

Diversos géneros en la narrativa transmediática del documental 33

Denis Renó
Universidad del Rosario (Colombia)
denis.porto@urosario.edu.co

Raquel Longhi
Universidade Católica de Sao Paulo (Brasil)
raqlonghi@gmail.com

Sandra Ruiz
Universidad del Rosario (Colombia)
sandral.ruiz@urosario.edu.co

Resumen: *Cada vez más, el cine se viene presentando desde múltiples narrativas, como una forma de construcción denominada transmedia storytelling o narrativa transmedia. Aunque es más común encontrar este tipo de narrativas en los productos de ficción, debido sus características comerciales y de entretenimiento, hemos querido para este trabajo realizar el análisis de un producto cinematográfico de realidad como lo es el documental brasileño 33. Allí su director Kiko Goifman, presenta una estructura de guion característica de los productos transmedia a partir de diferentes "textos", que nos permiten aplicar tres miradas diferentes: la narrativa cinematográfica, el periodismo y la transmediación. Esperamos, al final del trabajo, poder proponer nuevos estudios sobre periodismo transmedia, géneros audiovisuales, narrativas de realidad y posibilitar una creciente producción de guiones documentales con característica transmediática.*

Palabras clave: *Comunicación, Narrativa Transmedia, Periodismo, Narrativas audiovisuales*

Abstract: *Today the film is increasingly presented from an artistic construction from multiple narratives, transmedia storytelling or narrative called transmedia. But this narrative model is more common in fiction products, especially its commercial property and entertainment. Against this we present the analysis of a product film is the documentary reality and Brazil 33, produced and directed by Kiko Goifman, which has a feature script structure transmedia products from six "texts" and from three different perspectives: narrative cinema, journalism and transmediación. Hopefully, after work, to propose new studies on transmedia journalism, audiovisual genres, narratives of reality and enable increased production of documentary scripts transmedia property.*

Keywords: *Communication, Transmedia storytelling, Journalism, Audiovisual narratives.*

1. Introducción

Frente a la riqueza narrativa del cine y sus posibilidades contemporáneas de intertextualidad, surge la narrativa transmedia como una forma de multiplicar su naturaleza expresiva. Sin embargo es bien poco lo que se ha hecho en cuanto al género documental, acostumbrado a una discursiva argumental y objetiva que lo deja cerca de su esencia tradicional: la realidad.

La narrativa transmedia, conocida también como *transmedia storytelling*, o solo transmediación, tiene sus orígenes enraizados en la intertextualidad, y propone la reconstrucción cognitiva a partir de múltiples plataformas. Su primera denominación proviene del concepto *trans-media music*, propuesto por Stuart Saunders Smith en 1975. El concepto de Smith proponía la mezcla de sonidos de instrumentos musicales distintos, por ritmos diversos, en la construcción de otra música. En seguida, Marsha Kinder (1991) propone el concepto de intertextualidad transmedia, muy cerca de los conceptos de los lingüistas sobre este término, pero abierto también para los medios, y no solo al lenguaje específicamente. Por fin, Henry Jenkins (2009) propone el concepto de narrativa transmedia que hoy está difundido en la academia de forma expresiva.

Según el investigador brasileño Vicente Gosciola en el seminario proferido durante el Intercom 2011¹³⁹, en Recife – Pernambuco, la narrativa transmedia tiene como característica algunas condiciones, como ser una estructura narrativa, o una gran historia, expandida y dividida en fragmentos que son distribuidos en diversas plataformas mediáticas. La adopción de redes sociales, como la blogosfera, y la multiplicación de su contenido a partir de procesos virales y/o interactivos también son factores presentes en la narrativa transmedia.

El artículo presenta un análisis del documental 33, producido por el cineasta brasileño Kiko Goifman, por tres miradas: audiovisual, periodística y transmediática. En la obra, Goifman vive su realidad de hijo adoptivo y asume el personaje que, a los 33 años, sale en búsqueda de su madre biológica. Para encontrarla el protagonista tiene 33 días a lo largo de los cuales registra todo con su cámara en mano. Mientras realiza esta búsqueda, Goifman crea un blog donde escribe su historia de manera paralela y descubre informaciones que lo ayudan a aproximarse al paradero de su madre biológica. Al mismo tiempo, busca apoyos en los medios tradicionales para divulgar la búsqueda, que más adelante será la misma película, que los medios divulgarán.

¹³⁹ Intercom es el principal congreso de comunicación realizado en Brasil. Presente hace 35 años en el calendario de congresos, es lo más reconocido por su contenido académico en el país.

El documental 33 es considerado una referencia en el documental brasileño. De acuerdo con Jean-Claude Bernardet (2004), el documental de Kiko Goifman representa un cambio en la forma de hacer documentales en el Brasil. Su estética es sencilla, pero rica. Adopta como atmósfera el *film noir*, en blanco y negro todo el tiempo y jugando con luces y sombras. Además, tiene una narrativa que se aproxima a las películas de suspenso, a pesar de ser un documental que presenta realidades, ubicándose exactamente en la frontera de la ficción y de la realidad, como apunta de forma fundamental Roger Odin (1985). Las imágenes subjetivas que aparecen todo el tiempo en la obra también proponen un ejercicio cognitivo, haciendo que el valor narrativo audiovisual de la obra sea aun más acentuado.

Goifman también utiliza herramientas periodísticas para el desarrollo de las entrevistas. Además, por ser personaje y al mismo tiempo director, Goifman asume ahí un perfil de periodista de la modalidad gonzo¹⁴⁰, donde su cubierta es el relato personal de lo que pasó, y sus experiencias se convierten en fuente de informaciones.

Lo más interesante de la obra, es que adopta un cambio de la estructura narrativa convencional cuando aún no era conocida: la narrativa transmedia (Jenkins, 2009; Scolari, 2008) teniendo en cuenta que el año de producción de la película fue 2002, y el de su lanzamiento comercial 2004. Goifman al poner contenido en su blog, propone una circulación por red social y utiliza, además al periodismo para llamar la atención de su producción y de su blog, que recibe informaciones de los lectores. Por supuesto, estas informaciones pueden cambiar el destino del documental, como narrativa interactiva. Por fin, Goifman promete, en su página web, contar que pasó con la búsqueda de su madre biológica.

En el artículo, presentamos un análisis de contenido a partir de las tres miradas presentes en el texto: audiovisual, periodística y transmediática. A partir de las cuales, presentamos como una intertextualidad (de estilos, de narrativa y de distribución) puede ser fundamental en el éxito de una obra audiovisual actualmente. Por tanto, tendremos como objetivo constatar si hay utilización de los tres factores de análisis en el documental y de que forma están presentes. Esperamos poder, a partir del artículo, contribuir con la desmitificación de la utilización de herramientas y estrategias de carácter transmediático en la construcción de obras del género documental, mientras en obras del género ficción es común, como una tendencia del consumo audiovisual contemporáneo.

2. Miradas audiovisuales

¹⁴⁰ El periodismo gonzo fue oficialmente creado por el periodista estadounidense Hunter Thompson, que hacía sus reportajes como personaje y de relato para la revista *Rolling Stone*.

Esta mirada audiovisual al documental 33, implica detenerse en un enfoque estético particular, que como se define en el clásico de la Estética del cine, “es el análisis de filmes o su crítica en el sentido pleno del término, tal como se utiliza en las artes plásticas” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet,1996:15).

Para ello partiremos de los elementos estéticos del cine presentes en el documental y analizaremos la manera novedosa en que KiKo Goifman los manipula y estructura, para generar nuevas formas narrativas en medio de una historia documental que va más allá de, simplemente, buscar a su madre.

Teniendo presente la metodología de Casseti en *Cómo analizar un film* (Casseti y Di Chio, 2000) y las teorías narrativas de Bordwell (Bordwell y Thompson,1997) se analizó la manera en que los elementos cinematográficos del documental determinaron una construcción espacio-temporal, que responde directamente tanto al contenido, como a la intención del director y convierte las formas estéticas en narrativa y la narrativa en expresión interna de su autor, mediante una presentación novedosa y variada.

Empezando por su guión, podemos evidenciar que se trata de una estructura de viaje: Parte con una misión que implica realizar un recorrido, durante el cual se encuentra con diferentes obstáculos cada vez más difíciles para cumplir su misión, finalmente se encuentra con el sabio o la pista decisiva, que se resuelve favorablemente o no la misión y termina el viaje.

En este viaje el personaje principal es el elegido y protagonista único quien tiene una implicación emocional con la misión, está acompañado de un amigo incondicional y confidente (Claudia, su esposa), tiene un guía que le indica cómo empezar (Bertha, su madre adoptiva) y un sabio que busca durante todo su viaje y que tiene la respuesta definitiva (la espiritista y su hijo) Igualmente, a lo largo del camino se encuentra con personajes secundarios que lo ayudan, son pistas verdaderas o falsas (Eva, Conceição, la hermana, los doctores, la enfermera) o lo cuestionan (los detectives)

Durante el viaje su protagonista sufre una transformación que se evidencia en el inicio del documental, cuando afirma que siempre llama la atención de las personas hablando sobre su adopción, en relación al final cuando dice que no continuará la búsqueda en público; allí es claro su cambio de actitud. Igualmente se producen una serie de reflexiones profundas sobre la realidad del fenómeno de la adopción en la cultura y sociedad brasilera y las implicaciones personales y familiares que este tipo de búsquedas implica.

Desde la introducción el documental plantea como líneas narrativas paralelas, la investigación detectivesca, la realización del documental y el tema de la adopción, que enmarcan dos búsquedas: el producto documental con unas técnicas de investigación,

un método y una estética de presentación, y contar una historia personal, una experiencia de vida, que finalmente es la esencia de cualquier documental, siguiendo a Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad* (Nichols, 1997).

Para su construcción, repetidamente pone de manifiesto la manipulación de la imagen para mostrar la realidad, la vemos reflejada en las ventanas, los espejos, las sombras, se reconstruye a partir de piezas de primeros planos incompletos de manos, brazos, ojos y rostros en montaje analítico. En contraste a estas imágenes de tipo simbólico y artístico, mezcla repetidos planos-secuencia de tomas en seguimiento subjetivo, en tiempo real, que evidencian la realidad de la experiencia que está contando. Junto a estos dos tipos de narrativas expone una mediación entre la realidad y la ficción más allá de un planteamiento simbólico o artístico, a través de la mediación del programa de televisión como vestigio inicial de lo real, ya que no muestra cómo se hizo el programa, sino su transmisión y el efecto que causó al ser visto.

La construcción del espacio depende del viaje que realiza en su búsqueda de la madre biológica. Por eso se convierten en material fundamental los planos generales y panorámicas de los lugares donde está (São Paulo donde empieza y termina la búsqueda junto a Belo Horizonte donde ocurre todo el desarrollo y de la misma) Los cuales ocurren principalmente de noche, como lo anticipa el narrador desde el principio cuando plantea su plan de realización al decir, que dejará las noches para buscar planos. En cambio, las tomas de día se refieren a seguimientos en tiempo real de su búsqueda.



Figura 01 – Planos nocturnos del documental

Dentro del marco general de Belo Horizonte se construyen espacios más pequeños como las calles aledañas a la casa de su madre adoptiva, el hotel donde permanece

hospedado, el restaurante al que suele ir durante la investigación, el hospital de Santa Casa, las calles cercanas al Hotel Genova, donde se supone ocurrió la adopción y en general los lugares que debe visitar para recoger pistas y realizar sus entrevistas.

Para construir estos espacios utiliza dos planteamientos opuestos en el manejo de cámara. De un lado selecciona de manera cuidadosa y analítica objetos y espacios que convierte en formas a través de los encuadres, para lograr imágenes de un alto contenido simbólico y contar audiovisualmente los resultados de su búsqueda, al tiempo que las reflexiones que se van generando al respecto. Por ejemplo los primeros planos de su rostro en claro oscuro y en diferentes encuadres, para mostrarlo como personaje más allá del narrador investigador o del director del documental, a diferencia de cuando hace de realizador, cuando entonces aparece en imágenes reflejado, con la cámara en primer plano o sugerido en muchas tomas subjetivas. Lo mismo ocurre con los objetos; vemos como los primeros planos del busto de Sherlock Holmes, desde un principio enmarcan el rumbo investigativo de la historia, o la gallina de porcelana que él muestra como el Halcón Maltes de la historia.



Figura 02 – Detective Carlos con Sherlock Holmes al lado

De otro lado el documental hace registros sintéticos de los espacios con seguimiento de planos-secuencia, que tratan de recoger en tiempo real los momentos más importantes de la historia central, la búsqueda de la madre biológica, para mostrar de manera realista lo que está ocurriendo. Ejemplo de ello son los seguimientos con cámara en mano de la búsqueda que hace Eva por las calles y los muchos subjetivos en travelling del carro o entrando a diferentes lugares.

Dentro de este mismo concepto se encuentran los encuadres de la mayoría de las entrevistas, con un plano clásico y sin efectos, que va cambiando a medida que las

personas entrevistadas dejan de ser fuentes testimoniales, para convertirse en personajes. Entonces se deja este tipo de encuadre para dar paso a un concepto más de narrativa de ficción, con manejo de luz como el claro-oscuro de la entrevista de Bertha o los diferentes planos de detalle usados con Conceição y la segunda entrevista de Eva.

De esta manera, con el manejo artístico de los elementos cinematográficos, logra construir un sistema formal acorde con el sentido y el contenido del documental. Donde su director se lanza a contar una historia real particular, para volverla abstracta y universal, comunicando lo que significa para cualquier persona emprender una búsqueda como esta.

Dentro de la construcción del espacio es muy expresivo también el manejo del sonido, para el cual Goifman utiliza tres temas de carácter incidental o no diegético, que claramente diferencian los momentos de seguimiento, las secuencias de acción y los momentos de off reflexivo, cuando el protagonista se expresa como narrador. Así pues, para las entrevistas y conversaciones deja solo el sonido ambiente, estructura muy propia del documental y las narrativas de realidad.

A pesar de su estructura de viaje y su narración lineal, no es totalmente cronológico ya que la mezcla de estéticas de ficción y realidad, le permite generar un ritmo acorde con el flujo de la información y el desarrollo de la historia, a través de la construcción alterna de montajes analíticos y sintéticos.

De esta forma usa un montaje analítico más de construcción simbólica que dramática o de continuidad, como ocurre con los planos que apoyan los off del protagonista, los Flash Back que introduce a manera de resumen reflexivo, las elipsis que hacen avanzar la investigación y los tiempos alternos o cambios espacio-temporales que ocurren, por ejemplo, al final cuando muestra lo que pasa a través del programa de televisión. Entre tanto el montaje sintético de los seguimientos subjetivos, cuenta pequeños fragmentos cronológicos que ayudan a enhebrar toda la historia.

3. Una mirada periodística de 33

Muchas lecturas son posibles al documental 33 desde un punto de vista periodístico, pero tal vez la más llamativa sea el tema de la investigación, una vez que se trata de una de las características más expresivas del hacer periodístico. La investigación, que genera el gran reportaje, o la investigación más sencilla que sirve para el chequeo de una noticia, se dirige al mismo concepto de ir al fondo, buscar e indagar.

En 33, lo primero que hace el narrador/investigador, es preguntar para saber cómo investigar. Para eso, conversa con detectives privados. Ese es el punto de partida que el director, de forma inteligente y crítica, va a utilizar en el direccionamiento de su

búsqueda. Las entrevistas empiezan a ser parte fundamental del proceso y de esta manera presenta a su madre adoptiva, su baba, la prima de la madre, el doctor, la cartomántica, y otros.

Para Jean-Claude Bernardet, se trata de un documental de búsqueda, que parte de un proyecto personal de su director, y donde el rodaje tiende a convertirse en una documentación del proceso. (Bernardet, 2005: 143). Y eso es lo que pasa, efectivamente.

El director recurre a una idea central: la búsqueda de su madre biológica, y a una estrategia: la investigación; entrelazando su narrativa con el género del *film noir*, que resalta tanto en el estilo de narrar, como en las historias policíacas de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, siempre en primera persona.

El mito del periodista como detective ya fue bien observado por Traquina, cuando discurre al respecto de los mitos de la cultura periodística (2004). Se trata de procurar la verdad. El autor cita Ungaro (1992: 40), para quien “el imaginario contemporáneo dibuja esas dos figuras complementares: el periodista y el detective privado, dos individuos, representantes de la soledad del hombre moderno, de los *voyeurs*, (...)” (Ungaro, 1992: 41, *apud* Traquina, 2004). Igualmente en el documental mientras transcurre la búsqueda de la madre biológica, el autor hace también una mirada sobre sí mismo: un sujeto que es a la vez el narrador que mira para dentro de sí, reflexionando respecto a sus sentimientos, retomando memorias, y además, haciendo autocrítica en todo momento.

Por otra parte, desde un punto de vista formal, la narrativa de este documental tiene algunos enriquecedores rasgos periodísticos. Goifman utiliza el “saber de la narración” (Traquina, 2004), anclado en la “capacidad de movilizar el lenguaje periodístico, utilizando la voz activa, la descripción detallada, la precisión del pormenor” (Traquina, 2004: 153). Como una historia de reportaje, el documental quiere llevar a la superficie la información por mucho tiempo sumergida, y así se va desarrollando, con la amenaza siempre presente – y esperada – de lo imprevisto, lo inesperado, lo que podría ocurrir al virar la esquina, tanto para el autor, como para los espectadores. Todo ello peculiaridad también del periodismo (Traquina, 2004: 164)

Es en la propia pragmática del hacer periodístico que podemos pensar la estructura narrativa del documental: se trata de un sujeto que, en su búsqueda, hace, investiga, y reflexiona acerca de los hechos y de las personas, del pasado y del presente. Goifman es autor de su propia historia, y espera a cada momento un desenlace que responda a su pregunta: “¿Quién es mi madre biológica?”. El pragmatismo periodístico, en ese sentido, es marcado por la “lógica de lo concreto”, según Traquina (2004), quien, “explica la importancia que los periodistas dan al reportaje en su cultura profesional,

en que este se entiende como la esencia del periodismo, este es, como la forma más verdadera de ser periodista” (Traquina, 2004: 155).

El periodismo y el documentalismo comparten algunas similitudes en su origen, basta ver los primeros profesionales que fueron a documentar las guerras, llamados documentalistas, y que estaban al servicio del testimonio de la realidad, de la noticia. Otra peculiaridad en ese sentido, son los cine periódicos, una mezcla de periodismo con cine, que por largo tiempo fueron un producto poderoso de ambas expresiones.

Mirar el documental 33 desde un punto de vista periodístico es adentrarse en las entrañas de ese campo, tan marcado por la relación con la verdad de los hechos. “(...) el reportero (...) está allá, encima del acontecimiento, en contacto directo, a presenciar, como testigo ocular, la historia” (Traquina, 2004: 166). En el caso de 33, la temática de la ficción y de la realidad es determinante. Todo empieza con la opción del director por una representación de tipo ficcional, como observa Bernardet, una vez que como director se convierte en personaje de su película. Para el crítico, 33 puede ser entendida como una película de ficción elaborada con materiales de situaciones reales. Y más aún, donde “las personas-personajes obedecen a una construcción dramática (...) los personajes tienen objetivos, enfrentan obstáculos, alcanzan sus objetivos, exactamente como en las películas de ficción, y todo eso organizado en una narrativa”. (Bernardet, 2005: 149). Para ese autor, se trata de una ficción que se alimenta directamente de la vida personal. Y aquí se encuentra el rasgo definitivo de lo que es el documental como una mirada creativa de la realidad.

En el caso del periodismo, que por principio debería servir como espejo de la realidad, tal configuración denota una aproximación, a que el periodismo es construcción. Es la famosa cuestión de la objetividad periodística, algo existente en teoría pero no en la práctica. El autor como narrador nada más es el sujeto frente a su tema: el establece normas y se basa en criterios para construir su historia, siempre una mirada particular de un sujeto respecto a un tema, para llevarlo ante otros sujetos, que van a leer o ver su obra.

Efectivamente, el documental comparte con el periodismo también de esa particularidad. En este mismo sentido, el cine directo estadounidense ha sido una propuesta por anular del producto final cualquier rasgo de la presencia de los sujetos y equipos responsables por su factura, el documental no quedó en tal propuesta: fue más lejos en sus búsquedas por un tratamiento más creativo de la realidad. El *cinema vérité* francés ya ponía el director frente al espectador, y a partir de ahí el documental se reinventa.

El documental 33 está entre estas películas brasileñas que dan forma a una fase de reinención del documental, basadas en la búsqueda por un cine de creación, donde

se arriesgan temáticas y estilos, como dice Amir Labaki (2005), respecto del documentalismo del país en la década de los 2000.

4. Interdiscursos transmediáticos

La película 33 es un ejemplo considerablemente importante, y seguramente casi solitario, en la producción de obras del género documental a partir de una estrategia transmedia. El tema de la transmediación ha sido común en las películas de ficción, especialmente para obtener un mayor número de público y una consecuente comercialización de sus productos en el mercado, mientras que los documentales no se preocupan por estos factores, teniendo en cuenta sus características más autorales y personales. Además, como obras de entretenimiento, esencialmente las narrativas de ficción, acaban siendo adoptadas por el público en la producción de comics, que mantienen la narrativa aún después de que se acabe la obra.

Pero la película documental 33 presenta esta estrategia de continuidad narrativa en su historia. En los minutos de la historia Goifman utiliza, de alguna manera, una estructura tradicional. Pero, al mismo tiempo, propone caminos diversos, como una mirada más esclarecedora de la historia, en el diario de la búsqueda (un blog construido especialmente para el proyecto) o en las otras informaciones en la página web del documental¹⁴¹, totalmente hipermedia.



Figura 03 – página web con lenguaje hipermedia y intertextual

Kiko Goifman promueve, con la estructura narrativa que supera los límites de la pantalla de exhibición, una narrativa transmedia concreta. Esta idea se justifica en el análisis realizado a partir de las características presentadas por Vicente Gosciola en el

¹⁴¹ Disponible en <http://www2.uol.com.br/33/>. Acceso en 12/01/2011.

evento de Intercom 2011 citado en este texto. De acuerdo con el profesor, un producto transmedia:

- Es un formato de estructura narrativa.
- Es una gran historia compartida en fragmentos.
- Sus fragmentos son distribuidos entre múltiples plataformas de los medios.
- Permite que la historia sea expandida.
- Circular por las redes sociales.
- Apoya la distribución en la estrategia denominada “viral”, o “*spreadable*”.
- Adopta como herramienta de producción dispositivos móviles, como teléfonos celulares y tablets.

A partir del modelo presentado por Gosciola, llegamos a la conclusión de que 33 es, de verdad, un producto transmedia, aunque cuando fue concebido no haya sido esta la intención del director. Es posible que lo haya premeditado, pero recordemos que en la ocasión de su producción el tema transmediación no estaba todavía consolidado y tampoco difundido.

Volviendo a los puntos presentados por Vicente Gosciola, el documental 33 es un formato de estructura narrativa. Sin duda, posee una narrativa documental establecida, aunque tenga un aire de ficción. Además, es una gran historia compartida en fragmentos, como lo que pasa en la trama paralelamente con lo que pasa en el blog. En verdad, son dos historias que, en conjunto construyen una gran historia. También tiene una tercera historia por la prensa televisiva y tradicional.



Figura 04 – Noticias sobre documental en periódicos

Otra característica que define 33 como un producto transmediático es la difusión de la historia. Por estar en un blog, cuya naturaleza es interactiva, propone el

comentario del usuario, lo cual podemos definir como un contenido digitalmente expandido (Renó, 2011). Además, como el director presentaba en el blog la problemática del documental y abría comentarios para posibles informaciones sobre el paradero de la madre biológica, podemos considerar este procedimiento como algo interactivo en el sentido de construcción del contenido a partir de las informaciones recibidas de los lectores. Finalmente, el director ha producido, tanto en la narrativa como en su blog, que cabe una pregunta: ¿Será que Kiko Goifman encuentra su madre biológica? Esta pregunta provoca innumerables discusiones fuera de la pantalla, llevando el documental a los grupos de amigos de interés común sobre el tema.

El documental también posee otra característica fundamental que lo consolida como un producto transmediático: tiene el blog como uno de sus espacios de expansión del contenido, que a la vez es un espacio mediático considerado una red social. En verdad, el blog es algo que se caracteriza por la distribución a través de red social. Normalmente, los lectores de un blog son los conocidos del autor. En 33, los “amigos” de Kiko Goifman surgieron a partir de la difusión del proyecto en espacios periodísticos, pero también tuvo su difusión en una estructura viral, como también propone Gosciola para definir si un producto es transmedia o no.

El único punto que Goifman no utiliza para su documental como un producto transmediático es el de los dispositivos móviles. Sin embargo, es importante considerar que el documental fue producido en 2002, cuando los teléfonos celulares con cámara aún no existían, así pues, una cámara digital de mano, como la usa Goifman en 33, puede ser considerada un equipo móvil.

Lo que seguramente podemos constatar en esta mirada específica sobre 33 y transmediación es que, si no fue la idea del director, por lo menos resultó así el producto final. Podemos justificarlo entonces desde el conocimiento colectivo, donde además, los conceptos teóricos no surgen por el autor. Ellos surgen naturalmente, por una tendencia social.

5. Consideraciones

El documental 33 es, sin duda, una obra revolucionaria en términos de lenguaje, de estructura y de géneros. Lo que apunta Bernardet es algo que ya, en 2005, apuntaba para el carácter innovador de la obra, pero como conocemos hoy la comunicación, las revoluciones son aun más importantes y significativas.

En el campo de la estética audiovisual, el documental propone todo el tiempo, una construcción híbrida entre las narrativas de ficción y realidad, a través de un manejo equilibrado y novedoso de los elementos cinematográficos, que le permiten ir más

allá en su experimentación de la forma, hasta encontrarse con lo transmedia. Es así como el autor no solo cuenta una historia, sino que transmite a través de las imágenes, los testimonios y los sonidos, el sentimiento y reflexión personal que implicó hacer el documental y que por lo mismo, lo convierte en universal. Lo cual se relaciona perfectamente con esa búsqueda de distribución viral, que lo lleva a pensarse desde la narrativa transmedia.

En el campo de las actividades investigativas que puede tener la obra, quedó claro que el método es totalmente periodístico, teniendo en cuenta las formas, los abordajes y, además, el comportamiento de Kiko Goifman en las entrevistas. Esto es, esencialmente, técnica de reportaje y entrevista. Aunque el documental no sea esencialmente una actividad periodística, los periodistas lo utilizan para hacer algunos de sus trabajos, y de la misma manera hay técnicas del periodismo que, cuando son adoptadas por los documentalistas, tienen un exitoso resultado.

Finalmente, detectamos de forma expresiva en el documental 33 una estructura narrativa transmediática, tanto por la construcción del guión, en algunos momentos interactivo (o colaborativo), como por la forma de distribución y repercusión de la historia por internet y redes sociales. Igualmente rescatamos la importancia de Kiko Goifman en el campo del documental, al hacer una obra muy adelantada para su tiempo, con tantos cambios de lenguaje, estética y narrativa. Queda claro, de todas formas, que es fundamental innovar, y eso lo hizo bien Goifman.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNT, M. (1996): *Estética del cine*. Paidós. Barcelona.
- BERNARDET, J.C.. "33" traz novos horizontes aos documentários. Folha Online. São Paulo, mar.2004. Seção Ilustrada. Disponível em:
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42369.shtml>. Acessado em: 10/01/2012.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. (1997): *Arte cinematográfico*. McGraw Hill. México.
- CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (2000): *Cómo analizar un film*. Paidós. Barcelona.
- NICHOLS, B. (1997): *La representación de la realidad*. Paidós, Barcelona.
- _____ (2005). O Documentário de busca: 33 e O Passaporte húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. O Cinema do Real. São Paulo, Cosac Nayfy. (pp. 142-156).
- JENKINS, H. (2009): *Cultura da convergência*. São Paulo, Aleph.

- KINDER, M. (1991): *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press.
- LABAKI, A. (2005): *É tudo verdade. Reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo, Francis.
- ODIN, R.(1984): *Film documentaire, lecture documentarissante: cinemas et réalités*. CIEREC Paris; Université de Saint-Étienne.
- RENÓ, D. (2011): *Periodismo transmedia. Investigación postdoctoral*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- SCOLARI, C. (2008). *Hipermediaciones: elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona, Gedisa.
- TRAQUINA, N. (2004): *Teorias do Jornalismo*. Florianópolis: Insular/Postor-UFSC.
- WINSTON, B. (2005): *A maldição do “jornalístico” na era digital*. In: Mourão, M. D.; Labaki, A.. *O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac Nayfy.