



EL DOCUMENTAL INTERACTIVO COMO HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN TRANSCULTURAL. LA MUJER AFRICANA COMO ESTUDIO DE CASO

Lidia Peralta García
Departamento de Periodismo
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Universidad Autónoma de Barcelona
lidia.peralta@uab.es

Resumen: la “construcción” de la mujer africana a través del cine y el documental ha sufrido el peso de una larga tradición de distorsiones y reducciones estereotipadas tanto desde el cine de Hollywood y el cine europeo como desde las propias producciones nacionales en el continente africano. Así, la figura de la “Mammy”, reiteradamente usada por el cine norteamericano, la exotización del cuerpo femenino negro (Sabelli, 2010) o las imágenes tipificadas e idealizadas, ligadas sobre todo al mito de la madre y a la exaltación y veneración de la fecundidad de la mujer (Coletti, 2001), conforman sólo algunos ejemplos de visiones reductivas de las mujeres en el continente africano. Este artículo analiza las narrativas digitales presentes en dos documentales interactivos que tienen a la mujer africana en su foco de atención para determinar hasta qué punto el paraguas de interactividad puede favorecer miradas más plurales de la realidad africana ante el flujo de informaciones que viajan, no ya de norte a sur o de sur a norte, sino en todas direcciones.

Palabras clave: documental, documental interactivo, Africa, participación ciudadana, representación, empoderamiento, narrativas digitales

1. Introducción

En la actualidad las narrativas digitales proporcionan nuevas formas de contar historias que trascienden a la linealidad para profundizar en los discursos desde las posibilidades que ofrecen las tecnologías propiamente digitales. El documental y los reportajes interactivos se han sumado a la lista de géneros que están produciendo imágenes sobre África. En este apartado nos proponemos analizar dos documentales interactivos que han propiciado una imagen renovada de las mujeres en África: *Fatea, Femmes au travail en Algerie: encontre un long chemin rempli d'obstacles*, *Afrique: 50 ans d'indépendance*, con el objetivo de discernir hasta qué punto el paraguas de las narrativas digitales puede favorecer miradas más plurales de la realidad africana.

Partimos de la hipótesis de que este tipo de producciones pueden ayudarnos a detectar formas de “luchar” contra las representaciones en negativo del continente africano asociadas al eurocentrismo, la descontextualización y el uso de estereotipos. Más allá de eso nos preguntamos: ¿Puede la interactividad desmontar estrategias de dominación y favorecer una participación más igualitaria en los flujos de la comunicación? ¿Hasta qué punto la solución pasa por la acción de las prosumidoras africanas? ¿Favorece esto una disminución en la hegemonía discursiva occidental?

En este artículo no entramos a valorar aspectos sobre si el documental interactivo representa un género nuevo o una continuidad adaptativa del documental lineal. Ni siquiera nos detenemos a ofrecer las numerosas definiciones y clasificaciones que ya están siendo barajadas desde la literatura académica (Bruzzi, 2000; Meadows, 2003;



Berenguer, 2004; Gaudenzi, 2009; Choi, 2009, Piscitelli, 2009). Baste con una de las definiciones “provisionales” ofrecida por Arnau Grifeu (2010) como “aplicaciones interactivas en línea o fuera de línea, realizadas con la voluntad de representar y documentar la realidad con unos mecanismos propios, que llamaremos modalidades de navegación e interacción, en función del grado de participación que contemplen”. Si en los documentales lineales al espectador se le pide sólo la atención mental (Gaudenzi, 2009, 8), en los documentales interactivos se les requiere además que interactúe con la plataforma, pudiendo esta interactividad ofrecer varias categorías, que Berenguer ha clasificado en fuerte, media y débil (2004). Esta capacidad del usuario para tomar decisiones y seguir avanzando (Berenguer, 2004) induce a pensar en beneficios de cara a la comunicación transcultural y transnacional como una manera de fomentar la necesidad de “descubrir”.

Las plataformas en las que los documentales interactivos son albergados facilitan que el usuario pueda llevar a cabo actividades de observación, de exploración, modificación, y reciprocidad (Meadows, 2003). Excepto la primera, que es común al documental lineal, las tres categorías restantes pertenecen al mundo de lo interactivo. El último aspecto, la capacidad de reciprocidad, conecta con la “capacidad relacional” de los documentales interactivos tal y como la ha visto Sandra Gaudenzi. Para la autora los documentales interactivos deben ser considerados como “entidades relacionales” donde el usuario forma parte del sistema y tiene la capacidad de transformarlo: “*A relational approach to interactive documentaries is only possible if interactivity is understood as more than a two-ways action/reaction process between the user and the computer*” (2009, 90). En sintonía con la tesis de Gaudenzi (2009) situamos el potencial de la comunicación transcultural y transnacional.

De esta forma, si los documentales, reportajes u otro tipo de géneros que se elaboren bajo la marca de la interactividad generan mecanismos de preguntas y respuestas, de participación colaborativa y de impronta de opiniones, estarán actuando como un canal de comunicación adecuado para la comunicación transcultural. Escribe García Canclini (2010, 41): “Para obtener *información* podemos conectarnos con los otros como si fueran máquinas proveedoras de datos. *Conocer* al otro, en cambio, tratar con la diversidad de imágenes y elaboraciones simbólicas en que se representa, obliga a ocuparse de su diferencia y a hacerse preguntas sobre la posibilidad de universalizar las miradas diversas que nos dirigimos”. Aquí reside, en nuestra opinión, una de las claves de la comunicación intercultural en el contexto de la interactividad.

En la búsqueda de estrategias comunicativas eficaces, parece sensato pensar que la comunicación transcultural y transnacional pueda encontrar un aliado en algunas de las propiedades atribuibles a la interactividad y a los llamados “nuevos medios”. En primer lugar, el hecho de que esos productos culturales se distribuyan en red, para empezar, aumenta potencialmente el número de receptores/usuarios y la facilidad de acceso a los contenidos en relación con el documental lineal. Una de las grandes lacras del documental tradicional pasa por sus mecanismos de difusión. En *La representación de la inmigración subsahariana a través del documental español (2001-2011)*, (Peralta, 2013) pudo constatar que de 41 documentales sobre inmigración subsahariana analizados, solamente 4 de ellos – un 2,4% del total- fueron estrenados en salas comerciales (*Extranjeras*, Helena Taberna, 2003; *Princesa de África*, Juan Laguna, 2008; *Querida Bamako*, Omer Oke y Txarli Llorente, 2007 y *La Puerta de no retorno*, Santiago Zannou, 2011). La “vida” de los documentales fuera del *mainstream* está muy limitada en los circuitos tradicionales de este tipo de producciones, condicionada por los contratos de exclusividad, la territorialidad y la caducidad. Como sostiene Michel Reilhac (2013), director de *Cinéma en Arte France* el documental interactivo puede



romper con todos estos parámetros: “*Le futur modèle pourrait s’ouvrir sur des principes largement différent, sans exclusivité, sans fenêtre, plus global que territorialisé, plus transparent, sans gatekeepers et enfin dans lequel la longévité d’une œuvre redeviendrait possible*”.

En segundo lugar, el uso de recursos multimedia, además de favorecer una exposición atractiva de los contenidos, puede contribuir a profundizar en la información facilitada, algo que debería traducirse en un mayor nivel de contextualización. De alguna manera se observa que “el periodismo” de datos está trasladándose más a las partes textuales de la plataforma, mientras que las historias humanas se intercalan más a través del video. Existen elementos infográficos, además, como el uso recurrente de los mapas, que casi se han convertido en un icono o metáfora de la interactividad.

2. La construcción de las mujeres africanas en las narrativas tradicionales

Al hablar de la “construcción” de la mujer africana a través del cine y el documental suele caerse, al menos, en dos “categorías-trampa” que modelan nuestro imaginario colectivo: la construcción de África y la construcción de la mujer africana. Procedencia y género han actuado tradicionalmente como factores de distorsión en las construcciones cinematográficas producidas desde Occidente en materia de transculturalidad. A ellas podríamos añadir más: clase social, pertenencia étnica, religión, condición sexual, etc. Así, a las ya descontextualizadas imágenes del continente africano por parte del cine occidental se añaden otras etiquetas que impiden una visión más realista del contexto socio-cultural en el que se desenvuelve la vida de las mujeres africanas.

El cúmulo de distorsiones de las representaciones sobre África llevadas a cabo desde el cine entroncan con una tradición de estigmatización cultural de la negritud que, como ha estudiado el profesor Ferrán Iniesta (2009, 15), tiene su origen en la época del Antiguo Egipto. Iniesta, en su búsqueda de los primeros reflujos históricos de rechazo a la negritud, encuentra significado en la campaña de desprestigio que el pueblo de Israel emprendió contra los antiguos egipcios, negros de piel, ante la prosperidad de su civilización. El hijo negro de Noé, o Cam, o Kemit, ya aparecía en el Antiguo Testamento como un personaje maligno:

Nada podía hacer presagiar que aquellas gentes, constructoras de pirámides y templos de una envergadura que sigue hoy asombrando, llegarían a ser consideradas salvajes, primitivas y próximas a la animalidad. Precisamente porque Champollion no podía aceptar que esas gentes de tez oscura y pelo ensortijado hubiesen podido hacer algo tan memorable, él y sus seguidores – inconscientemente racistas pese a su aparente tolerancia progresista – decidieron reescribir la historia y considerar que los griegos antiguos eran daltónicos o simplemente que cuando hablaron de negros se referían a morenos o gentes marginales. Hay que retomar los textos griegos y respetar los hechos: los antiguos egipcios eran africanos, es decir negros en toda la amplia gama de la negritud y como tales fueron vistos y admirados por los pueblos asiáticos y europeos que les circundaban en el Mediterráneo (2009, 25-26) .

Conviene reparar en el hecho de que el cine de Hollywood se ha encargado de presentarnos unos personajes faraónicos de tez blanca y no negra. ¿No era la tez negra meritoria de aquella gran civilización que estaba forjando una civilización asombrosa? Rescatando un icono femenino de la época, Cleopatra, resulta interesante constatar la presencia de recientes ensayos que trabajan en la línea de la desmitificación de esta enigmática reina y gobernante. La antropóloga y egiptóloga británica Joyce Tyldesley, en su libro *Cleopatra: la última reina de Egipto* (2008), argumenta que su belleza legendaria fue inventada por los romanos para mostrar que arruinó a los emperadores mediante la seducción : “Todos los que piensan en Cleopatra se imaginan a Elizabeth Taylor, pero lo cierto es que no sabemos realmente cómo fue ella. [...] Hay registros



donde se la ve con nariz y mentón grandes. Además, es probable que haya sido negra, ya que su ascendencia materna provendría del norte de África y la paterna de Macedonia” (citada por Cerracín, 2008).

Así, este periodo del Antiguo Egipto nos sirve de botón de muestra para observar como la construcción de la mujer influyente ya viene distorsionada desde la historia por el cine. No menos dañina ha sido la visión paternalista y de sirviente dócil exportada desde el imaginario de la época esclavista y condensada en una obra como *La cabaña del Tío Tom*. Más tarde, la figura de la *Mammy*- reiteradamente usada por el cine norteamericano – se inspiraría largamente en la tradición servilista. En el período que va desde 1860 a 1960, como ha recogido el cineasta Dominic Haxton (2011), uno de las pocas oportunidades de empleo para la mujer negra en Norteamérica era la de sirviente doméstica. De ahí que el estereotipo de la *Mammy* se convirtiera en la caracterización estándar de la mujer negra en el cine y la televisión. En el mundo real, sin embargo las mujeres estaban luchando en la calle por la obtención de derechos civiles:

The mammy roles, played by actress like Hattie McDaniels, Louise Beaver, & Ethel Waters, put a happy face on black women's lowly position in society, helping to set at ease the hearts of white audiences. Mammies were so happy to serve whites that they were shown giving up their pay and even their freedom for the chance to continue serving their white family.

En el estudio de las proyecciones eurocéntricas de dominación colonial la italiana Sonia Sabelli ha ilustrado el nexo entre la exotización del cuerpo femenino negro durante el colonialismo y sus representaciones en la Italia post-colonial, para verificar si los estereotipos y los mecanismos de poder forjados durante el régimen persisten aún hoy, o si es posible rastrear en ellos los elementos que subviertan las representaciones. Concluye: “La posesión del cuerpo de las mujeres negras coincidía con la conquista del territorio colonial – un territorio “virgen” a “penetrar”- y la satisfacción del deseo masculino coincidía con la victoria militar del fascismo” (2012: 122-131).

Pensemos también en el cine de los exploradores de la industria hollywoodense como una poderosa herramienta de transmisión de estereotipos. Películas como *El explorador perdido* (1939, Henry King), *Hatari* (1962, Howard Hawks) o *Las nieves del Kilimanjaro* (1952, Henry King), han conformado un imaginario donde África aparece como una mera plataforma para el desarrollo de los sueños y aventuras de los hombres y mujeres de tez blanca. Mujeres occidentales que, como ha visto Melissa Tackaway, ilustran el papel dominante en comparación con los personajes africanos masculinos y femeninos. Encontramos un ejemplo de ello en *Memorias de África* (*Out of Africa*, 1985, Sydney Pollack), donde la benevolente Karen Blixen, interpretada por Meryl Streep aparece “constantemente retratada en una posición dominante frente a su fiel sirviente africana” (2003: 148).

3. Críticas y alternativas al modelo interpretativo de la mujer occidental como referente

En cines más recientes, teóricas feministas como Chandra Talpade (2008: 157), de origen indio y nacionalidad estadounidense, en referencia a la construcción de imágenes como la de la mujer tapada con el velo, la madre poderosa, la casta virgen o la esposa obediente, ha visto también todo un cúmulo de imposiciones visuales producidas en Occidente:

Esta mujer promedio del Tercer Mundo lleva una vida esencialmente truncada debido a su género femenino (léase sexualmente constreñida) y a su pertenencia al Tercer Mundo (léase ignorante, pobre, sin educación, limitada por las tradiciones, doméstica, restringida a la familia, víctima, etc.). Esto, sugiero, contrasta con la autorepresentación (implícita) de la mujer occidental como educada, moderna, con el control de su cuerpo y su sexualidad y con la libertad



de tomar sus propias decisiones. Estas distinciones son posibles gracias a que se ha privilegiado a un grupo particular como la norma o el referente (2008:126, 127).

Esta posición hegemónica es uno de los hechos por los que la tradición feminista africana ha tendido a rechazar parte de la literatura feminista realizada desde los países occidentales en relación con la mujer africana. Así, la autora critica la manera en la que teóricas como Juliette Mince (1980) habla de una visión compartida por las sociedades árabes y musulmanas en el caso de la familia patriarcal (es decir, más de veinte naciones distintas) sin tratar las estructuras de poder históricas, materiales e ideológicas que construyen tales imágenes (2008:136). Tampoco comparte como Hosken analiza el control masculino de la sexualidad, como la italiana Cutrufelli analiza la colonización occidental o como Perdita Huston habla de las “necesidades” y “problemas” que tienen las mujeres de los países tercermundistas. En este último caso, por ejemplo, el problema según Talpade reside en que muy pocas mujeres, si es que alguna, tienen “opciones” o libertad para actuar, asumiendo que todas las mujeres del Tercer Mundo⁶¹ tienen necesidades y problemas similares (2008:140). Subraya la autora:

Lo que resulta problemático de este uso de “mujeres” como grupo, como categoría de análisis estable, es que se asume una unidad antihistórica y universal entre las mujeres, fundada en la noción generalizada de su subordinación, en vez de demostrar analíticamente la producción de las mujeres como grupos socioeconómicos y políticos dentro de contextos locales particulares, esta opción limita la definición de sujeto femenino a la identidad de género, ignorando por completo identidades de clase o étnicas (2008:141).

En la misma línea Melissa Tackaway mantiene: *Western film has either tended to ignore African women characters completely, or to portray them as the disposable, sexually voracious objects of (white) male desire. Western media reports and documentaries often portray African women as the passive victims of poverty and patriarchal oppression. This both perpetuates the West's conception of their status and denies them any active, participatory role in their own destinies* (2003:150).

A raíz de lo expuesto anteriormente, y en sintonía con Talpade, cualquier discusión sobre la construcción intelectual y política de los “feminismos del Tercer Mundo” debe tratar dos proyectos simultáneos: la crítica interna de los feminismos hegemónicos de “Occidente” y la formulación de intereses y estrategias feministas basados en la autonomía, la geografía, la historia y la cultura: “El primero es un proyecto de deconstrucción y desmantelamiento; el segundo, de construcción y creación” (2008:117).

En la búsqueda de mecanismos que compensen las visiones reduccionistas transnacionales y transculturales, la producción de cines nacionales ha actuado tradicionalmente como un catalizador de formas de ver la realidad más acordes con los contextos socio-culturales propios de cada cultura.

En el caso de África, autoras como Coletti (2001), Guadalupe Arensburg (2010) o Beatriz Leal Riesco (2011) han resaltado las aportaciones de las realizadoras africanas a la recolocación de visiones desde la cercanía con las realidades descritas. Así, hasta los años setenta, cuando la mujer africana empieza a tomar las cámaras como forma de empoderamiento, los personajes femeninos forman parte de un discurso más general sobre el continente. Son símbolos de la lucha de África contra la opresión, víctimas de una historia que se debate entre tradición y modernidad (Leal, 2011: 29,40). En consecuencia, abundan las «imágenes tipificadas e idealizadas, ligadas sobre todo al mito de la madre y a la exaltación y veneración de la fecundidad de la mujer» (Coletti, 2001: 31, citada por Leal, 2011). De ahí que el discurso tienda hacia la idealización de la mujer: “La «madre África» es la garantía de que el sueño por un pasado idealizado y

⁶¹ En este texto se utiliza la expresión Tercer Mundo porque así es usado por Chandra Talpade. Hoy esta expresión nos parece en desuso y con carga eufemística.



utópico es posible, a través de sus atributos de belleza, sacrificio y valentía” (Leal, 2011). Este tipo de construcciones ha sido una práctica extendida en la primera fase de evolución de los cines africanos, con excepciones por parte de cineastas como Ousmane Sembene, calificado de autor feminista, o en terminología de Alice Waker, *womanist*, y cuyos personajes femeninos escapan al prototipo de la época.

Como ha visto Leal Riesco, es en los años setenta cuando las mujeres toman la palabra para narrarse/mostrarse en primera persona, siendo a partir de los años ochenta y noventa cuando empiezan a su vez a volverse más innovadoras en contenidos (201, 29-40). El cine hecho por mujeres ha ido permitiendo la deconstrucción de representaciones estereotipadas de mujeres que generalmente se filmaban desde un punto de vista masculino: “*By deconstructing the paradigms that confine women in society’s oppressive structures, the new generation of women directors strove to make films that positioned them as subjects, rather than as mere objects of “male gaze”*” (Tackaway, 2003:147).

Entre las más influyentes realizadoras africanas de la primera época se encuentra la senegalesa Safi Faye, que fue la primera mujer de África subsahariana en realizar un largometraje. Una de sus producciones más conocidas, *Mossane* (1996), revive el periodo de la adolescencia femenina desde la perspectiva africana. Como subraya Arensburg: “Su obra ha jugado un rol vital en la reapropiación de la historia y la memoria africana, como forma de redefinirla de manera diferente a como lo ha llevado a cabo el eurocentrismo” (2010, 136).

También Sarah Maldoror, francesa de padre antillano, ha llevado a cabo una importante producción cinematográfica, muy volcada en los movimientos revolucionarios de las independencias lusófonas, como en *Sambizanga* (1971), hoy un clásico del cine subsahariano. Junto a ella, Fanta Régina Nacro, de Burkina Faso, cuenta como otra de las grandes artífices de este cine de apropiación femenina. Pero quizás sea Anne-Laure Folly, nacida en Togo en 1954, la que con mayor asiduidad haya destinado su filmografía a temas específicamente femeninos, encontrando en el documental un género prioritario. Entre sus producciones: *Femmes du Niger. Entre intégrisme et démocratie* (Mujeres de Niger, entre el integrismo y la democracia, 1993), *Les amazones se sent reconverties* (Las amazonas se han reconvertido, 1993), *Femmes aux yeux ouvertes* (Mujeres de ojos abiertos, 1995), *Les oubliés* (Las olvidadas, 1996), *Femmes d’Angola. Rêver la paix* (Mujeres de Angola. Soñar la paz, 1996), *Sarah Maldonor ou la nostalgie de l’utopie* (Sarah Maldonor o la nostalgia de la utopía, 1998), *L’une est, l’autre pas* (Una es, la otra no, 2000). Como se aprecia en los propios títulos, la fijación por la interpretación femenina de la realidad circundante es muy evidente en su filmografía. En referencia a este cine inicial, concluye Tackaway: *Like all women in the World, African women have to contend with certain culturally specific, oppressive practises, but a closer look at their societal structures also indicates that these women are often empowered in ways different from those in the West* (2003, 149).

Junto al cine de estas mujeres pioneras, hemos de rescatar las nuevas generaciones que han entrado con fuerza, desde África o la diáspora, con discursos renovados, que colocan o no a la mujer en su centro de atención y donde predomina una visión de autora con narraciones más complejas. Así un documental como *Les Sénégalaises et la sénégalaise* (Las senegalesas y la “senegala”, 2007), de Alice Diop, pone de manifiesto como con una pequeña cámara se puede filmar la realidad de tres mujeres de su familia desde una rabiosa intimidad encaminada a la ruptura de estereotipos o de reacciones esperadas. Dice la realizadora franco-senegalesa: “Esta película retrata un patio y las tres mujeres que lo ocupan, tres senegalesas de ciudad, una madre y sus dos



hijas. Un espacio cerrado, femenino, donde algunas luchan contra la adversidad cotidiana, mientras que otras se sientan y sueñan con irse” (2008).

El actual dinamismo del cine hecho por mujeres puede también percibirse a través de los festivales. Así, en la edición del 2013 del Festival de cine africano de Córdoba, el Griot al Mejor Documental fue para *Mille soleils* (Mil soles), de Mati Diop, sobrina del emblemático director senegalés Djibril Diop Mambéty. El documental sigue los pasos de los personajes de una de las películas de Mambéty, *Touki Bouki*, rodada en 1972, cuya joven protagonista resultaría difícilmente encasillable en una visión simplista. Así destaca la página web del Festival el criterio de selección del jurado, presidido por el prestigioso crítico de cine Olivier Barlet: "esta cinta innovadora conjuga, con gran poesía y sutileza, una mirada hacia la herencia del pasado y hacia la modernidad y transmite con magnífica originalidad que la vinculación con el pasado puede abrir nuevas vías en el presente, así como proporcionar energía para encarar el futuro".

4. Estrategias de inter-actuación participativa como mecanismo de comunicación transcultural

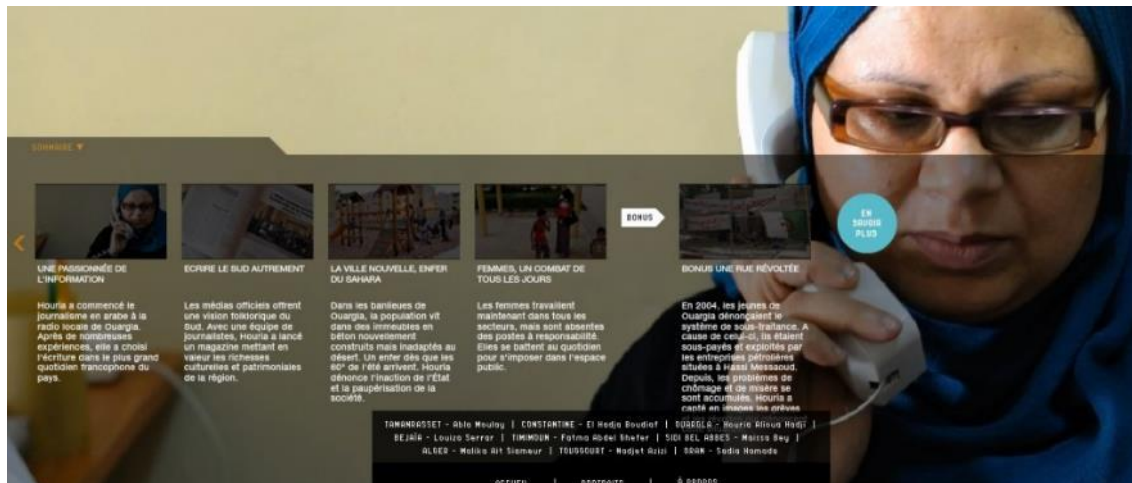
El documental interactivo *Fatea, femmes au travail en Algérie : encore un long chemin rempli d'obstacles* (Fatea, mujeres en el trabajo en Argelia: aún un largo camino lleno de obstáculos, Carole Filiu, 2012) propone un viaje a Argelia al reencuentro de nueve mujeres que trabajan y expresan sus esperanzas y deseos de cambio de un Estado en crisis. El documental, accesible a través de la página web de TV5 Monde <http://fatea.tv5monde.com/>, y de plataformas argelinas (Waten y Youphil) se lanzó en diciembre de 2012 después de dos años de trabajo.

Carole Filiu y sus compañeras de realización diseñaron una interfaz con un planteamiento sencillo pero eficaz: cada una de las nueve mujeres protagonista vive en una localidad diferente de Argelia y tienen perfiles variopintos: una periodista, una vendedora de vehículos todoterreno en Níger, una estudiante autónoma, una empresaria del sector de la artesanía, una escritora, una profesora de atletismo, una psicóloga y una gerente de restaurante. Aunque sus caminos son diferentes, todas comparten el estar transformando una sociedad desde el interior a través de su trabajo profesional o social. La propuesta de navegación se articula a través de un taxi recreado por animación, que se desplaza sobre un mapa de un lugar a otro, de una ciudad a otra, de un contexto a otro, rompiendo por el camino una imagen monolítica de Argelia, al tiempo que da paso a muy diversas lecturas contextuales, paisajísticas y de realidades personales muy diferentes, a través del discurso de sus mujeres protagonistas. En la página de presentación del proyecto el taxi “animado”, al tiempo que recorre la geografía del país, va dejando mensajes repartidos por el mapa: “En Argelia las mujeres son comerciantes, periodistas, o agricultoras; día tras día, a través de su trabajo, invierten en el espacio público y transforman una sociedad en el seno de la cual aspiran a la igualdad”. La idea, como declara su autora es “mostrar a las mujeres en la vida activa y en todos los sectores.”

Cada vez que se pincha sobre la fotografía de alguna de las protagonistas, junto a su lugar de procedencia situado en el mapa que el taxi recorre, en primer lugar el interfaz nos remite a una información de contexto sobre el lugar donde esa mujer reside. Para ello se utilizan fotografías fijas y una voz en *off* explicativa. En un segundo nivel de navegación, la interfaz nos da paso a las historias personales de cada mujer, articuladas a través de entrevistas cuyo contenido queda dividido por bloques temáticos, facilitando que la usuaria o usuario elija la forma de proceder en la navegación. La plataforma incluye una pestaña, “*en savoir plus*” (para saber más), que da paso a otro tipo de

información textual complementaria sobre cada una de las mujeres. Así, imagen textual, imagen fija e imagen en movimiento forman parte de un mismo entramado informativo y comunicacional.

FIGURA 1: Despliegue de pantalla multimedia del documental interactivo *Fatea, femmes au travail en Algérie : encore un long chemin rempli d'obstacles*



Fuente: Touki Montréal

Junto a estos elementos multimedia existen dos complementos en relación con la narrativa digital de interés en este análisis: por un lado la existencia de un blog participativo. En él, de nuevo, se accede a otro nivel de intercambio de información, donde además de la propia presentación del proyecto las usuarias podemos profundizar en el tema propuesto a través de artículos recientes sobre el proyecto, sobre la realidad de Argelia, y sobre la situación de los derechos de las mujeres en este país. Por otro, el acceso a las redes sociales desde la propia plataforma, donde el número de navegantes se irá potencialmente multiplicando día a día.

En su conjunto todo ello genera un entramado de intercambio de información mucho mayor al que en principio los documentales tradicionales nos permiten acceder. De esta manera, en una sola pieza estamos rescatando tres elementos que en principio favorecen la generación de miradas más realistas sobre otros pueblos y culturas: el tratamiento de temas en positivo sobre la realidad cotidiana, la capacidad de contextualización a través del periodismo de datos y los recursos multimedia y la posibilidad de participación e inter-actuación del usuario con la interfaz.

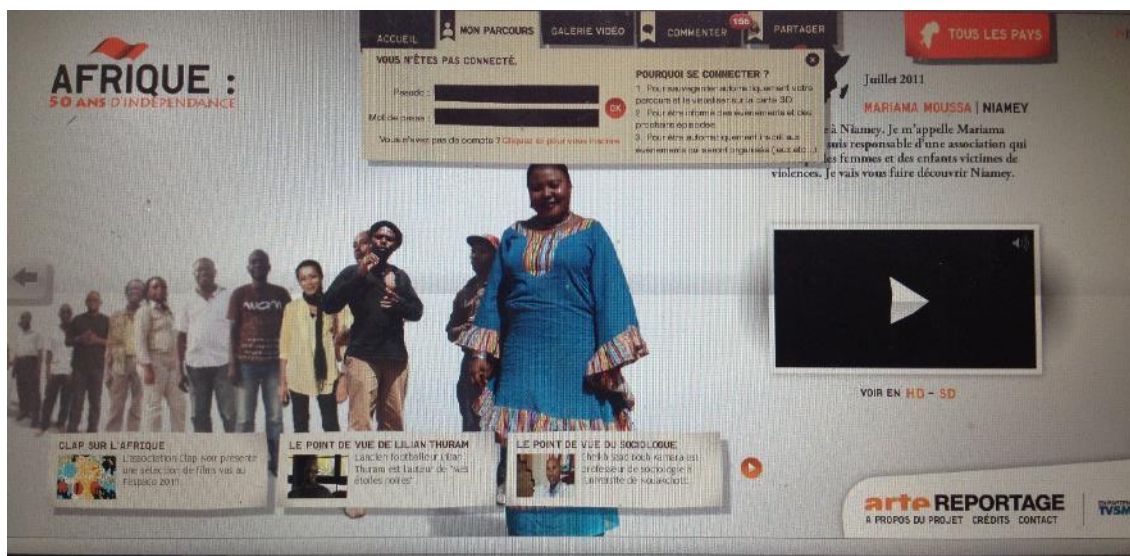
¿Pero qué hace a este documental, desde el punto de vista narrativo, diferente a la panoplia de reportajes que hablan de la mujer magrebí? Para Rosa Hamouche lo interesante es que sitúa a la mujer lejos de la victimización, de la tristeza y del fatalismo, alejada de la inercia occidental a centrarse en el África del determinismo inmovilista. La autora muestra la fuerza de estas argelinas frente a una sociedad que a pesar de todo es muy masculina. Esta fuerza se traduce en un trabajo continuo y una lucha cotidiana (2013).

Un segundo ejemplo de interactividad participativa lo encontramos en la serie de reportajes contenidos en *Afrique, 50 ans d'indépendance* (idea original de Philippe Brachet y Marco Nassivera), (<http://afrique.arte.tv/>), que representa la apuesta de Arte TV en colaboración con TV5 Monde por abordar un tema de carácter histórico desde la más actual cotidianeidad de las vidas de ciudadanos y ciudadanas en doce países del

África francófona que alcanzaron su independencia en 1960. Este documental no ha sido seleccionado para este estudio por tener exclusivamente protagonistas femeninas, como en el caso anterior, sino por ofrecer una imagen muy dinámica de las mujeres africanas que en él participan, alejada de convencionalismos.

En cada uno de los países se propone una persona que hace de guía para sugerir un recorrido por algunos de los lugares simbólicos de la capital (Figura 2). Se trata de actores y actrices sociales de la vida económica y cultural de cada país: una cantante, una mujer taxista, un arquitecto, un periodista, un actor de teatro, etc. El y la usuaria selecciona qué recorrido desea llevar por la capital visitando, además de iconos históricos, espacios de la vida cotidiana como un supermercado, una radio, una escuela, una granja bio, un bar, etc.

FIGURA 2: Pantalla de presentación del documental *Afrique, 50 ans d'indépendance*



Fuente: Arte tv

Estas son algunas de las formas de interactividad propuestas en este proyecto:

1) La interfaz genera una navegación dinámica en la que los y las usuarias van tomando decisiones sobre cómo se desea recorrer las distintas capitales en función de nuestros intereses, gustos o necesidades. Las personas que actúan de guías apelan a los y las usuarias con frases del tipo: *Ou voulez-vous que je vous emmène?* (¿Dónde quiere que le lleve?), algo que fomenta esa recepción activa por parte de quien lleva a cabo la navegación, ya que a medida que visionamos la plataforma tenemos que tomar decisiones.

2) Cuando nos conectamos por primera vez, la interfaz ofrece la posibilidad de usar un pseudónimo y una palabra clave. Este tipo de registro permite que el usuario/a pueda recibir información relacionada con el proyecto. Por ejemplo, será informado/a sobre la aparición de nuevos episodios, recibirá propuestas de participación en eventos organizados (como juegos interactivos), etc. Pero además, al registrarnos de esta manera el sistema memorizará nuestra ruta y la visualizará posteriormente a través de un mapa en 3D. Dejar nuestro “rastros” puede resultar de interés ya que posee una función de “recordatorio” de las partes que ya se han visitado.



Esta posibilidad que hoy otorga la tecnología puede ponerse al servicio de los estudios de recepción de los nuevos medios, uno de los campos quizás menos tratados desde la vertiente cualitativa. ¿Qué recorridos han llevado a cabo los y las usuarias? ¿Qué orden han seguido? ¿Han concluido la navegación? Una plataforma de este tipo nos permite discriminar a nuestro gusto la información, elegir el orden de visionado, hacerlo en cualquier momento, expresar nuestra opinión y/o convertirnos además en co-autores/as.

Parece pues lógico pensar que junto a las tradicionales mediciones en términos exclusivamente cuantitativos asociados al mercado de la publicidad, sea necesario priorizar además los estudios de orden cualitativo para llegar a comprender mejor las nuevas dinámicas en nuestra forma de relacionarnos con los contenidos a través de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (NTIC) y las nociones de comunicación que de ahí se generan. Pocos artefactos interactivos lo hacen hasta el momento. En la actualidad la mayoría de los documentales interactivos remiten a cualquier navegante a *Facebook* como condición de acceso, con el fin de contabilizar el número de visitas. Aunque ese acceso se realice a través de un “me gusta”, la expresión no es garantía de ningún parámetro cualitativo, especialmente cuando se plantea como una exigencia previa al visionado/inter-actuación con el producto.

3) Finalmente, las y los usuarios podemos también dejar comentarios en la plataforma. Este aspecto -una vez solventado el acceso a los nuevos medios a escala internacional- puede promover el intercambio de ideas y opiniones en todas direcciones, fomentando el flujo intercultural de las comunicaciones. Al igual que los festivales de cine organizan el encuentro entre directoras/es y espectadoras/es para el debate, los nuevos medios permiten que estos actos comunicativos se lleven a cabo de forma virtual a escala internacional y multi-direccional, desde las propias plataformas de producción. En caso de *Afrique, 50 ans d'indépendance*, las y los usuarios celebran en general el fomento de una imagen de África cargada de vitalidad, de colores, de matices y de contrastes fuera de la estampa de dramatismo o tristeza. Pierre Thivolet, anterior director adjunto de los informativos del canal ARTE escribe el siguiente comentario:

Bravo! Pour la manière de nous permettre d'entrer dans une réalité, celle de l'Afrique au quotidien, celle de l'Afrique des africains par petites touches, sans commentaire « donneur de leçons », sans intermédiaire puisque ce n'est pas un reporter, même bien intentionné, qui nous guide dans ces reportages. Les espoirs, les joies, les difficultés, les douleurs, les manques, les problèmes du développement, de la relation avec l'ancien colonisateur, les questions de la liberté d'expression, de la démocratie, etc... sont abordés, distillés, là aussi avec beaucoup d'intelligence, sans misérabilisme.

5. La co-autoría ciudadana, el gran reto de la interculturalidad interactiva

El acceso universal a la información, la ubicuidad, el recurso de la multimedialidad y el fomento de la participación del usuario pueden en teoría promover un cambio en positivo sobre las percepciones interculturales a escala internacional a través de las prácticas de interactividad.

Ahora bien, ninguno de los elementos expuestos en este artículo, ni la difusión en red ni el uso de recursos multimedia, pueden garantizar *per se* la calidad del mensaje o la participación por parte del usuario o la usuaria. De hecho, son numerosos los documentales en los que el grado de interactividad, siguiendo la clasificación de Berenguer, es débil: puede limitarse a seleccionar el momento y el orden en que deseamos efectuar la navegación o a la selección de la información en función de nuestras prioridades, o la posibilidad de recomendar o compartir el producto en la redes



sociales, pero no establecen realmente ningún mecanismo de retroalimentación multidireccional entre los usuarios y la interfaz. De ahí que uno de los grandes retos pase en estos momentos por la potenciación de las estrategias participativas, ya que pueden ser ellas las que mayor capacidad ostenten para democratizar las prácticas de las representaciones interculturales a escala mundial.

En la propagación de este género, además, tenemos que tener en cuenta la brecha digital que aún separa unos continentes de otros. Entre los años 2000 y 2011, según la World Statistic 2011, la expansión de Internet en el continente africano creció un 2.988%, frente al 376% experimentado por Europa. A pesar de los progresos, como ha visto Antoni Castel (2013: 19), el continente se sitúa a la cola de las estadísticas dedicadas a Internet, con una tasa de penetración de poco más del 13% de la población, mientras que en los países del norte ésta se sitúa en torno al 60%. Países como Canadá, Francia, EEUU y Reino Unido, lideran en la actualidad la promoción de este tipo de plataformas, aunque poco a poco empiezan a expandirse de forma generalizada, con una interesante incursión desde América Latina. Siendo realistas, pues, podemos concluir que de momento, el elemento inspirador reside en el formato en sí y en las posibilidades de intercambio discursivo que fomentan.

Pero todo ello no representa sino unos primeros pasos en un previsible largo camino en el que Occidente consiga, de un lado, disminuir sus lacras en relación con las propuestas audiovisuales sobre el continente africano. Por otro, será urgente aminorar la brecha digital de cara a una auténtica expansión de las posibilidades de las narraciones participativas. Finalmente habrá que ir andando el camino hacia la generación de plataformas que permitan la auténtica co-creación de contenidos entre el/la autora y el/la usuaria.

Cuando un documental interactivo como *Immigrant nation* (Theo Rigby, 2013) (<http://www.immigrant-nation.com/>) invita a los usuarios, a “subir” sus experiencias migratorias a la plataforma del web-documental, deja evidencia de que contenidos e interactividad pueden aunarse de cara a una mayor implicación ciudadana. Cuando el formato, la forma y el concepto de un proyecto intercultural funciona bien debe convertirse en una herramienta de participación ciudadana, de empoderamiento y de democratización de la comunicación. Algo que por ende puede contribuir a un cambio en la percepción occidental de las múltiples realidades africanas. Como apunta el realizador del proyecto, Theo Rigby: “*This is a critical time to think deeply about where we come from, connect, engage and create a new kind of conversation*”.

Pero además, los contenidos que den vida a las posibilidades tecnológicas en nuestros días deberán ser capaces de luchar contra la tradición de intereses que relacionan la comunicación con la política y el poder. Walter Mingolo (2007), en referencia a América Latina, se refiere a la necesidad de habilitar un lugar de enunciación para aquellos sujetos e historias que han sido silenciados por el eurocentrismo: «El giro decolonial es la apertura y libertad del pensamiento y de formas de vida-otras (economías-otras, teorías políticas-otras); la limpieza de la colonialidad del ser y del saber; el desprendimiento de la retórica de la modernidad y de su imaginario imperial». Como bien ha subrayado Chrisitan León (2012) también habría que añadir la necesidad de desprendernos de las teorías del arte y del cine construidas bajo parámetros de la razón eurocéntrica con la finalidad de permitir la apertura de una “estética-otra”, de “culturas visuales-otras”, de “tecnologías de la imagen-otras”. Un gran reto para las cambiantes posibilidades que hoy nos ofrece la tecnología.



6. Bibliografía

- Arensburg, G. (2010), *Cinematografías de África. Un encuentro con sus protagonistas*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa África.
- Berenguer, X. (2004). “Una dècada d’interactius”. *Temes de Disseny*, Barcelona.
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: a critical introduction*. New York, Routledge.
- Castel, A. y Sendín, J.C (2009), *Imaginar África. los estereotipos occidentales sobre África y los africanos*. Madrid, Catarata.
- Cerracin, Roberto, 2008, “Revelan que Cleopatra era negra, narigona y no se bañaba en leche” , en *26 noticias*, recurso on-line. Disponible en <http://www.26noticias.com.ar/revelan-que-cleopatra-era-negra-narigona-y-no-se-banaba-en-leche-78609.html>
- Choi, I. (2009), “Interactive documentary: A production model for nonfiction multimedia narratives”. *Intelligent Technologies for Interactive Entertainment*. Berlin, Springer.
- Coletti, M. (2001), *Di diaspro e di corillo. L’immagine della donna nel cinema dell’Africa nera francofona*, Roma, Biblioteca Bianco & Nero.
- García, N. (1997), *Cultura y Comunicación: Entre lo global y lo local* (p. 38). La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- (2010), “El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional”. En *Estudios Visuales*. Recuperado el 15 de agosto de 2013 de <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/canclini-4.pdf>
- Gaudenzi, S. (2013), *The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary* . Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London.
- Grifeu, A. (2010), “El documental multimedia interactivo. Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género”. En *Nuevos Medios, nueva comunicación. Libro de actas del III Congreso Internacional Comunicación 3.0* (192-204), disponible en: <http://comunicacion3punto0.files.wordpress.com/2011/05/comunicacion3punto0libroactas2010.pdf>
- Hall, S. (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (p. 238 y 239). Newbury Park, Sage, CA.
- Hamouche, Rosa (2013): “Fatea, femmes au travail en Algérie : encore un long chemin rempli d’obstacles”, *Touki Montréal, la actualité africaine à Montréal* , recurso on-line. Disponible en <http://toukimontreal.com/actualites/2013/03/06/fatea-femmes-au-travail-en-algerie-encore-un-long-chemin-rempli-dobstacles/>
- Haxton, Domicic (2011), “The Help: Stereotypes of Black Women in Early Film”, recurso on-line . Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=CWQNd49C5eE>
- Iniesta, F. (2009), “El estigma de Cam. El negro en el pensamiento occidental”, en Castel, A. y Sendín, J.C. *Imaginar África, Los estereotipos occidentales sobre África y los africanos*, Madrid, Los libros de la Catarata.



Leal, B. (2012), “Necesaria ópera prima de Estrella Sendra sobre los inmigrantes subsaharianos en España: Témoignages de l’autre côté”. *Rebelión*, disponible en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=157150>.

León, C. (2012), “Imagen, medios y teleconialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”. En *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas* n.51 (pp. 109-123). Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812012000100007&script=sci_arttext

Meadows, S. (2003), *Pause and Effect. The art of Interactive narrative*, Indianapolis, New Riders.

Mignolo, W. (2007), *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona. Gedisa.

Peralta, L. (2009), “Imágenes de África: el documental como instrumento de interculturalidad”. En Sánchez, I. y Díaz, M. (coords.), *Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España*, Luces de Gálibo, Girona.

Piscitelli, A. (2009), *Nativos digitales. Dieta cognitiva, inteligencia colectiva y arquitecturas de la participación*, Buenos Aires, Santillana.

Riesco Leal, B (2007), “La presencia de la mujer en el cine africano contemporáneo: protagonismo y representación” *Quaderns*, 7 (2011), pp. 29-40. Disponible en: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/19855/1/Quaderns_Cine_07_04.pdf

Rodrigo, M. (2003), *La comunicación intercultural*, Barcelona, Anthropos.

Roncagliolo, R. (1999), “Las redes de cooperación y las radios comunitarias” , en Chaparro, M. (ed.), *La democratización de los medios*, Sevilla, EMA-RTV.

Sabelli, S. (2012), “La herencia del colonialismo en las representaciones contemporáneas del cuerpo negro femenino” *Revista Sans Soleil, estudios de la imagen*, -Nº4, 2012, p. 122-131. Disponible en <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/02/art-Sonia-Sabelli.pdf> .

Santaolalla, I. (2005), *Los “Otros”. Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo* (p. 51). Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza y Ocho y Medio.

Suárez Navaz, L. y Aída Hernández , R. (eds.), (2008), *Descolonizando el feminismo: Teorías y Prácticas desde los márgenes* , Madrid, Cátedra.

Schammah, S. y Rein, R. (coords.) (2011), *El otro en la España contemporánea*. Sevilla, Colección Ánfora: Fundación Tres Culturas.