *Ruta de fuga* (2019) construyen sus narrativas transmedia y cómo generan las condiciones idóneas para involucrar al eventual co-creador adaptado a los entornos digitales.

3. Marco teórico

En enero de 2003, Henry Jenkins, académico estadounidense de la comunicación y el cine, en su artículo “Narrativa transmedia. Trasladar personajes de libros a películas y a videojuegos puede hacerlos más fuertes y atractivos” explica, por primera vez, una nueva modalidad de narrativa que surgía en Hollywood, la denominada narrativa transmedia. Según Jenkins, las historias de las franquicias atrapan a los consumidores más jóvenes quienes se concentran en los personajes de esas nuevas historias y disfrutan averiguando sobre “los antecedentes de los personajes y los puntos de la trama, haciendo conexiones entre diferentes textos dentro de la misma franquicia” (Jenkins, 2003). Mientras los productores consideraban esta actitud de los jóvenes como un “pasatiempo”, Jenkins realiza un llamado a un nuevo modelo para la co-creación (no adaptación) de contenido que atraviese los medios, es decir, a partir de un personaje atractivo o un universo interesante, se podrían plantear múltiples narrativas, “un buen ‘mundo’ puede sustentar múltiples personajes (y sus historias)” y estos nuevos relatos se extenderían hacia múltiples plataformas, haciendo de una franquicia con una historia inspiradora, una franquicia de éxito (Jenkins, 2009).

Con todo el conocimiento sobre la comunicación de masas y las primeras reflexiones acerca de la comunicación digital interactiva, el investigador y teórico de la comunicación y los medios de comunicación, Carlos Scolari, formula la teoría de las hipermediaciones y la sustenta ampliamente en su obra *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva* (2008). Si bien Scolari no contempla establecer una teoría formal en el ámbito de la disciplina de la comunicación digital interactiva, su postulado significa una continuación de los planteamientos formulados por Jesús Martín Barbero (1987) sobre las “mediaciones” en su obra *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. El estudio que realiza Martín Barbero sobre los medios de comunicación contempla una nueva perspectiva que analiza las mediaciones entre medios y las audiencias, entre la cultura y la sociedad: “De ahí que el eje del debate se desplace de los medios a las mediaciones, esto es, a las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales” (1987, p. 203). La atención se dirige, entonces, sobre los procesos a través de los cuales los mensajes mediáticos se interpretan, se resignifican y se vuelven parte de la vida de las personas; lejos de ver a los medios como objetos aislados, esta vez, su comprensión está influida por los entornos culturales, sociales e históricos.

Scolari amplía el estudio de los medios, pero esta vez en el contexto de la comunicación digital interactiva, su enfoque de las hipermediaciones enfatiza los procesos de intercambio, producción y consumo simbólico que se generan en un contexto caracterizado por una gran cantidad de sujetos, medios y lenguajes interconectados tecnológicamente de forma reticular o en forma de red. Las hipermediaciones no hacen referencia a una mayor cantidad de medios y sujetos “sino a una trama de reenvíos, hibridaciones que la tecnología digital, al reducir todas las textualidades a una masa de bits, permite articular dentro de ecosistema mediático” (2008, p. 114). En su análisis de las hipermediaciones, Scolari destaca cinco características clave que redefinen la comunicación en los entornos digitales. Estos son: la digitalización, la hipertextualidad, la reticularidad, la interactividad y la multimedialidad. La digitalización, como elemento básico de los nuevos medios, convierte la información en códigos binarios y/o bits, lo que permite su manipulación y transmisión a través de dispositivos digitales, impulsando la creación de contenidos interactivos y la convergencia de medios. La hipertextualidad introduce una estructura no lineal, donde el usuario puede navegar entre múltiples conexiones, construyendo su propia narrativa. La reticularidad organiza la información en redes, lo que facilita la colaboración y la creación de comunidades en línea. La interactividad, como elemento esencial, permite a los usuarios modificar y crear

contenidos, interactuando entre sí. Por último, la multimedialidad fusiona diversos lenguajes y formatos (texto, imagen, sonido, video) en una misma experiencia mediática, enriqueciendo la comunicación y ofreciendo una inmersión más profunda al usuario. Estas características subrayan la complejidad y dinamismo de las hipermediaciones en la era digital.

4. Metodología

La investigación adopta un enfoque cualitativo, orientado a la comprensión de la producción de documentales transmedia en el Perú durante la última década. La investigación se enmarca en un diseño básico descriptivo, cuya finalidad es recopilar y analizar exhaustivamente las características de la producción de este tipo de documentales en el entorno de las narrativas digitales. El enfoque metodológico utilizado es de corte fenomenológico-hermenéutico, permitiendo así el análisis e interpretación de los documentales transmedia a partir de las categorías teóricas propuestas por Carlos Scolari en su teoría de las hipermediaciones. Estas cinco categorías guían el proceso de análisis, proporcionando un marco teórico esencial para descifrar las complejidades y particularidades del documental transmedia.

La muestra seleccionada es de carácter intencional y homogénea, compuesta por los tres documentales transmedia producidos en Perú en la última década: *Proyecto Quipu*, *La vida no vale un cobre* y *Ruta de fuga*.

Proyecto Quipu, documental transmedia estrenado en el año 2015, narra la historia de Esperanza y Teodula, dos mujeres rurales de Perú que luchan por obtener justicia tras haber sido esterilizadas sin su consentimiento. La plataforma presenta los testimonios de las víctimas mediante la representación de quipus, un sistema de registro ancestral utilizado por la civilización incaica, compuesto por cuerdas con nudos que servían para contabilizar y transmitir historias e información. *Proyecto Quipu* fue desarrollado por Chaka Studio, bajo la dirección de María Court y Rosemarie Lerner. Esta iniciativa abarca diversas plataformas y medios, entre los que se incluyen: un sitio web, un blog, un cortometraje documental, un documental interactivo, una interfaz web, y un canal de YouTube.

La vida no vale un cobre, documental transmedia estrenado en el año 2018, aborda de manera cercana los conflictos sociales y ambientales que afectan a los habitantes de Espinar, una provincia cusqueña, tras más de 36 años de explotación minera. A través de su narrativa, se expone la situación de abandono en la que se encuentran las comunidades locales, destacando las consecuencias perjudiciales de la minería en la región. El objetivo central del documental es generar un debate en la opinión pública sobre los daños irreversibles que esta actividad ha causado en la salud de la población. En 2018, recibió el premio al Mejor Nuevo Director en el Festival Internacional de Cine y Documental Acampadoc, celebrado en Panamá. *La vida no vale un cobre* fue producida por Hiperactiva Comunicaciones y dirigida por Maga Zevallos. Este proyecto cuenta con un sitio web con un documental animado, cortometrajes, infografías, reportajes, testimonios, entrevistas, una interfaz web, redes sociales y un canal de Youtube.

Ruta de fuga, documental transmedia estrenado en el año 2019, narra la crisis migratoria venezolana a través de dos principales trayectorias migratorias que conectan Venezuela con Perú: la Ruta de los Andes y la Ruta de la Amazonía. Estas rutas abarcan un recorrido de casi siete mil kilómetros a través de territorios de Ecuador, Colombia, Brasil y Perú. Aunque el contexto que enmarca estas historias está marcado por la pérdida y la desesperanza, *Ruta de fuga* resalta, asimismo, la resiliencia del ser humano y lanza un llamado a la solidaridad, principios esenciales en tiempos de crisis. En 2018, obtuvo el estímulo para proyectos en nuevos medios otorgado por el Ministerio de Cultura, lo que marcó el inicio de *Ruta de fuga*, una travesía que la ha conducido por cuatro países (Brasil, Colombia, Ecuador y Perú) y más de 20 ciudades. *Ruta de fuga* fue producida por Contraverso Media, bajo la dirección de Francesca Dasso. Este proyecto cuenta con un sitio web, un blog, un cortometraje documental, un documental interactivo, una interfaz web y un canal de YouTube e Instagram.

Las técnicas de investigación empleadas en el presente estudio incluyen la observación no participante, la entrevista semiestructurada y el análisis de contenido cualitativo. La técnica de observación no participante se utiliza para identificar, describir y comprender el proceso de

producción de documental transmedia, empleando una guía de observación que facilita la recolección sistemática de datos. Además, se realizan una serie de entrevistas semiestructuradas a dos expertos en narrativas transmedia: Juan Pablo Concha Melgar, licenciado en Comunicación Audiovisual por la Pontificia Universidad Católica del Perú y magíster en Comunicación Transmedia por la Universidad EAFIT de Colombia, quien se desempeña como docente universitario y productor en 4D Esports; y Carlos Andrés Rodríguez Daza, licenciado en Comunicación Audiovisual por la Pontificia Universidad Católica del Perú y magíster en Dirección Estratégica de Contenidos por la Universidad de Lima, actual director creativo y productor transmedia en Watiqa Lab. Las entrevistas, realizadas a través de una guía de entrevista previamente estructurada, ofrecen puntos de vista críticos sobre los documentales seleccionados para la muestra. Finalmente, el análisis de contenido cualitativo facilita el examen e interpretación de las características de los documentales transmedia, a partir de las cinco categorías propuestas en la teoría de hipermediaciones de Carlos Scolari: digitalización, hipertextualidad, reticularidad, interactividad y multimedialidad. Este enfoque permite identificar aspectos comunes en los documentales seleccionados, ofreciendo una comprensión profunda de la producción de los mismos. Para llevar a cabo este análisis, se utiliza como instrumento una ficha de análisis que asegura una evaluación sistemática y coherente de los contenidos.

5. Resultados

Los hallazgos de la investigación centrada en las categorías de multimedialidad, convergencia y remedación, que implican la integración de diversos medios en una única plataforma, corroboran la presencia de una amplia gama de formatos multimedia en los documentales transmedia *Proyecto Quipu*, *La vida no vale un cobre* y *Ruta de fuga*. En particular, la inclusión de entrevistas y testimonios, según los expertos en transmedia entrevistados para la investigación, Pablo Concha y Carlos Rodríguez, se alinea con las características conceptuales de este formato, al combinar elementos orales, escritos y audiovisuales que enriquecen la narrativa documental. Respecto a la convergencia, Jenkins (2008) la define como el flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas si bien los tres documentales analizados demuestran una implementación exitosa de esta estrategia, los resultados sugieren que no se ha logrado fomentar aún una participación activa de la audiencia ni generar una conexión emocional profunda con el contenido. Esta falta de involucramiento contrasta con el concepto de “conducta migratoria” propuesto por Jenkins, que describe la tendencia de las audiencias a buscar experiencias entretenidas.

En lo concerniente a las remedaciones, las narrativas presentes en los tres documentales transmedia versan sobre problemáticas sociales y políticas que, desde su concepción, son expandidas a través de una serie de productos multimedia. Sin embargo, a pesar de esta diversificación, no se logra establecer una convergencia significativa con la audiencia meta, lo cual impide una expansión exitosa de la franquicia. Las categorías de reticularidad e interacción de Scolari (2008) enfatizan la participación activa del usuario en las plataformas donde se difunden los proyectos transmedia. No obstante, el análisis de dos de los tres documentales transmedia estudiados revela una discrepancia con este postulado. En estos casos, no se evidencia un intercambio significativo de información entre los usuarios. A diferencia de los documentales *La vida no vale un cobre* y *Ruta de fuga*, *Proyecto Quipu* presenta un espacio dedicado a la grabación de mensajes de voz dirigidos a los protagonistas, lo cual representa un avance en términos de interacción usuario-contenido. Aún con esta iniciativa, se observa un potencial desaprovechado en cuanto a la producción que construya una experiencia más rica y significativa para los usuarios.

En la entrevista con Juan Pablo Concha, el especialista destaca la importancia de la participación y co-creación de contenido por parte del público como una característica distintiva de los proyectos transmedia. Asimismo, señala que en el contexto peruano, la participación activa de la audiencia en la creación de contenido a partir de documentales transmedia es aún escasa. Esta observación coincide con los hallazgos obtenidos en el análisis de los documentales estudiados y refuerza la discusión en torno a la limitada participación del público en este tipo de producciones en nuestro país. El especialista Carlos Rodríguez, sostiene que,

si bien la participación activa del usuario como prosumidor no es un requisito indispensable para definir un proyecto como transmedia, esta práctica puede enriquecer significativamente la narrativa documental. Entonces, surge el interrogante: ¿un proyecto transmedia sigue siendo considerado como tal en ausencia de la participación del público? Los resultados de la investigación, que muestran una variabilidad en el nivel de participación de los usuarios en los documentales analizados, aportan evidencias concretas a esta discusión. Según Rodríguez, la ausencia de participación no descalifica a un proyecto de ser considerado transmedia. Sin embargo, enfatiza la importancia de diseñar espacios específicos para fomentar la participación de la audiencia, con el objetivo de mejorar la experiencia del usuario y enriquecer la narrativa transmedia.

Los tres documentales transmedia analizados presentan un alto grado de interactividad, evidenciado por la gran cantidad de hipervínculos que conectan diversas partes de sus universos narrativos. Esta característica fundamental permite a los usuarios navegar de manera activa por los contenidos digitales, generando experiencias dinámicas y personalizadas a través de acciones como *clics*, deslizamientos y compartidos. Al respecto, Alfaro (2021) enfatiza la importancia de diseñar experiencias inmersivas que involucren al usuario de manera activa, convirtiéndolo en un protagonista de la narrativa. Los documentales analizados exhiben una compleja red de interconexiones internas, así como enlaces externos hacia plataformas sociales y otros recursos digitales, lo que evidencia la construcción de un universo narrativo transmedia. Esta estructura hipertextual permite a los usuarios explorar y construir sus propios significados a partir de la interacción con los diferentes elementos que componen el documental. Los documentales estudiados han logrado adaptar sus contenidos a formatos digitales, facilitando la navegación no lineal y la construcción de narrativas transmedia. Scolari destaca la importancia de la digitalización y la hipertextualidad en la creación de experiencias narrativas inmersivas. Los documentales analizados corroboran esta afirmación, al hacer un uso extensivo de hipervínculos que conectan diferentes elementos narrativos y permiten al usuario explorar el contenido de manera personalizada. La implementación de interfaces intuitivas y amigables, como las observadas en *Proyecto Quipu*, facilita la navegación y la comprensión de la información, incluso para usuarios no familiarizados con este tipo de formatos.

Sin embargo, el estudio también revela desafíos en la implementación de interfaces óptimas para dispositivos móviles. El caso del documental *Ruta de fuga* demuestra la necesidad de garantizar la compatibilidad de los contenidos con diferentes dispositivos y sistemas operativos, a fin de evitar una experiencia de usuario fragmentada. La importancia de diseñar interfaces centradas en el usuario es respaldada por estudios previos, como el de Jiménez, Aguilar, Sánchez y Pérez (2018), quienes enfatizan el papel de los especialistas en experiencia de usuario e interfaz (UX/UI) en la creación de productos digitales que satisfagan las necesidades y expectativas de los usuarios. En el caso de los documentales transmedia, estos estudios pueden contribuir a optimizar la navegación, mejorar la accesibilidad y enriquecer la narrativa.

6. Discusión y conclusiones

A partir del análisis de los documentales transmedia estudiados, se comprueba una compleja relación entre la multimedialidad, la convergencia y la participación del público. Si bien los proyectos analizados poseen un uso innovador de diversos formatos y plataformas, los resultados sugieren que la convergencia no siempre se traduce en una participación activa y significativa de la audiencia. La falta de mecanismos efectivos como el marketing y la promoción de las franquicias, para fomentar el *engagement*, la interacción y la co-creación, limita el potencial de estos proyectos para generar experiencias inmersivas y construir comunidades en torno a las narrativas. Los documentales transmedia analizados demuestran un avance significativo en la implementación de interfaces interactivas y personalizadas. Sin embargo, es necesario continuar trabajando en la mejora de la adaptabilidad a diferentes dispositivos y en la optimización de la experiencia del usuario. La adopción de buenas prácticas en diseño de interfaces, basadas en los principios de la usabilidad y la accesibilidad, es fundamental para garantizar el éxito de futuros de los proyectos transmedia.

Los hallazgos obtenidos ponen de manifiesto la necesidad de repensar las estrategias de producción para la participación en los proyectos transmedia. Si bien la inclusión de elementos interactivos, como los hipervínculos y las secciones de comentarios, es un primer paso, es fundamental diseñar una estrategia de producción, de marketing y promoción que atraiga a los usuarios a involucrarse de manera más profunda con el relato y la narrativa de la franquicia. Esto implica no solo permitir la participación, sino también estimularla y valorarla a través de la interacción. La labor de un productor de un documental transmedia debe garantizar su permanencia a largo plazo, con el fin de que los cinco principios que propone Scolari (la digitalización, la hipertextualidad, la reticularidad, la interactividad y la multimedialidad) se concreten y el transmedia se consolide en el imaginario de los espectadores. La teoría de las hipermediaciones de Scolari resulta especialmente relevante en este contexto. Si bien los documentales analizados presentan una alta densidad de hipervínculos, no siempre se logra aprovechar al máximo el potencial de estas redes de conexiones para crear experiencias personalizadas y significativas. Una vez más, es necesario explorar nuevas formas de integrar a los usuarios en la construcción de los significados y en la co-creación de la narrativa.

En línea con la propuesta de Jenkins, es fundamental considerar la dimensión social de los proyectos transmedia. La construcción de comunidades en torno a las narrativas es clave para generar un sentido de pertenencia y fomentar la participación activa de los usuarios. Sin embargo, los resultados de esta investigación sugieren que aún queda un largo camino por recorrer en este sentido. En conclusión, los documentales transmedia analizados representan un avance significativo en la producción transmedia en el Perú, pero también revelan desafíos y oportunidades para futuras iniciativas. Para maximizar el potencial de este formato narrativo, es necesario profundizar en el estudio de las estrategias de participación del público y diseñar experiencias que fomenten la conexión emocional y la construcción de comunidades en torno a las narrativas transmedia.

Bibliografía

- Alfaro, H. (2021). *Análisis de la narrativa transmedia en el documental web Las rutas del oro: 2015*. [Tesis de Maestro. Universidad de San Martín de Porres]. Repositorio institucional de la Universidad de San Martín de Porres <https://repositorio.usmp.edu.pe/handle/20.500.12727/9669>
- Castillo, J. y Gil, G. (2023). *La producción del documental transmedia en el Perú*. [Tesis de Licenciatura. Universidad César Vallejo]. Repositorio institucional de la Universidad César Vallejo <https://repositorio.ucv.edu.pe/handle/20.500.12692/140463>
- Court M. y Lerner R. [Directoras]. (2015). *Proyecto Quipu* [Documental Transmedia]. Estudio Chaka.
- Dasso F. (Directora). (2019). *Ruta de fuga* [Documental Transmedia]. Contraverso Media.
- De la Puente, M. y Díaz, L. (2015). El documental interactivo en la cultura de convergencia y las narrativas transmedia. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, (18), 61-83.
- De la Torre-Espinosa, M. (2019). Reflecting worlds: noción de mundo transmedia aplicada al género documental. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. 195 (794), a52, 1-11. <https://doi.org/10.3989/arbor.2019.794n4003>
- García, A. (2016). *Documental y narrativa transmedia. Estrategias creativas y modelos de producción*. [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. Repositorio institucional de la Universidad de Sevilla <http://hdl.handle.net/11441/47911>
- Gifreu, A. (2014). *El documental interactivo. Evolución, caracterización y perspectivas de desarrollo*. Editorial UOC.
- Gifreu, A., Sánchez S. y Galán E. (2019). Aproximación al documental interactivo como formato nativo transmedia. *Revista Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 7(2), 275-302. <https://doi.org/10.37536/preh.2019.7.2.722>
- Grierson, J. (1947). *Grierson on Documentary*. Harcourt, Brace and Company, Inc.
- Jenkins, H. (15 de enero de 2003). Transmedia Storytelling. Moving Characters from Books to Films to Video Games Can Make Them Stronger and more Compelling. *MIT Technology Review*. <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>

- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.
- Jenkins, H. (12 de diciembre de 2009). The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday). *Pop Junctions. Reflections on Entertainment, Pop Culture, Activism, Media Literacy, Fandom and More*. http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html
- Jiménez, L., Aguilar, C., Sánchez, L. y Pérez, M. (2018). Experiencia de usuario y medios de comunicación. La regla de los tres clics en las webs de periódicos para smartphones. *Revista Latina de Comunicación Social*, (73), 595-613. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1271>
- Lemos, U. y Gosciola, V. (2022). As novas formas comunicativas na contemporaneidade: documentário transmídia e preservação de saberes. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 149, 181-195. <https://doi.org/10.16921/chasqui.v1i149.4622>
- López, A., Herrero, V. y Sánchez, D. (2024). Documental interactivo y visualización de datos. Nuevas formas de contar historias. *Visual Review. Revista Internacional de Cultura*, 16(1), 59-86. <https://doi.org/10.62161/revvisual.v16.4227>
- Martín Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. G. Gili.
- Matos, K. (2021). *Posibilidades narrativas del documental interactivo: Una mirada desde la perspectiva del usuario*. [Tesis de Licenciatura. Universidad Privada de Ciencias Aplicadas]. Repositorio institucional de la Universidad Privada de Ciencias Aplicadas http://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/653335/Pando_LJ.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pando, J. (2020). *Documentales interactivos como agentes de transformación social: Proyecto Quipu* [Trabajo de investigación de Bachiller, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio institucional de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas http://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/653335/Pando_LJ.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Romaguera, J. y Alsina, H. (1980). *Fuentes y documentos del cine*. Gustavo Gili.
- Rotha, P. (1939). *Documentary Film*. W. W. Norton & Company.
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Gedisa.
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Ediciones Deusto.
- Vilar, G. y Barranquero, A. (2024). Prácticas audiovisuales en el 15M: Innovación tecnológica, documental y videoactivismo. *Arnodes. Revista de Artes Ciencias y Tecnología*, (33), 1-11. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i33.418083>
- Zeballos, M. (2018). *La vida no vale un cobre*. [Documental Transmedia]. Hiperactiva Comunicaciones.