



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Revista La Trama : historias de vecinos : de la oralidad a la transmedialidad

Autores (en el caso de tesis y directores):

Patricia Estela Rojas

María José Bórquez, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Ciencias de la Comunicación Social



Tesina de grado

***Revista La Trama. Historias de vecinos:*
de la oralidad a la transmedialidad**

Tesista: Patricia Estela Rojas

DNI: 21.877.383

Mail: lapatriciarojas@yahoo.com.ar

Tutora: Mag. María José Borquez

Número de Legajo: 157.483

Septiembre 2020

Índice

Agradecimientos.....	pág. 4
Capítulo 1: Introducción.....	pág. 6
Estado del arte.....	pág. 10
Capítulo 2: Marco Teórico.....	pág. 12
2.1. En la Oralidad.....	pág. 12
2.1.1. ¿Qué es la <i>Historia Oral</i> ?.....	pág.12
2.1.2. La recopilación del relato oral y el valor del testimonio.....	pág. 14
2.1.3. La repetición, el ritmo y el rol del historiador oral.....	pág. 17
2.1.4. Las historias de vida y las nuevas tecnologías.....	pág. 19
2.2. En la Escritura y la Lectura.....	pág. 20
2.2.1. La oralidad y la escritura: diferencias.....	pág. 20
2.2.2. ¿Qué es la literatura de cordel?.....	pág. 24
2.2.3. Las escenas de lectura.....	pág. 27
2.2.4. El relato oral, la memoria y la historia.....	pág. 29
2.3. En la Narrativa Transmedia.....	pág.33
2.3.1. ¿Qué es la Narrativa Transmedia?.....	pág. 33
2.3.2. ¿Cómo la NT impacta en la participación democrática?.....	pág. 39
2.3.3. Armandando la Comunidad.....	pág. 40
Capítulo 3: Objetivos y Metodología.....	pág. 43
3.1. Informe de investigación <i>exploratorio</i> y <i>descriptivo</i>	pág. 43
3.2. Objetivo general y objetivos específicos.....	pág. 45
3.3. Metodología de la investigación.....	pág. 45
Capítulo 4: Análisis.....	pág.49
4.1. Primera parte: la Oralidad en el <i>Proyecto La Trama</i>	
4.1.1. Registro y recopilación del <i>relato oral</i>	pág.49
4.1.2. El hilo y la <i>narración oral</i>	pág. 51
4.1.3. La fragmentación de la <i>transmisión oral</i> , énfasis y repetición	pág. 54

4.1.4. El entrevistador, el entrevistado y la memoria	pág. 56
4.2. Segunda parte: la Escritura y las lecturas en el <i>Proyecto La Trama</i>	pág. 58
4.2.1. La escritura y la lectura dentro del Taller Los Teros.....	pág. 58
4.2.2. Las escenas de lectura.....	pág. 62
4.3. Tercera parte: la Narración Transmedia en el <i>Proyecto La Trama</i>	pág. 65
4.3.1. Características fundamentales de la NT de <i>La Trama</i>	pág. 66
4.3.2. Otras características de la NT en <i>La Trama</i>	pág. 68
4.3.3. El <i>ecosistema</i> de <i>La Trama</i> y la <i>memoria colectiva</i>	pág. 77
4.3.4. ¿Cómo la NT de <i>La Trama</i> se relaciona con la <i>participación</i> ?.....	pág. 82
Capítulo 5: Conclusiones.....	pág. 87
- Bibliografía.....	pág. 96
- Anexo:	
• Entrevistas.	
• Ponencia: “Escritura, Lectura y Memoria Colectiva. La experiencia de la Revista <i>La Trama. Historias de vecinos</i> ”, (UNLP, 2018).	
• Ejemplares de la Revista <i>La Trama. Historias de vecinos (en pdf)</i> : Número 1 (agosto de 2015), Número 2 (julio de 2016), Número 3 (diciembre de 2016), Número 4 (junio de 2017), Número 5 (diciembre 2017), Número 6 (octubre 2018) y Número 7 (febrero 2020).	

Agradecimientos

Agradezco a mis compañeros Cordelistas por el trabajo compartido estos años; a ellos y a los demás entrevistados para esta tesina, les agradezco la responsabilidad y la prontitud con las que respondieron mis preguntas. El *Proyecto La Trama* se sigue construyendo de distintas maneras, incluido este material. Agradezco a Gustavo Gilabert haber reescrito juntos la presentación a la primera beca, que luego se transformó en nuestro manifiesto. A Rodolfo Luna Almeida que, después de contarle acerca de la primera edición de la revista, inventó *La Trama acordoneada*. A Belén Ciolfi, a Luciana Rezzónico y a todos los participantes de Los Teros, porque sin el taller donde aún en pandemia compartimos la lectura y la escritura con niños y jóvenes no habría nada de esto. Fue Luciana quien nos invitó a exponer en la facultad de Comunicación de la UNLP y en la UnQui, en 2018, donde por primera vez teorizamos *La Trama* y nos dimos cuenta de que estábamos construyendo un camino que se *extendía*. Y fue ese año, en que cursé la última materia de la carrera, cuando descubrí que parte de lo que hacíamos tenía nombre: la narración, que tanto me había preocupado desde la oralidad a la escritura siendo periodista, también podía ser *transmedial*.

Agradezco a la doctora Lila Luchessi quien me pidió que le contara la *experiencia* de *La Trama* y con sus clases de los viernes a la noche me hizo volver a creer en el estudio de esta disciplina, la Comunicación Social. Desde que retomé la carrera, encontré muy pocos profesores y alumnos que tuvieran las mismas ansias que teníamos por el conocimiento, allá cuando la comencé en 1990. De aquella época agradezco las clases memorables del equipo del profesor Nicolás Casullo, las de Jorge Rivera y Aníbal Ford. Le doy las gracias al profesor Pablo Alabarces, por compartir su saber y experimentación de esos tiempos; hay mucho de esa Comunicación II que cursé con él, en mi libro *Los pibes del Fondo. Delincuencia urbana. Diez historias*, publicado en el 2000.

De la Universidad de Buenos Aires soy parte desde el año que recomenzó la democracia, cuando ingresé al Colegio Nacional de Buenos Aires, en 1984. Desde entonces, uno de mis sueños fue terminar una carrera universitaria. No fue el principal ni tampoco lo es obtener un papel que lo acredite. La retomé con el afán de continuar mi formación ya que había empezado a dar clases o a transmitir algo que me gusta: leer y escribir. Por eso agradezco a quienes me dieron mucho de su docencia en estos últimos años: a mis profesores Wendy Sapoznicow, por sus clases magistrales y su entusiasmo en mi trabajo, a Daniel Kohen por su pasión por la historia y sus recomendaciones bibliográficas y a Renata Rocco-Cuzzi, por defender el buen periodismo, la escritura y alentarme como nadie. Tengo un agradecimiento especial a mi

profesora y tutora María José Bórquez, quien además de tener una claridad y una organización en el trabajo académico ejemplar, insistió en que debía ser el *Proyecto La Trama*, el objeto de esta investigación. Su cariño, presencia –aún en la distancia–, paciencia en mil detalles y firmeza han sido imprescindibles para concluir este trabajo.

Al fin, agradezco a toda la infraestructura íntima que ha posibilitado que, desde donde vivo, pudiera aprobar materias y escribir esta tesina. A mi esposo y a mis hijos Gaspar, Juan y Antonio, por haber corrido juntos hasta la estación de trenes, para llegar a tiempo a clases y exámenes; por preguntarme por qué estudio y todo lo demás, que es tanto que no lo puedo contar. A mi mamá, por haberme esperado cada noche en la que volvía de un teórico y me quedaba a dormir en su casa, para no atravesar los 40 kilómetros que había hasta la mía. A mi amiga Mariana Marziali por haberles dado el desayuno a mis hijos, cuando los dejaba antes de que entraran a la escuela para llegar a las materias que cursaba temprano. A mi papá, que una vez me dijo que lo mío era ser buena mamá y a la vez me ha alentado desde niña en el camino del conocimiento. A mis hermanas, a Jimena, por su templanza y tenacidad por el saber y cómo lo transmite, a Gabriela, por luchar por lo que cree y decir todo con convicción. A las dos, y a mi mamá también, por ser universitarias y haber logrado el título como una conquista.

También agradezco a María Elena Guinde, directora de la Biblioteca Popular Alejo Iglesias de Villa Elisa, porque su apoyo a Los Teros y a la revista fue esencial en el arranque y es parte de su enorme capacidad de trabajo por dar oportunidad a las expresiones culturales.

De estos tiempos insólitos de pandemia deseo que sirvan para una verdadera reflexión, para un tiempo mejor para nosotros y para la tierra que habitamos. Un poco antes, entre la primavera y el verano, crié en casa a cuatro generaciones de gusanos de seda, cociné sus capullos y una vecina de Villa Elisa me enseñó a hilar con un huso su seda dorada mientras con mi familia aprendía a mezclar arena, piedra y cemento y a levantar columnas y paredes, que sostendrán una nueva casa. La narración oral, escrita o transmedial, tienen mucho que ver con ese desafío de hilar y construir. Hasta aquí, lo que he intentado.

Patricia Rojas
Septiembre de 2020

Capítulo 1

Introducción

Si bien la oralidad y la escritura han sido puestas en relación en diversos estudios que se verán más adelante, sumar al trabajo la narración transmediática aparece, a primera vista, como novedoso. La intención de esta tesina es explorar sobre estas tres formas de producción del lenguaje relacionándolas y otorgándoles el mismo nivel de importancia a cada una. La oralidad, la escritura y la transmedialidad serán observadas, descriptas y se intentará comprender cómo se relacionan en un proyecto comunicacional que las unió, sin proponérselo. Estos distintos soportes se utilizaron entre la expresión espontánea y oral de los vecinos de cuatro localidades de la zona norte del partido de La Plata, –Villa Elisa, City Bell, Arturo Seguí y Barrio El Rincón–, y Berazategui de la provincia de Buenos Aires, y su traslado a la escritura en una revista en papel *La Trama. Historias de vecinos*, llegando hasta la difusión de esas mismas historias a través de una página en Internet que tiene identidad propia como “latramaenlínea.com”, en <https://latramaenlinea.wixsite.com/misitio>. A partir de esta exploración, se observarán sus posibilidades de convertirse en un proyecto de Narrativa Transmedia (NT).

La primera parte de la experiencia que se describe en esta tesina surge en el mes de junio del año 2015 en la Biblioteca Popular Alejo Iglesias, de Villa Elisa –a 20 kilómetros de La Plata–, a raíz de su aniversario N.º 95, cuando antiguos vecinos se encontraron a contar historias del lugar. Por iniciativa propia, pero atendiendo al pedido de algunos miembros de la Comisión Directiva de la Biblioteca que lamentaban no tener registros de encuentros anteriores, las tres coordinadoras del taller de escritura y lectura para niños y jóvenes Los Teros (las profesoras Luciana Rezzónico y Belén Ciolfi y la autora de esta tesina), que se realizaba en la misma institución, intentaron con un grabador recuperar esas voces.

Con la crónica de ese día por escrito y algunas producciones literarias del taller, se construyó el número uno de una revista que constó de tres hojas de formato A4 dobladas al medio y que fue bautizada por las coordinadoras de Los Teros como *La Trama. Historias de vecinos*, entendiendo que las voces de los vecinos eran los hilos de una urdimbre que constituía y describía el pasado y el presente de ese grupo social. En la tapa se reprodujo una fotografía de la “ronda de oradores” de aquel día del cumpleaños de la Biblioteca y, en páginas interiores, se publicó un reportaje al vecino que más había intervenido: Boris Ostapuk, hijo de un ruso y una criolla cordobesa, quien había sido

boyero, empleado por Leonardo Pereyra Iraola, el último dueño del parque homónimo antes de su expropiación por el gobierno peronista en 1950. En la segunda página se publicó una Editorial que hablaba de la importancia cultural y social de la Biblioteca y en la contratapa quedó impresa la grilla de talleres que brindaba la misma. Si bien el original tenía los dibujos en color, la fotocopidora de dicha institución imprimió 300 ejemplares en blanco y negro y sobre hoja A3, que se vendieron a 5 pesos, aunque varios se regalaron y después se imprimieron otros más pequeños, en hoja A4, que no fueron contabilizados. Desde entonces y hasta el último número (el siete, que se editó en febrero de 2020), la revista no tiene avisos publicitarios.

En marzo de 2016 al taller de escritura y lectura Los Teros en la Alejo Iglesias se le suma uno similar en la Biblioteca Mafalda y Libertad en Arturo Seguí, el pueblo contiguo, coordinado por las mismas personas. Al comentarle a un vecino, Rodolfo Luna Almeida, diseñador gráfico y escritor, que la revista intentaba construirse con las voces de vecinos que contaban la historia del lugar donde viven y presentarla en espacios públicos para que esto llamara a más personas a participar contando sus historias, Luna Almeida montó los textos, literarios y periodísticos, y los dibujos de niños, jóvenes y adultos, en una hoja tamaño A3, doblada en formato acordeón, con cuatro columnas, agujereada en la parte superior y, por allí, enhebrada con un hilo grueso de color. Le pareció que la propuesta se correspondía con la tradicional literatura de cordel nacida en la Edad Media que solía leerse en mercados y plazas públicas de España y Portugal, y que él mismo había leído hacía unos años, en el norte de Brasil, de pie y en forma colectiva. Para leer la revista es necesario que el lector la desanude y despliegue. Si bien cuando está doblada tiene una primera hoja cuya primera columna haría las veces de “portada”, la revista puede leerse en cualquier orden: el recorrido de lectura depende del despliegue personal o del modo en que haya sido colgada.

Así fue como en julio de 2016 se realizó la presentación del número dos de la revista, con forma de acordeón, colgándose las hojas extendidas y sostenidas con broches para tender la ropa en cuerdas que atravesaron la peña del Club San Jorge, antiguo espacio de recreación de los trabajadores de la fábrica automotriz *Peugeot*, que abrió sus puertas en 1960 y las cerró en los años 90. Ese día, entre una banda de vecinos que tocaban folklore y otros rock, la directora de la Biblioteca Alejo Iglesias, participantes del taller Los Teros y presentes a la peña, leyeron fragmentos de los números 1 y 2. Algunos eran textos literarios y otros, parte de las entrevistas a Boris y a otro vecino, Manuel Alferes Dos Ramos, un inmigrante portugués que había llegado a Villa Elisa sin nada: su maleta se

había hundido en el río Uruguay. Desde entonces se fijó un precio y un modo de distribuir las “ganancias”: la revista costaba 20 pesos, cinco le correspondían al vendedor (que podía ser tanto un niño del taller como un adulto) y el resto se destinaba a la próxima edición.

En la búsqueda de un sostén económico para que la revista pudiera seguir saliendo, – ya que se decidió explícitamente que no tuviera contenidos publicitarios–, y movilizados por el nuevo formato, se convoca a otros vecinos y amigos ligados al quehacer artístico para conformar un grupo, que recibe el nombre de “Los Cordelistas”, y se solicita una beca a la Creación al Fondo Nacional de las Artes en la categoría *Arte y transformación social*. El proyecto busca “conformar un grupo de trabajo que registre y exprese artísticamente las historias de los vecinos fundadores, sus hijos y nietos; y las de otros que se mudaron hace diez años o menos a estos tres pueblos –ceranos entre sí pero con identidades diferentes e influenciados por la inmigración portuguesa, japonesa y latinoamericana–, que se encuentran al norte de La Plata: Villa Elisa, Arturo Seguí y El Rincón” (con el devenir del proyecto sumaron a City Bell y al partido de Berazategui). La intención es “visibilizar esta *trama de vecinos* donde los hilos son cada una de las voces que integran estos pueblos, en distintos formatos de publicación: continuar con la literatura de cordel y la revista-objeto, pero también disponer de los elementos que posibiliten subirla a la red”.

Desde diciembre de 2016, las presentaciones de la revista se empiezan a suceder con una lectura de la misma compartida por todos los presentes, en ronda y en voz alta, junto a otras expresiones artísticas: narraciones orales a cargo de dos investigadoras en memoria colectiva; un teatro de títeres, montado por docentes y niños –integrantes del taller que se hizo durante el año en la Biblioteca –; intervenciones con *susurradores* –que implica la lectura de poesías dichas al oído a través de una estructura tubular–, una barrileteada con barriletes hechos en la Biblioteca con la coordinación de dos directores técnicos del club de fútbol infantil del barrio El Rincón; una obra de teatro “Fábrica de Memorias”, escrita y realizada por una docente y sus alumnas de una escuela secundaria pública de Villa Elisa, una clase de plantas autóctonas y su uso comestible, dictada por un vecino que fue entrevistado para el número 3 de la revista; el canto colectivo con caja y las danzas circulares del mundo con música en vivo, a cargo de niños y adultos, coordinada por uno de los Cordelistas.

Asimismo, al ganar la beca citada y con las fotografías de la presentación del 3 de diciembre de 2016, se conforma la página *web* “latramaenlínea.com” (en:

<https://latramaenlinea.wixsite.com/misitio/galeria-de-fotos>), sitio que fue creado a comienzos de 2017 con la ayuda de dos vecinos del barrio El Rincón: el programador de *software* Matías Colado y el videasta Facundo Reyna. Una de las secciones, “Veo mi Pueblo”, se construye con las fotografías que envían los vecinos a la página de *Facebook* de la revista: Juan Cordel. Luego, editadas por los Cordelistas, son proyectadas en las distintas presentaciones de la revista, mientras se baila y cantan canciones en italiano, ruso y vasco, en relación con el origen de las vecinas entrevistadas en cada número de la revista.

Con la intención de comprender mejor este proceso que aún está en curso, y que recibió la segunda Beca de Estímulo a la Creación por el Fondo Nacional de las Artes (2019), la autora de esta tesina justifica su interés en investigar y ahondar en el pasaje entre las distintas “Tramas” y cómo se construyen los espacios de comunicación desde la oralidad hacia la transmedialidad. La hipótesis de este trabajo apunta a develar si, pese a la diferencia entre los soportes oral, escrito y transmedia, existe una continuidad en el trabajo que se realiza con la revista *La Trama. Historias de vecinos*.

Estado del Arte

Para diferenciar esta investigación sobre sus antecesoras en la temática y vislumbrar qué posibilidades tiene de aportar algo inédito, intentaremos referenciar cuál es el estado del campo de la materia al momento actual. Para empezar, entre las tesinas aprobadas por esta Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, hasta la fecha no existe ninguna que trate conjuntamente el tema de la narración oral, la escritura y la narración transmediática.

Por otro lado, existen sólo cinco que abordan las Narrativas Transmedias (NT). La primera data del año 2013 y las autoras, Sabrina Di Claudio y Virginia Zanardi, analizan el programa televisivo “Peter Capusotto y sus videos” a partir de la transmedialización del contenido de éste a través de diversos soportes (cine, radio, libro y la experiencia en la plataforma *You Tube*). “Lo transmedial”, explican, implica aquello que se denomina como “una evolución del multimedia”, donde la historia se narra desde distintos soportes, pero no a modo de adaptación sino expandiéndose y generando “una porción de narración” que se adecúa de la mejor manera posible a sus recursos. Es el conjunto de los distintos *productos* lo que conforma un *mundo narrativo*, al cual todas esas porciones aportan una contribución *original* al desarrollo de la historia.

En la segunda tesina, del 2014, su autora Bárbara Palavecino explora “las NT y los cambios en la radio a partir de la red social *Facebook*”. Palavecino observa no sólo la “retroalimentación entre los distintos espacios de comunicación como el portal oficial, el *blog* y la *fanpage*” sino también la aparición de “comunidades” que se construyen a sí mismas desde la experiencia mediática.

En la tercera tesina sobre NT, Mariela Pérez las estudia –en el año 2015– junto a “las identidades femeninas en *Facebook*”, a partir de una página de esta red: “Según Roxi”¹. La hipótesis apunta a la condición “egocéntrica” de las redes sociales en general, para preguntarse cómo algunas mujeres edifican “su identidad a partir de las narrativas en *Facebook*”. Su caso de estudio está inspirado en el *blog* de una madre primeriza real cuya historia luego se convirtió en el guión de una miniserie que se transmitió por *You Tube*, *Facebook* y *Twitter*, en capítulos de un canal de cable, un libro y, por último, en una obra de teatro. El hincapié de Pérez está puesto en la relación de “Roxi” con su infinidad de seguidoras que conforman una “nueva audiencia” y son “productoras de un nuevo relato”.

¹ Disponible en: <https://www.facebook.com/segunroxi> [18-09-2020].

Las dos últimas tesinas sobre Narrativas Transmedias fueron presentadas en el año 2017. La primera las trabaja sobre una serie juvenil, “Aliados”, que se emitió por TV abierta entre 2013 y 2014. Según su autora, Mariela Olivier, “Aliados” fue el primer proyecto transmedial masivo que se produjo en Argentina. La tesina aborda desde el nacimiento de la TV hasta la constitución de la primera serie producida para la red en nuestro país, posterior y directamente relacionada con la serie televisiva analizada, que se tituló “Aislados”.

La última tesina sobre transmedialidad es breve y contundente. Titulada “Rebeldes del Imperio, una aproximación a las relaciones en torno a las NT”, en 51 páginas los autores, Timoteo Grancharoff y Franco Misitrano, plantean una hipótesis sobre el “Universo expandido de *Star Wars*”. Después de cuestionar “cuál es el rol de los *fans* en producción y consumo de las NT”, afirman que, así como “la industria (...) promueve la participación de la Audiencia”, a su vez, “la controla” generando “una experiencia coordinada y unificada”; concluyendo que “las producciones transmediales no son sólo una experiencia de entretenimiento sino también un negocio”.

Capítulo 2

Marco Teórico

2.1. En la Oralidad

“La siguiente relación se encontró entre los papeles del difunto Dietrich Knickerbocker, un anciano caballero de Nueva York que se interesó profundamente por la historia de las colonias holandesas de la provincia y las costumbres de los descendientes de los primitivos pobladores. Sus investigaciones históricas no se efectuaban, sin embargo, entre libros, sino entre seres humanos, pues los primeros son lamentablemente escasos respecto de sus temas favoritos, mientras que él descubrió que los viejos *burghers* y aún más sus esposas, eran ricos en esos saberes legendarios, tan invalorable para la verdadera historia. Así, cada vez que daba con una genuina familia holandesa, cómodamente encerrada en su casa de campo, de techo bajo, construida debajo de la sombra de un coposo sicómoro, la miraba como un pequeño volumen cerrado en letra gótica y la estudiaba con el celo de un ratón de biblioteca”.

(Comienzo del cuento “Rip Van Winkle”, del escritor norteamericano Washington Irving, 1819, citado por Alessandro Portelli en *Lo que hace diferente a la Historia oral*, 1991).

2.1.1. ¿Qué es la *Historia Oral*?

La *Historia Oral* es una especialidad, dentro de la ciencia histórica, que utiliza los testimonios orales como fuente principal para la reconstrucción del pasado. El testimonio oral y la preocupación por no dejar en el olvido las hazañas de sus héroes, han sido el origen de los primeros textos escritos desde la Antigüedad. Al menos eso se explicita en el proemio de Las Guerras Médicas, escritas en el año 430 a. de C., aproximadamente, por el historiador y geógrafo griego Heródoto de Halicarnaso, donde se relatan los enfrentamientos entre griegos y bárbaros a través de nueve libros, en dialecto jónico, mientras se mezclan sus observaciones, los textos tomados de fuentes escritas y los testimonios orales (Heródoto, 2003). Asimismo, las fuentes orales se encuentran tanto en la *Eneida*, la epopeya latina narrada por Virgilio en el siglo I a. de C., como en el poema épico escrito en griego por Homero, la *Odisea*, mucho antes, en el siglo VII a. de C., y también en el *Cantar de Mío Cid*, un cantar de gesta anónimo cuyo origen se estima en Castilla, España, en el siglo XI d. de C., es decir, mucho después. El fin de la Edad Media coincide con la llegada de Cristóbal Colón al continente americano y entonces podemos reconocer, dentro de la Edad Moderna, la valorización de las crónicas de viajeros, la mayoría en primera persona, como la de Ulrico Schmidl donde relata con detalles su travesía desde Amberes hasta el Río de la Plata, publicada por primera vez en 1567 (Schmidl, 1903).

Si bien hay historias orales que sobreviven desde la Antigüedad, en la actualidad el estudio de la *Historia Oral* aparece como un avance innovador en el proceso de investigación y en la producción narrativa. Así lo expresa la profesora Sandra Yordaz (1996) al comentar el *Manual para docentes (y otras personas)* elaborado por un grupo

de profesores norteamericanos (Sitton, Mehaffy y Davis) que trabajó sobre la *Historia Oral* como método de investigación en la escuela. Yordaz (1996) entiende que la creciente popularidad de la *Historia Oral* se debe a que ésta “acerca la historia académica a los métodos e intereses temáticos de otras ciencias sociales que realizan investigaciones de campo y a que su metodología crea nuevas formas de historia popular de gran interés para el público general” (p. 188). En el aula, los manuales se despegan y alejan del mundo social directo y diario de la comunidad en la que viven los alumnos. Para salvar la distancia entre la historia académica y la realidad inmediata, los tres profesores norteamericanos proponen a los docentes un trabajo donde los alumnos realicen entrevistas a los vecinos de sus alrededores.

La revalorización de la *Historia Oral* en las ciencias sociales, –después de ser desacreditada por el espíritu científico del siglo XIX donde se puso en primer plano el cuestionamiento a la *fiabilidad* de los testimonios orales–, se produce tanto en Estados Unidos como en Europa en la década de 1960. Para el sociólogo inglés Paul Thompson (2004), quien empezó a realizar estudios en la Universidad de Essex por entonces, la definición de *Historia Oral* es más amplia que la antes citada: “Es la interpretación de la historia, las sociedades y las culturas, en proceso de cambio, a través de la escucha y registro de las memorias y las experiencias de sus protagonistas” (p. 15). Por eso, a este investigador no le parece apropiado concebirla como un método de trabajo previamente determinado sino como una tarea interdisciplinaria a definirse entre la historia, la sociología, la antropología, la psicología y los análisis literarios y culturales que descansa justamente en lo que ocurra en esa interacción humana que trasciende las fronteras disciplinarias.

Thompson (2004) llega a relacionar la historia oral y el trabajo social con el efecto accidental de “reminiscencia terapéutica” que observó en Gran Bretaña en la década de 1970, al entrevistar a algunas personas mayores de edad, estimulándolas a responder a partir de escuchar música, ver fotografías y registros de memorias de tempranos períodos de su vida, de forma grupal, ya que producían “un punto de inflexión vital al reavivar un interés activo en la vida y en las relaciones sociales con otros” (p. 18).

Para Thompson (2004), la mejor investigación de *Historia Oral* es aquella que abarca tanto la comprensión como la interpretación de las vidas individuales en un análisis social más amplio, es decir, la que articula los resultados de una investigación cualitativa con otra cuantitativa. Las *historias de vida* analizadas correctamente – las que no sacan conclusiones forzadas– son capaces de explicar fenómenos tan complejos como las

migraciones, los cambios en la tasa de natalidad y, por otro lado, hacer visibles las *voces ocultas* –aquellas que pertenecen a los grupos sociales que habitualmente no tienen visibilidad– o bien las *esferas escondidas* –aquí se refiere al crimen, la violencia y las drogas–, los mitos y leyendas que devuelven *identidad* a los pueblos y a las personas, en medio de la globalidad y, por último, las *conexiones de temas muy diversos entre sí*, que sólo pueden relacionarse a través de las interacciones humanas.

Acerca de los parámetros de la *verdad* como certeza científica y cómo evaluar el grado de *veracidad* de los testimonios que recopila la *Historia Oral*, Thompson (2004) cita las entrevistas realizadas por el profesor de literatura y musicólogo italiano Alessandro Portelli acerca del asesinato de Luigi Trastulli, un obrero de 21 años, ocurrido a manos de la policía en marzo de 1949. Después de muchos años del incidente, Portelli reconstruye el viejo episodio en Terni, su ciudad natal, a partir de testimonios orales tomados a los compañeros obreros del joven. Portelli registra que la mayoría insiste en ubicar la muerte de Trastulli en 1953, cuando los mismos entrevistados habían sido protagonistas de una larga huelga contra los dueños de las acérías y no en 1949, cuando mataron al muchacho en medio de una marcha contra la OTAN, un asunto político que no los involucró por mucho tiempo. Portelli (1991), quien asevera que no hay *historias orales* falsas, distingue el *acontecimiento vivido* del *recordado* e indaga sobre el asunto:

Lo primero que hace que la *historia oral* sea diferente, entonces, es que nos dice menos sobre el acontecimiento que sobre su significado. (...) el único problema que plantean las fuentes orales es el de su verificación. (...) Las fuentes orales nos dicen no sólo lo que hizo la gente, sino lo que deseaba hacer, lo que creían estar haciendo y lo que ahora piensan que hicieron. (p. 42).

Es decir, el testimonio de los obreros no era falso, sino que estaba develando la importancia histórica que para ellos tuvo en sus propias vidas un largo tiempo de huelgas, lo que era asimilable al asesinato de un obrero joven a manos de la policía.

2.1.2. La recopilación del relato oral y el valor del testimonio

La preocupación por el modo de descubrir, propiciar y recopilar el testimonio oral también fue un asunto de importancia para Jacob y Wilhelm Grimm (1785-1863 y 1786-1859, respectivamente), los conocidos hermanos Grimm, a comienzos del siglo XIX, mientras editaban los volúmenes de sus libros de historias folklóricas. Para resaltar el

talento de quien era una de las fuentes de sus sagas, Frau Katherina Viehmann, esposa de un sastre y abuela de 55 años, escribe Wilhelm en 1815, en el prefacio de la primera edición de su segundo volumen (Campbell, 1998):

Así es como hemos llegado a registrar muchas de sus narraciones al pie de la letra. Quienes son de la opinión que el material tradicional es susceptible de ser falsificado, de que su conservación suele ser negligente y de que, en consecuencia, no puede perdurar mucho, deberían escuchar el modo en que esta mujer narra sus historias y cuan celosa se muestra de su exactitud. Jamás modifica sus relatos y ella misma se encarga de corregir los errores en cuanto los advierte. Entre las personas que se atienen sin cambios a los estilos tradicionales de vida, el apego a los modelos heredados resulta mucho más fuerte que, para nosotros, impacientes por la novedad. (p. 11).

Wilhelm se casó con una mujer que tenía cinco hermanas y todas habían sido oyentes de los cuentos de hadas que les contaba una vieja aya antes de irse a dormir. Las fuentes testimoniales femeninas y la consideración hacia las mismas son algunas de las características del trabajo de los hermanos Grimm, quienes se sintieron muy comprometidos con la tarea de transcribir directamente el “habla popular” (Campbell, 1998).

Casi cien años después de la muerte de estos hermanos germanos, en 1954, una editorial le encarga al escritor Ítalo Calvino (1923-1985) *un Grimm italiano*. Calvino, después de investigar arduamente durante dos años, descubre que los cuentos populares italianos surgieron antes que todos los demás –al menos en Occidente–, porque a mediados del siglo XVI, en Venecia, ya existían las *piacevoli notti* (o noches agradables) de Gianfrancesco Straparola, quien entre 1550 y 1555 había reunido setenta y cinco cuentos de hadas contados oralmente por distintas damas de la corte y caballeros de la nobleza, quienes los habían narrado durante trece noches en la isla de Murano. También en ese siglo, en Nápoles, Giambattista Basile había reunido los *cunti*, las historias *de peccerille* (cuentos de niños) de tradición oral en el *Pentamerón*, una colección de cinco tomos cuya primera edición data de 1674 (existe la versión hecha a comienzos del siglo XX por Benedetto Croce); y mucho antes había existido *le fiabe* (o las fábulas), una serie de cuentos de tradición oral más rústica y antigua que la *novella*, plena de encantamiento

y maravillas, con un giro imaginativo entre gótico y oriental. Calvino (2005) sintió que el trabajo encomendado era un salto al vacío: al comenzar no sabía bien qué haría con la enorme cantidad de cuentos contados en los distintos dialectos de las veinte regiones itálicas, pero lo tomó como un reclamo de la sangre porque, aunque había nacido en Cuba, sus padres eran italianos y su vida desde la infancia transcurría en Italia. Había algo más que descubrió al terminar su recopilación de doscientos cuentos folclóricos:

Si en una época de mi actividad literaria me atrajeron los *folk-tales*, los *fairy-tales*, no era por fidelidad a una tradición étnica ni por nostalgia de las lecturas infantiles (...), sino por interés estilístico y estructural, por la economía, el ritmo, la lógica esencial con que son narrados (Calvino, 2005, s.p).

Calvino (2005) hace hincapié en que los extraordinarios narradores orales con frecuencia son mujeres acostumbradas a hilar con una rueca a la luz natural. En todos los cuentos que seleccionó, encontró cierta lógica que se repite: tomados en conjunto, son una explicación general de la vida, un catálogo de los destinos posibles para un hombre y una mujer. Y si bien hay ciertas reglas que indican una drástica división de los vivientes en dos –reyes o humildes sirvientes–, existe una igualdad sustancial incluso entre hombres, bestias, plantas y cosas, dando lugar a la infinita posibilidad de metamorfosis de todo lo que existe. Allí todo es posible, el sapo puede convertirse en príncipe. Y viceversa.

A Calvino (2005) le sorprende como cualidad de los relatos originados en *fuentes orales*, el *diseño* y el *modo* en que está compuesto cada uno. Si bien admite que su trabajo no apuntó a que las ancianas de cada pueblo le contaran sus historias personalmente, trabajó sobre lo que habían registrado otros folkloristas del siglo XIX que sí lo habían hecho. Y justamente rescata la descripción que hiciera uno de ellos, Giuseppe Pitré (1875), sobre una de sus principales fuentes, Agatuzza Messia, una costurera de colchas de invierno en el Bolgo:

No sabe leer, pero sabe más cosas que nadie y las repite con una propiedad lingüística que da gusto escucharla (...) Si el relato alude a un barco que sale de viaje, ella utiliza, sin darse cuenta o sin aparentarlo, frases y voces marineras que sólo conocen los marineros o quienes tratan con la gente de mar (...) Por no hablar de cuando hay alusiones a las tareas domésticas, porque entonces la Messia se encuentra en su propia casa (...) La

Messia me vio nacer y me tuvo en sus brazos: de ahí que yo haya podido recoger de sus labios las numerosas y bellas tradiciones. (Calvino, 2005, pp. 28-29).

Otra vez, como para los hermanos Grimm, aparecen las mujeres como aquellas personas capaces de transmitir saberes antiguos y cotidianos, a partir de estructuras lingüísticas construidas con mucha precisión, y que no han sido registrados más que de forma oral.

2.1.3. La repetición, el ritmo y el rol del historiador oral

El profesor en filología inglesa y sacerdote jesuita norteamericano Walter J. Ong (2006) ha trabajado sobre el *pensamiento cíclico oral* que describe como característico de las culturas orales primarias y que ha comparado con el pensamiento lineal o histórico más propio de la escritura. Ong (2006) cree que el sonido de las palabras compone un evento *natural* mientras que la escritura es un proceso *artificial*. Aunque, concluye, ambos son procesos cognitivos necesarios para la evolución de la conciencia.

Para empezar, al analizar la poesía homérica en la *Odisea*, Ong (2006) encuentra ciertas formas propias de la oralidad, como la repetición: “En una cultura, el conocimiento, una vez adquirido, tenía que repetirse constantemente o se perdía: los patrones de pensamiento formularios y fijos eran esenciales para la sabiduría y una administración eficaz” (pp. 31-32). En las culturas orales, el conocimiento debe ser repetido en *voz alta* a fin de que no desaparezca. Citando a otros autores, como Adam Parry y David E. Bynum, Ong (2006) explica que hay *elementos formularios* y *frases estrictamente formularias* que son aquellas repetidas con exactitud, una y otra vez.

La repetición vuelve a aparecer en el concepto de *redundancia*, que Ong (2006) describe como resultado de la expresión oral ante un público numeroso, algo que no suele ocurrir de la misma manera en una comunicación cara a cara donde uno sabe si el interlocutor registra o no a quien está hablando: “No todos los integrantes de un público grande entienden cada palabra pronunciada por un hablante (...). Es conveniente que un orador diga lo mismo, o algo equivalente, dos o tres veces” (Ong, 2006, p. 46). En las culturas orales, el esfuerzo que suelen hacer los ancianos al repetir lo que se sabe, a través de las distintas generaciones, establece una configuración altamente tradicionalista y conservadora de la mente que reprime la experimentación intelectual. Por esto, la originalidad narrativa de la oralidad no radicaría en inventar historias nuevas, sino en lograr una *reciprocidad particular* con el público en el momento del habla (Ong, 2006).

Para los pueblos orales –aquellos que no conocen la escritura–, los sonidos, a través de las palabras, suelen entrañar un potencial mágico, según Ong (2006), ya que de manera inconsciente éstas últimas son animadas y accionadas por un poder que les da sentido. “Las palabras son sonidos. Tal vez se las *llame* a la memoria, se las *evoque* (...) No tienen foco ni huella (...), ni siquiera una trayectoria. Las palabras son acontecimientos, hechos” (Ong, 2006, p. 38). Los nombres, que son una clase de palabras, confieren poder sobre las cosas. Los pueblos que desconocen la escritura no tienen sentido de un nombre como una etiqueta o rótulo. La restricción de las palabras al sonido determina los modos de expresión, pero también los procesos de pensamiento. Así lo explica Ong (2006):

Uno sabe, –tanto en el mundo oral como escritural–, lo que puede recordar (...) en la cultura oral el pensamiento sostenido está vinculado con la comunicación (...) el pensamiento extenso de bases orales tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente [se refiere al proceso de la respiración, la gesticulación y la simetría del cuerpo humano] (pp. 40-41).

En las culturas orales, por contraste con las de alta tecnología, las vías de acción y las actitudes hacia distintos asuntos dependen mucho más del uso efectivo de las palabras y, por lo tanto, de la *interacción humana*. Ong (2006) cita el ejemplo de lo que ocurre a fines del siglo XX en cualquier bazar de Oriente Medio, donde no se llevan a cabo sólo transacciones comerciales sino una serie de maniobras verbales, un duelo cortés, una contienda de ingenio, una operación de agonística oral.

Retomando a Portelli (1991), el ritmo del relato oral es, entre otras cosas, lo que dificulta transferirlo al lenguaje escrito: “La variedad del tono, el volumen y el ritmo del *habla popular* llevan un significado implícito y connotaciones sociales que no son reproducibles por escrito” (p. 39). Parafraseando a los formalistas rusos, Portelli (1991) encuentra que la historia oral es importante en la *fábula* porque se torna única en cuanto al *argumento*: el modo en que son ordenados los materiales, cómo se cuenta lo que se cuenta y la relación de los narradores con su propia historia. Por esto, el trabajo de llevar la historia oral al papel escrito, para Portelli (1991), guarda íntima relación con el entrevistador: “El resultado final de una entrevista es el producto tanto del narrador como del investigador” (p. 47). Para Portelli (1991), el *historiador oral* es un *socio en el diálogo*, un director de escena que organiza el testimonio y, en parte, debe ser capaz de develar algo dormido en la consciencia del narrador.

2.1.4. Las historias de vida y las nuevas tecnologías

La académica española Mercedes Vilanova (1998) cuenta que, en el marco de una investigación junto a otras instituciones a nivel mundial especializadas en Historia Oral, se reivindica la interpretación, el poder del investigador que mencionaba Portelli (1991), y se resuelve no entretenerse tanto en cómo se rescata la oralidad sino en el producto final y la calidad de su contenido. Tampoco considera la entrevista clásica ni cree que se deba dar voz a los que no la tienen (donde finalmente se sigue manteniendo un binomio desigual), sino que apunta a generar una entrevista como un *proceso creativo*, donde existe un crecimiento mutuo y se tienen en cuenta tanto los objetivos del entrevistador como los del entrevistado.

Vilanova (1998) señala que las nuevas tecnologías han cambiado –desde fines del siglo XX–, las formas, la calidad y la conservación del *historiar*, el cómo plasmar las palabras habladas por alguien. De todas formas, los investigadores deben estar atentos a lo que se dice, a lo que no se dice y a lo que no se sabe preguntar, cuando se hacen preguntas desatinadas o a destiempo. El tiempo entre las palabras y el silencio, entre saber escuchar y preguntar, es especialmente útil cuando se dialoga con personas que no están acostumbradas a ser entrevistadas, que suelen ser las buscadas cuando se trabaja con Historia Oral. Tal es el caso de la investigación que llevó a cabo el historiador inglés Daniel James (2004), quien decidió contar la historia de vida de María Roldán, activista sindical, peronista y obrera de la industria de la carne en los frigoríficos de Berisso, a partir de la década de 1940. Una serie de entrevistas realizadas en distintas oportunidades a doña María y una investigación etnográfica² a lo largo de trece años en la costa rioplatense, llevaron a James a enfrentarse con los problemas del uso de las fuentes orales. James no se quedó con un relato intimista ni tampoco con la reconstrucción del mito peronista del 17 de octubre de 1945³. Al escuchar atentamente a su entrevistada, James

²La investigación etnográfica es una técnica de investigación social que estudia, de manera sistemática, la cultura de los diversos grupos humanos a partir de observar las prácticas culturales de estos grupos y pudiendo participar en ellos, para así poder contrastar lo que la gente dice y lo que efectivamente hace (González y Hernández, 2003). Según Coppelia Herrán Cuartas, Sandra Vélez Granda y Alejandro Villa Ortega (2013, p.3) consiste en: “Realizar descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones y comportamientos que son observables; incorporando lo que los participantes dicen, sus actitudes, experiencias, creencias, pensamientos, reflexiones tal como son expresadas por ellos mismos y no como uno, como investigador, los describe”. Según estos autores, una de las características más importantes de la etnografía es que procura captar el sentido que las personas dan a sus actos, ideas y al mundo que las rodea.

³ El 17 de octubre de 1945 es considerado como la fecha fundacional del movimiento peronista. La fecha recuerda cuando una movilización obrera y sindical, desde distintos puntos del país, marchó hacia la Plaza de Mayo para exigir la liberación del entonces coronel Juan Domingo Perón, quien nueve días antes había

descubre sus propias motivaciones como investigador en busca de *la verdad* de los hechos ocurridos aquel día, los deseos de doña María por darle sentido en su presente a su propio pasado, pensando en su futuro; además de las dificultades por encontrar coherencia entre lo que dicen los diarios de aquella época y el relato discontinuado de una historia de vida. Es justamente la elección de estos recursos para indagar sobre un fenómeno social como el peronismo –contado por un extranjero–, lo que enriquece y da por resultado una original investigación teórica sobre la metodología necesaria para abordar la Historia Oral y la Historia de Vida, indagando sobre el rol del investigador (James, 2004).

Para Vilanova (1998), las fuentes orales son esencialmente democráticas y todo destino, explorado en profundidad, termina relacionando la vida personal con la social. Todos tenemos derecho a una autobiografía, dice, a un relato coherente de nuestra propia vida, aunque no coincida, parcial ni totalmente, con la verdad histórica ni jurídica. Las historias orales colaboran en desmitificar la historiografía que no se cuestiona o donde existió censura de expresión –como es el caso del franquismo que trabaja Vilanova (1996) en *Las mayorías invisibles*–. Finalmente, el tema central de estos últimos tiempos para la Historia Oral, según Vilanova (1998), son los nuevos tipos de alfabetización a partir de los nuevos soportes electrónicos con lo cual, quien se ocupe de éstos, debe especializarse en entender el funcionamiento de los nuevos medios de comunicación en relación con el testimonio oral.

2.2. En la Escritura y la Lectura

2.2.1. La oralidad y la escritura: diferencias

“(…) leer *lo que fue escrito* supone (...) entrar al *mundo escrito*, al registro de la memoria de la sociedad. Su sedimento de significaciones. Lo que se considera por alguna razón *perdurable*, merecedor de quedar asentado. La suma de los textos (...) es la tela, el inmenso tapiz en el que las sociedades (no todas, pero sí las que han desarrollado la escritura) dejan registro expreso de los universos de significación que fueron construyendo a lo largo del tiempo y de las circunstancias. La lectura (...) mantiene vivos esos universos de sentido, esa memoria (...). Para quien vive dentro de una sociedad de escritura, no es lo mismo leer que no leer, no es lo mismo entretenerse y formar parte del tapiz, que quedar mudo y afuera”. (Montes, 2006).

Desde la teoría, son diversos los trabajos que reflexionan sobre la relación entre la oralidad y la escritura. Esta relación incluye, fundamentalmente, diferencias, pero también continuidades.

renunciado a sus cargos de vicepresidente de la Nación, ministro de Guerra y Secretario de Trabajo y Previsión Social y, hacía tres, estaba preso en la isla Martín García.

Para el filólogo y lingüista catalán Daniel Cassany (1988), entre la oralidad y la escritura hay diferencias textuales y contextuales. Éstas últimas se refieren al contexto de la comunicación: espacio, tiempo y relación entre los interlocutores; mientras que las primeras hacen referencia al mensaje de la comunicación, el texto.

Entre las diferencias más importantes podemos señalar que en la oralidad:

1. La comunicación es *espontánea*. El hablante puede rectificar, pero no borrar lo que ya ha dicho. El oyente está obligado a comprender el texto en el momento de la emisión, tal como se emite.
2. Se utilizan los *códigos no verbales*: fisonomía, vestido, movimientos, paralenguaje (cualidades de la voz y vocalizaciones, risa, llanto, etc.).
3. Hay *interacción* durante la emisión del texto. Mientras habla, el hablante ve la reacción del oyente y puede modificar su discurso.

Entre las diferencias más importantes podemos señalar que en la escritura:

1. La comunicación es *elaborada*. El hablante puede corregir y rehacer el texto sin dejar rastros, las veces que sea necesario. El lector puede escoger cómo y dónde quiere leer el texto (en qué orden, la velocidad, etc.).
2. Se utilizan poco los *códigos no verbales* y, en cambio, se apoya en las reglas lingüísticas: la gramática (morfología, sintaxis, etc.), los mecanismos de cohesión del texto (como la puntuación, por ejemplo), las convenciones sobre la disposición del espacio y del texto (los márgenes, los espacios en blanco, etc.) y la textura del soporte (si se trata de un texto escrito en un libro, una revista o un diario, etc.)
3. No hay *interacción* durante la composición del texto. El escritor no puede conocer, en el mismo momento en el que escribe, la reacción del lector.

En *Describir el escribir*, Cassany (1988) cita al lingüista y filósofo Avram Noam Chomsky, quien distingue la *competencia lingüística* de la *actuación*: la primera implica el conocimiento implícito de la lengua, un conjunto abstracto de reglas gramaticales que comparten los miembros de una comunidad lingüística; mientras que la segunda es la utilización que hacemos de la lengua en una situación concreta y real de la misma, es decir, el conjunto de reglas que usa un miembro de esa comunidad en un acto lingüístico determinado. Según los lingüistas norteamericanos Stephen Krashen y Tracy Terrell (1983), la *competencia* se refiere al *código escrito*, a la serie de conocimientos gramaticales y de la lengua que tienen los autores en su memoria; y la *actuación*, al *proceso de composición del texto*, el conjunto de estrategias comunicativas que usa un autor para producir un escrito. Como el *código escrito* es una elaboración que aprendemos

leyendo y escribiendo y el proceso de composición es algo que vamos plasmando a medida que escribimos –tanto con deficiencias como con capacidades y que el autor categoriza en escritor competente, sin código, bloqueado y no iniciado–, no llegamos a ser conscientes de todos los pasos que damos mientras conformamos un escrito. Cassany (1988) los desglosa y sostiene que el *código escrito* se adquiere básicamente a través de la lectura por placer y no por obligación y que es sustancialmente distinto al *código oral*: aprender el código escrito es aprender un código nuevo.

Para Ong (2006), la escritura reestructura la conciencia. Los procesos de pensamiento de las personas escolarizadas ya no se originan en poderes naturales, sino que se encuentran estructurados, directa o indirectamente, por la tecnología de la escritura. Más que cualquier otra invención particular, la escritura ha transformado la conciencia. Al comparar las objeciones que hacía el filósofo griego Platón a la escritura, Ong (2006) las compara con algunas que, a finales del siglo XX, se les realizaban a las computadoras. Tanto en los diálogos platónicos de *Fedro*, como en la *Séptima Carta*, Platón le reprocha a la escritura ser inhumana –ya que pone el pensamiento fuera del ser humano–, debilitar el pensamiento, destruir la memoria y, por último, cuestiona que un texto escrito no produzca ningún tipo de respuesta: aunque el pensamiento escrito sea superado, el texto escrito no cambia, sigue sosteniendo lo mismo. Ong (2006) entiende que las computadoras son acusadas de forma equivalente y por esto nos pone en aviso con respecto a las paradojas que determinan las relaciones entre la palabra hablada original y todas sus transformaciones tecnológicas. Una de las paradojas que le resultan más sorprendentes, con relación a la escritura, es su estrecha asociación con la muerte: ésta es insinuada, como explicamos, en la acusación platónica de que la escritura es inhumana, semejante a un objeto y destructora de la memoria: “La paradoja radica en que la rígida estabilidad visual del texto y su apartamiento del mundo vital humano, aseguran su perdurabilidad y su potencial para ser resucitado dentro de ilimitados contextos vivos por un número virtualmente infinito de lectores vivos” (Ong, 2006, p. 84).

Ong (2006) precisa que el *habla oral* es del todo natural para aquellas personas que no tienen ningún impedimento: en general, más tarde o más temprano, todos aprendemos a hablar. El proceso de poner por escrito al *habla* obedece a reglas que se idearon y aprendieron conscientemente. Éste es un punto vital en la teoría de Ong (2006), cuando afirma que la escritura es artificial y que esto no implica condenarla sino elogiarla. La escritura es la más trascendental de todas las invenciones tecnológicas humanas. Para el autor, no constituye un apéndice del habla porque traslada el habla del mundo oral y

auditivo a un nuevo mundo sensorio, el de la vista, transformando el habla y también el pensamiento. Las tecnologías de la escritura son recursos externos, pero también son transformaciones interiores de la conciencia que estimulan la psique humana.

Nueve siglos antes del nacimiento de Cristo, los griegos crearon el primer alfabeto con vocales y consonantes *puras*: representaba todos los sonidos individuales del idioma en 24 letras, sólo había que combinarlas y no se necesitaba ser un erudito para aprenderlo. El profesor británico Eric A. Havelock (cfr. Ong, 2006, p. 92) opina que el alfabeto griego significó una transformación decisiva –del sonido a la imagen– porque democratizó la escritura y dio el predominio intelectual a Grecia sobre otras culturas de la antigüedad. Hasta el momento, escribir era una tarea de años. El sistema pictográfico de ideogramas chino resultó el más complejo y rico: el diccionario Kanyi incluía, en 1.716 a. de C., 40.545 caracteres, ningún chino los conocía todos y se necesitaban veinte años para aprender a escribirlo aceptablemente.

El historiador francés Roger Chartier (2004) también cita a *Fedro*, de Platón, para explicar el verbo griego *kulindo* (o circular): todo *logos* (pensamiento, discurso o razón) una vez escrito, *circula*; el libro, en forma de rollo, en su itinerario hacia los lectores, *circula* metafóricamente en todas las direcciones; mientras que *legein* (hablar) sólo se refiere a la lectura oral, en alta voz, que tiene lugar en un momento y un lugar determinados, y que jamás puede repetirse de la misma forma en que se ha producido en esa oportunidad, más allá de que el contenido sea el mismo. Chartier (2004) retoma la misma idea que cita Ong (2006) de Platón, acerca de la imposibilidad que tiene un texto escrito de reformularse una vez que es superado su conocimiento:

El discurso escrito es como una pintura, si se le formula una pregunta, no responde. Difundido en un soporte material inerte, lo escrito no sabe a quién dirigirse que pueda entenderlo (...), en suma, no sabe quién, en su difusión incontrolada, le brindará el instrumento de la voz que hará surgir de él un sentido mediante la lectura. (Chartier, 2004, p. 21).

Para Chartier (2004), el libro goza de la libertad de *circular* en todas direcciones y se presta a una lectura libre, a una libre interpretación y a un libre uso del texto. Esta novedad –“un libro que transmite un *logos escrito* destinado a la lectura”– coincide, en la Grecia del siglo VI a. de C. al siglo V a. de C., con el cambio entre la escasez de la presencia del libro y una difusión más amplia de la alfabetización y las prácticas de lectura, tal como

señalaba Havelock (Chartier, 2004). Pasarán varios siglos hasta que la revolución industrial modifique los modos de imprimir lo escrito y así disponerlo para la lectura, con la intención de llegar a la mayor cantidad de lectores posible e incluso se llegue a hablar del furor de leer y de la lectura como un narcótico que aleja a los súbditos de los príncipes y a los fieles de sus iglesias.

2.2.2. ¿Qué es la literatura de cordel?

El tipo de formato de la revista *La Trama. Historias de vecinos* remite a la tradición de la *literatura de cordel*, nacida en España en el siglo XVI como una fórmula editorial específica para alcanzar a los lectores populares (artesanos, tenderos, pequeños mercaderes, aldeanos, etc.). Los libreros/editores usaron el *pliego suelto poético* (originariamente, una hoja o media hoja plegada en un cuadernillo de ocho o cuatro páginas de formato en cuarto) para bajar los costos de producción, el precio de venta y así difundir entre lectores humildes unos textos que, anteriormente, en otra forma impresa, circulaban entre los notables y cultos. Así sucedió por ejemplo con los *romances* (Chartier, 2004).

La denominación *de cordel* señala el modo de difusión, pues los pliegos se exhibían y vendían colgados de una cuerda en la plaza del pueblo. Se los llamaba también *copla* o *romance de ciego* “porque un ciego los pregona o canta, y andando el tiempo quien los compone –con ayuda de ‘oficiales’, que recogen los sucesos que el ciego selecciona y los escriben, siguiendo pautas que él elabora–, los edita y los vende”, (Martín-Barbero, 2003, p. 113). Estrategias editoriales similares fueron desplegadas durante ese siglo en Inglaterra (las *broadside ballads*) y por los libreros/editores de Troyes (la *Bibliothèque bleue*) (Chartier, 2004). Estos últimos, a principios del siglo XVII,

comienzan a publicar unos folletos impresos en el papel más basto y granuloso, mal cosidos y recubiertos por una hoja de color azul que daría el título a esa literatura. El editor aprovecha los caracteres de las letras ya muy gastados y pone a los propios tipógrafos y demás obreros de la imprenta a resumir y reescribir *romances*, cuentos de hadas, vidas de santos, recetas médicas, calendarios, etcétera. Es decir, el editor utiliza a los trabajadores de la imprenta como mediadores para seleccionar tradiciones orales y adaptar textos que vienen de la tradición culta. Pero la organización ‘industrial’ no acaba

ahí. Junto a la organización de la edición encontramos una red de *colporteurs*, buhoneros o vendedores ambulantes, que de feria en feria recorren los campos y las pequeñas villas distribuyendo los folletos y retornando una o dos veces por año donde el editor para informarle lo que se vende y lo que no se vende, devolviéndole lo que no se vendió y orientando así la producción en función de la demanda, esto es, sirviendo de mediador entre la clientela y el empresario (Martín-Barbero, 2003, p. 114).

Nos encontramos entonces frente a una producción cultural que, a diferencia del libro y a semejanza del periódico, sale a buscar sus lectores a la calle y cuya evolución muestra el paso de una empresa de mera difusión a otra de composición, que:

siendo destinada al vulgo, al pueblo, no es sin embargo pura ideología, ya que no sólo le abre a las clases populares el acceso a la cultura hegemónica, sino que les da a esas clases la posibilidad de hacer comunicable su memoria y su experiencia (Martín-Barbero, 2003, p. 110).

Desde el punto de vista de su contenido, la *literatura de cordel* abrió un canal para un nuevo modo de existencia cultural de lo popular como lugar de mestizajes y reapropiaciones de tradiciones orales y cultas. Al pasar por los labios de los ciegos y copleros, los temas, motivos y las formas narrativas se contaminan:

A las historias amorosas provenientes de ‘dramas y comedias estimadas’ se le mezclan escenas de violencia y hechizos. Y al revés: a las historias de bandoleros se les convierte en lances de honor donde se exalta al que vive fuera de la ley y se glorifica el valor de vivir arriesgadamente (Martín-Barbero, 2003, p. 117).

La otra gran veta de la *literatura de cordel* son los sucesos, especialmente los relatos de crímenes y robos –que la persona ciega encargaba componer a los poetas–, en los que el *pliego* sienta las bases de lo que con el tiempo se conocería como *periodismo sensacionalista*: “Es justo en los relatos de crímenes donde encontramos el salto del pliego en verso al pliego en prosa: una descripción sin adornos, con su tinte de ‘objetividad’ en los detalles y su búsqueda de las ‘causas’” (Martín-Barbero, 2003, p. 117). Están también los almanaques, que mezclan distintos tipos de saberes: “saberes de abajo y saberes de arriba, saberes viejos y nuevos, astrología y astronomía, medicina

popular y menos popular, romance e historia” (Martín-Barbero, 2003, p. 118). Son una especie de enciclopedia popular donde consejos de higiene y salud se revuelven con recetas mágicas y donde se proponen en forma de preguntas y acertijos cuestiones de física y matemática.

A partir de la aceleración de la revolución industrial y el desarrollo urbano, se produce el paso de la razón iluminista a la razón positivista. El Iluminismo había surgido en Europa a mediados del siglo XVIII, promoviendo profundos cambios culturales y sociales, a partir del conocimiento y la *luz* de la razón que iluminaría las *tinieblas* de la ignorancia, la superstición y la tiranía, resabios de la Edad Media. El cuestionamiento del orden imperante, enardecido por las ideas de progreso y las posibilidades de los hombres para cambiar el mundo, lleva, entre otras consecuencias, a la Revolución Francesa en 1789. Pero en los primeros años del siglo XIX, la fe en la *razón pura* es criticada por la *razón científica*, aquella que enaltece la técnica y la verificación de los resultados a partir del método científico y la investigación empírica. En medio de estas grandes transformaciones, la cultura oficial o hegemónica entra en contradicción con la cultura popular. Dice Aníbal Ford (1991):

Las culturas del afecto y del sentimiento, del azar y de la incertidumbre, del misterio y de *lo negro*, de la actuación y de la improvisación, del humor y de la irrespetuosidad, de la aventura y la pulsión exploradora, de lo oral y lo no-verbal, de la cotidianeidad y de la construcción cotidiana de sentido, del juego, la fiesta, la simulación y el entrenamiento fueron desjerarquizados de las culturales oficiales (p. 71-72).

Para Ford (1991), la cultura de los medios populares nace, en gran medida, marcada y arraigada en las tradiciones, los géneros, los saberes y las necesidades cognoscitivas existentes en las mismas clases populares:

Es el trayecto que va del pregonero que relataba crímenes de pueblo en pueblo –aquél de *El Crimen de Cuenca*– o de la novela gótica –fuertemente marcada por la temática *folk*– o de la literatura de *cordel* a los relatos de Poe, apoyados en la literatura de los periódicos restringidos del siglo XVIII (...), en estrecha relación con un nuevo sistema de lectura (...) y con la estructura de la noticia”. (Ford, 1991, p. 73).

Es un tiempo de transformaciones en los procesos de urbanización, industrialización y modernización donde, según Ford (1991), no se puede pensar en una clase popular pasiva o *ludista*, refiriéndose al movimiento social que se opuso a la introducción de la maquinaria moderna. Por el contrario, los productos populares que no son, en un principio, jerarquizados por la cultura oficial, serán luego reformulados y, por último, se verán apropiados por ella.

2.2.3. Las escenas de lectura

Otra de las particularidades de la revista *La Trama. Historias de vecinos* tiene que ver con sus presentaciones, que se llevan a cabo a partir de una lectura colectiva, en ronda y en voz alta. Acerca de la lectura, dice Chartier (2004):

Por doquier y siempre, la lectura es pensada como un acto de mera intelección e interpretación, un acto cuyas modalidades concretas no importan. Contra esa proyección de la lectura a lo universal cabe poner de relieve que es una práctica de múltiples diferenciaciones, en función de las épocas y los ambientes, y que el significado de un texto depende, también, de la manera en que es leído (en voz alta o de modo silencioso, en soledad o en compañía, para su fuero interno o en la plaza pública, etc.). (...) Una historia de las lecturas y de los lectores (populares o no) será, pues, la de la historicidad del proceso de apropiación de los textos (...). De ahí la necesidad de una doble atención: a la materialidad de los objetos escritos y a los *gestos* de los sujetos lectores. (p. 482).

A través de observar cómo se produce la lectura, podríamos leer las huellas de nuestro tiempo:

Los lectores no se encuentran con los textos en el vacío, sino – siempre – en situaciones históricas concretas, en determinado lugar y determinada hora del día, en determinado momento de su historia personal, en ciertas circunstancias, mediando ciertos vínculos. El texto no es una entelequia. Está cifrado en un cuerpo (imágenes en movimiento, una tipografía, un diseño de página, un soporte...). Nada de eso es indiferente (Montes, 2006, p. 6).

Graciela Montes (2003), en su conferencia “El espacio social de la lectura”, habla de la representación social de la lectura, del lugar que tiene en el imaginario social de nuestro tiempo. Su idea es que la lectura ha perdido su viejo significado social y no termina de construir uno nuevo, el que correspondería al mundo contemporáneo. Para aclararlo, recurre a la noción de *estructura de sentimiento* (*structure of feeling*) de Raymond Williams, algo así como el *estado de ánimo* de toda una sociedad en un período histórico, un tono, una pulsión, un latido, que tiene que ver no sólo con la conciencia oficial de una época: sus ideas, sus leyes, sus doctrinas, sino también y, además, con las consecuencias que tiene esa conciencia en la vida mientras se está viviendo. La *estructura de sentimiento* es algo que se palpa y nunca se atrapa del todo, pero que suele quedar sedimentado en las obras de arte y que, aunque intangible, “tiene grandes efectos sobre la cultura, ya que produce explicaciones, significaciones y justificaciones que, a su vez, influyen sobre la difusión, el consumo y la evaluación de la cultura misma” (Montes, 2003, p. 26).

Su impresión, entonces, es que confluyen en este momento un conjunto de ideas acerca de la lectura bastante cristalizadas, un “resabio de la *estructura de sentimiento* de un momento histórico anterior, y una experiencia viva de nuestro tiempo en que la lectura no termina de encontrar su significación y su sitio” (Montes, 2003, p. 27). Hay una suerte de *desencaje*, sostiene la autora, que genera un perpetuo tono de insatisfacción, una vaga culpa y una rara nostalgia cuando hablamos de la lectura. Nuestra *estructura de sentimiento* habla de una pérdida de confianza en la lectura, de no saber bien para qué sirve y de una vergüenza por haber dejado caer algo tradicionalmente valioso que hace que, de a ratos, se compongan elegías sobre ella o que en los medios se repitan *clichés* del tipo que los libros son mejores que los programas de televisión, que los chicos *de antes* leían más que los *de ahora*, etc. Pero más que la masividad, lo que extrañamos es la significación del lugar que le dábamos a la lectura, dice Montes (2003).

En la actualidad, el acto de lectura suele producirse en forma solitaria y silenciosa, con la vista como sentido predominante. Las personas pueden leer así mientras se desplazan en el transporte público, en los límites de una vivienda o bien en una biblioteca donde suele haber espacios especialmente acondicionados para leer de esta forma. Sin embargo, aún subsisten algunos otros espacios para la lectura grupal y en voz alta, como ciertas experiencias en la escuela (es una de las propuestas del Plan Nacional de Lectura, uno de los programas del Ministerio de Educación Nacional relanzado el 30 de diciembre de 2019), en congresos académicos y, es posible, en algunos ámbitos culturales específicos. Por lo tanto, la lectura grupal y en voz alta no ha desaparecido y pervive en espacios como

el que estamos analizando. De hecho, Ong (Vich y Zavala, 2004) diferencia la *oralidad primaria* de la *oralidad secundaria*. Por oralidad primaria entiende aquella que es utilizada en sociedades que no conocen la escritura y por oralidad secundaria, aquella que se utiliza en las sociedades modernas y que tiene como base el texto escrito. Es decir, la *oralidad secundaria* es la que conocemos y ponemos en escena actualmente.

2.2.4. El relato oral, la memoria y la historia

“La escritura acumula, almacena, resiste al tiempo”, parafrasea Chartier a Michel de Certeau (cfr. Chartier 2004, de Certeau, 1999). Dado que el *relato oral* fue el germen de la revista *La Trama. Historias de vecinos*, que nació con la intención de convertirse en texto para no perderse, sería de utilidad abordar el concepto de *memoria*. Las definiciones abundan y vamos a intentar comprender los límites que existen entre la memoria individual, histórica y colectiva.

Para empezar, la *memoria* está ligada al tiempo, no como algo homogéneo y uniforme, sino que incluye los *espacios* de la *experiencia*. Para Darío Betancourt Echeverry (2004), que reflexiona acerca de la relación entre recuerdos, relatos, experiencias e historia –a partir de entrevistas a pobladores colombianos que fueron parte de organizaciones involucradas en el narcotráfico entre 1960 y 1997–, la *memoria individual* se enraíza dentro de los marcos de la simultaneidad y la contingencia:

La rememoración personal se sitúa en un cruce de solidaridades en las que estamos conectados. Nada escapa a la trama sincrónica de la existencia social actual y es de la combinación de estos diversos elementos que puede emerger lo que llamaremos recuerdos, que uno traduce en lenguaje (Betancourt Echeverry, 2004, p.126).

La conciencia no es solitaria ni se encierra sobre sí misma. Estamos situados sobre direcciones múltiples, en medio de la variación continua de los marcos sociales y de la experiencia colectiva histórica. Esto explicaría, para el autor, que en períodos de calma o de fijación momentánea de las estructuras sociales, los recuerdos colectivos sean menos importantes que en épocas de tensión o crisis. Betancourt Echeverry (2004) cita al sociólogo Maurice Halbwachs (1968) para diferenciar la *memoria histórica* de la *memoria colectiva*: la primera supone la reconstrucción de los datos proporcionados por el presente de la vida social y proyectada sobre el pasado reinventado; la segunda es la

que recompone mágicamente el pasado y cuyos recuerdos remiten a la *experiencia* que una comunidad o grupo pueden legar a un individuo o grupo de individuos. Julieta Mira (2013) también cita la obra póstuma de Halbwachs (1968) para explicar que la memoria emerge, entonces, como una *reconstrucción selectiva del pasado* y “es un proceso de *negociación* para compatibilizar la memoria colectiva y las individuales” (Mira, 2013, p.3): mientras la mirada colectiva es la mirada de un grupo desde su interior con una duración máxima equivalente a una vida humana, la historia genera un punto de vista exterior al grupo y se ocupa de una duración más extensa. Según Miguel Ángel Aguilar (2002), que traduce fragmentos de la obra de Halbwachs, la *historia* intenta dar cuenta de las transformaciones de la sociedad, mientras que la *memoria colectiva* insiste en asegurar la permanencia del tiempo y la homogeneidad de la vida dentro del grupo, como recurso para sostener su *identidad*.

Los tres tipos de memoria (individual, histórica y colectiva) se construyen desde la *experiencia*, según el concepto de Edward Palmer Thompson (1989): la *experiencia vivida* y la *experiencia percibida*. La primera involucra los conocimientos históricos, sociales y culturales que los individuos, los grupos y las clases sociales, ganan y aprehenden al vivir la vida, los elementos de sus reacciones mentales y emociones frente a los acontecimientos; la segunda comprende los elementos históricos, sociales y culturales que los hombres, los grupos y las clases, toman del discurso religioso, político, filosófico, de los medios, de los textos, de los distintos mensajes culturales, es decir, del conocimiento formalizado e históricamente producido y acumulado.

El historiador francés Pierre Nora trabajó entre 1984 y 1993 con la ayuda de ciento treinta historiadores acerca del concepto de *les lieux de mémoire* (*sitios de la memoria*) y determinó las diferencias entre *historia* y *memoria*. Ambas funcionan en dos registros radicalmente diferentes, incluso cuando es evidente que tienen relaciones estrechas y que la *historia* se apoya y nace, de la *memoria*. La *memoria* es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, siempre es portada por grupos de seres vivos que experimentaron los hechos o creen haberlo hecho. Es, por naturaleza, afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, inconsciente de sus sucesivos cambios, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. Es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual.

Por el contrario, según Nora⁴ la *historia* es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros. A partir de esos rastros, controlados, entrecruzados, comparados, el historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, de integrar esos hechos en un conjunto explicativo. La *memoria* depende en gran parte de lo mágico y sólo acepta las informaciones que le convienen. La *historia*, en cambio, es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos (cuya interpretación, antiguamente, era un monopolio de los historiadores devenidos en instrumentos de poder).

Con el tiempo, el historiador se independizó, para asumir una actitud científica. Pero casi al mismo tiempo apareció una vida mediática densa, que contribuyó a crear una forma de *memoria colectiva*, independiente del poder puramente científico. Las tragedias del siglo XX contribuyeron, en gran medida, a democratizar la historia y que el hombre sintiera que lo que vivía era la historia, contrariamente a lo que sucedía en las sociedades campesinas tradicionales. Cuando un campesino vivía, no tenía el sentimiento de que lo que hacía se inscribía en una gran corriente o tenía un significado que superaba su propia vida y la de su familia. Todo cambió cuando el hombre comenzó a decirse que no vivía en la tradición, sino en la historia (op.cit.).

Desde entonces, el mundo comenzó a valorar al testigo. El *testigo* se transformó en aquel que conserva la *memoria viva* para hablar del drama europeo de 1914, o bien del drama comunista y la colonización mundial. Y ahí empezó el drama actual, para Nora (op.cit.), porque pasamos, en muy poco tiempo, de una *memoria modesta*, que quería hacerse reconocer, de una cantidad de víctimas que querían que sus penas y sufrimientos fueran tenidos en cuenta, a una *memoria* que se pretende dueña de la verdad histórica, más que toda otra forma de historia, y que está dispuesta incluso a querer cerrarles la boca a los mismos historiadores.

⁴ Corradini, L. (15 de marzo de 2006). "Los intelectuales del mundo y La Nación. 'No hay que confundir memoria con historia', dijo Pierre Nora". Diario *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora-nid788817/>

En su trabajo sobre *la irrupción del testimonio* a fines del siglo XX en América Latina, el académico ecuatoriano Guillermo Bustos (2010) analiza la intersección entre historia y memoria a partir de la *narración de urgencia*, caracterizada por René Jara (cfr. Bustos, 2010, p.12) como el testimonio en primera persona que da cuenta de una situación apremiante y que carece de voz pública, ya sea por exclusión política o debido a la marginación del ámbito alfabetizado. Se trata de una literatura testimonial cercana a la historia oral y a los relatos de vida que puede categorizárselos como *actos de memoria*. Dice Bustos (2010):

La memoria y el olvido son construcciones sociales que van de la mano. El recuerdo es un relato selectivo, elaborado a través de mediaciones socioculturales y anclado en un contexto espacio-temporal específico, desde el cual se construye un significado de la experiencia individual y grupal (Bustos, 2010, p. 13).

El testimonio funda su razón de ser en que se desprende de la huella vivida un vestigio de ese rastro, y ese vestigio es la declaración de que aquello existió. El *testimonio* representa la ausencia de aquello que existió y, al hacerlo, según Paul Ricoeur (2002), el testigo afirma: “Yo estuve allí”, pero también “créeme” y “si no me crees, pregúntale a otro”, planteando la cuestión de la *fiabilidad* del testimonio. “La actividad intelectual de trabajar sobre la *memoria* cumple la función política y hermenéutica de abrir en el pasado otros futuros” (Ricoeur, 2002, p. 26).

Para abordar las *memorias* de los vecinos entrevistados, también tendremos en cuenta la reflexión del historiador norteamericano Hayden White (1992) sobre la vinculación con el pasado desde la emoción y la *dimensión poético-expresiva* que determina nuestros *conflictos valorativos* y nuestras formas de argumentación, que tienen que ver con nuestro origen, ideología, clase social y los modos de captar el mundo que imparten los medios de comunicación masiva, pero también, agregamos, pueden guardar relación con lo que expresan las personas que nos importan cuando lo hacen cara a cara o bien a través de las redes sociales. White (1992) nos recuerda que nuestra vinculación con el pasado es, y no debe dejar de ser, emotiva. Si el lazo emotivo es primario, entonces las diferencias interpretativas irreconciliables entre relatos históricos en competencia acerca de los acontecimientos responderán a las diferencias en las valoraciones que los motivan. Para el profesor White (2003), el *discurso desafectado*, incluso, no deja de ser un tipo de figuración entre otras. La conformidad o no de un discurso con nuestros intereses, deseos,

compromisos y temores es lo que provoca nuestra adhesión a uno u otro relato en conflicto; por lo tanto, los conflictos no pueden dirimirse apelando sólo a la evidencia.

2.3. En la Narrativa Transmedia

“La *seguridad* y la *libertad* son dos valores igualmente preciosos y codiciados que podrán estar mejor o peor equilibrados, pero que difícilmente se reconciliarán nunca de forma plena y sin fricción (...) Cada vez parece más probable que los consuelos perdidos de una existencia segura tengan que buscarse por otros medios. La seguridad, como todos los demás aspectos de la vida humana en un mundo implacablemente individualizado y privatizado, entra en el ámbito del *hágalo usted mismo*. (...) Allí donde ha fracasado el estado, quizás la comunidad, la comunidad local, tangible, *material*, una comunidad encarnada en un *territorio* habitado por sus miembros y por nadie más (nadie que *no pertenezca* a ella) provea el sentimiento de *seguridad* que el mundo en sentido amplio evidentemente conspira para destruir”.

(Bauman, 2008).

2.3.1. ¿Qué es la Narrativa Transmedia?

A partir de la publicación del número 3 de la revista en papel *La Trama. Historias de vecinos*, y de ser reconocidos con la beca del Fondo Nacional de las Artes, el equipo de Los Cordelistas decide crear *latramaenlínea* en las redes sociales *You tube*, *Facebook* (como *Juan Cordel*) y una página *web*: <https://latramaenlinea.wixsite.com/misitio>. En febrero de 2020, previo a la presentación del número 7, se diseña un espacio en *Instagram*: *@latramaenlinea*.

Para analizar esta parte del proyecto necesitamos, para nuestra investigación, ante todo, definir qué es la Narración Transmedia, en adelante, NT. La NT es un tipo de *narración* surgida desde lo ficcional que hace posible *expandir* una historia por diferentes medios y lenguajes de comunicación (sean analógicos o digitales), con el objetivo de construir una *experiencia de entretenimiento unificada y coordinada* a partir de un *mundo narrativo* o un *universo de historias* en los cuales cada fragmento amplía y brinda más detalles sobre los hechos que se están narrando (Jenkins, 2003; Scolari, 2015). Además, las NT tienen varias características fundamentales:

- 1) no pueden pensarse sin que los usuarios (o *fans*) sean parte del contenido de la historia, compartiendo producciones creadas por ellos mismos que suman al universo narrativo en sitios *web*, blogs, videos de distintas plataformas, etc. El *lector o participante* – algunos autores, como la investigadora española Ana María Rodríguez Lastra (2015), lo nombran *prosumidor*: acrónimo formado por productor y consumidor– es receptor de distintas partes de un “discurso” que

asimila según su “capital cultural” (Bourdieu, 1997), con lo cual tiene cierta libertad para elegir el orden en que desea consumir ese discurso y, por ende, en la construcción propia que hace de ese discurso.

- 2) las NT pueden estar en permanente construcción y son experiencias que no pueden *leerse* en un soporte único. Las diferentes plataformas y la navegación de unas a otras es lo que permite que ésta sea una nueva forma de narración. Se trata de un relato en construcción y a partir de una lectura realizada a través de distintas plataformas.
- 3) como el discurso puede estar en constante expansión, al ser interactivo, podría tener características de infinito e inacabado a la vez, al no ser posible el acceso a la totalidad, de una vez.

Profundizaremos sobre los conceptos que consideramos necesarios para nuestro posterior análisis:

- A. **Estrategia participativa:** esta es la condición fundamental de un *Proyecto Transmedia*, según el investigador Fernando Irigaray (2014), ya que involucra tanto a los productores como a los lectores/usuarios; es decir, la historia que se cuenta debe contener una estrategia para que puedan participar quienes la consumen. Así lo expresa Irigaray (2014): “Poniendo énfasis en la relación con los usuarios y la generación de interactividad, considerando que no hay Transmedia sin estrategia participativa” (p.115).
- B. **Hipertextualidad:** tanto los *paratextos*, es decir, los contenidos que rodean al *contenido central* en la NT, según Rodríguez Lastra (2015), como los *hipertextos* – que son las historias paralelas o de personajes secundarios que se cuentan desde distintas plataformas–, generan en el *prosumidor* la oportunidad de *profundizar* en la historia y *fidelizar* su participación.
- C. **Interactividad:** para tomar un ejemplo, el *Documental Multimedia Interactivo* o DMI (Lovato, 2014) propone *narrativas* que emergen en momentos de transición e innovación para crear una *estructura interactiva* donde el consumidor participa en el contenido, generando un modo de contar que “contempla distintos recorridos y desenlaces” (Gifreu, 2013). Según Anahí Lovato (2014), profesora de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), la historia se monta a través de una serie de caminos posibles y propios, desde la hipertextualidad que admiten los medios digitales y que termina dándole un determinado sentido al relato. Este *montaje multicapas* se suma a la *multimedialidad*, donde cada medio y su lenguaje es evaluado por quien produce el

DMI para ofrecer lo mejor de cada uno de éstos a los usuarios, quienes acceden a experiencias visuales, emocionales y sensitivas a partir de la recreación de los personajes, escenarios, acciones y diálogos, sin perder de vista el goce estético y lúdico (Lovato, 2014).

- D. **Multimedialidad y Cross Media:** Álvaro Liuzzi (2014), profesor de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), precisa que la *multimedialidad* “tiene que ver con una misma historia que se narra en distintos soportes” y que “el *Proyecto Transmedia* es una evolución del *Multimedia*”. Por otro lado, “en el *Crossmedia* la historia se adapta a distintos soportes, pero no implica una extensión del mismo relato. El relato cruza de una plataforma a la otra, adaptado a su plataforma, pero no se extiende” (Liuzzi, 2014, p.68). En la NT el relato se *extiende*, se fragmenta y resulta una *suma de universos narrados* desde las distintas plataformas.

Siguiendo el concepto que citamos de Lovato (2014), Rodríguez Lastra (2015) señala que el *Proyecto Transmedia* utiliza todas las plataformas comunicativas y sus recursos; y elige cada medio en función de lo que mejor sabe hacer, explotando así sus capacidades para contar el mejor universo narrativo posible:

Las plataformas se convierten en productos de consumo en sí mismos y, paralelamente, en vías de entrada al resto del universo al que pertenece. Si el producto consumido es satisfactorio para el público, éste tiene la opción de introducirse en el resto de las plataformas y explorar otros contenidos (Rodríguez Lastra, 2015, p. 26).

Esto estimula que la historia se sienta como una *experiencia* al poder consumir diferentes productos que se encuentran en un gran campo de información, además de poder participar en la medida y durante el tiempo que se desee (Rodríguez Lastra, 2015).

- E. **Geo-referencialidad:** este concepto explica una modalidad de la NT involucrando a los usuarios a partir de *acciones territoriales* donde se incorpora el espacio público de la ciudad como una plataforma a disposición de la audiencia, constituyendo una experiencia narrativa que involucra el espacio geográfico que funciona como una *plataforma narrativa*:

La ciudad se transforma así en una plataforma narrativa transversal capaz de reconstruir la dialógica con los ciudadanos desde una perspectiva más plural ofreciendo múltiples miradas más allá de su memoria epidérmica, convirtiendo en

algo inteligible y participado, la memoria social, política y cultural que es inasequible para la amplia mayoría (Irigaray, 2014, p.127).

La interacción digital se complementa con la interacción territorial: se construyen nuevas plataformas de disputa de sentido y se involucra a quienes participan en ambientes más expansivos que los cotidianos (Ardini et al., 2018, s/p).

Las discusiones al respecto suceden mientras realizamos esta investigación y guardan relación con las novedades que se encuentran en el trabajo cotidiano con las nuevas tecnologías. El investigador brasileño Denis Porto Renó (2014), con un posdoctorado en Interfaces Interactivas en Periodismo Transmedia obtenido en el año 2013, acepta una discusión que redefine los conceptos dentro de las NT: cuando pensamos en *multiplataforma*, ¿debemos considerar plataformas geográficas o de lenguaje? Para algunas corrientes es fundamental cambiar de plataforma geográfica, asegura Porto Renó (2014), podemos tener un contenido en la computadora, otro en la televisión y otro en la pared. Para otras corrientes, basta una multiplicidad de plataformas de lenguaje, es decir, vídeo, foto, audio, texto, infografía, cómic, etc. Hasta 2013, el investigador brasileño había observado tres formatos o modelos para el Documental Transmedia:

- 1) *estructurado*: es interactivo, tiene una navegación limitada y contenidos independientes que circulan en las redes, con una presentación con *scroll bar* vertical que direcciona una lectura casi lineal pero no tiene la posibilidad de que los usuarios promuevan la circulación de contenidos propios por las redes;
- 2) *análogo-digital*: es ideal para adaptaciones de obras originalmente hechas para sistemas audiovisuales que pasan a ser Transmedia, por la ampliación de lenguajes que promueven la participación de los usuarios. Y ejemplifica con un audiovisual que se transforma en libro, además de en un póster de caricaturas y en un videojuego con los personajes del video original para dispositivos móviles y redes sociales;
- 3) *visualización navegable*: la navegación es muy sencilla porque ha sido concebido desde su origen como un *Producto Transmedia*, promueve la participación del usuario y el consumo desde distintas plataformas. Por eso se habla de *contenidos multiplataformas*.

A partir del Proyecto Transmedia “Tras los pasos del Hombre Bestia” (Irigaray y equipo, 2013), Porto Renó (2014) agrega un cuarto formato a sus investigaciones, la *navegación geográfica*: aquí la navegación no depende del espacio digital, únicamente, porque desde el territorio las personas pueden participar a partir de proyecciones que se realizan en las paredes de los edificios de una ciudad como Rosario, por ejemplo, donde se proyectan audiovisuales lineales donde aparecen pistas en código QR para poder participar en un juego interactivo que se propone a quien quiera hacerlo. Se intenta que la navegación habitual se combine con la navegación territorial, accesible a un conjunto social más amplio.

Sumamos aquí algunas de las siete características que el sociólogo y profesor norteamericano Henry Jenkins describió para las NT (Rodríguez Lastra, 2015) y que serán de nuestro interés en esta investigación:

- F. **Expansión y profundidad:** el contenido de la NT debe ser apto para producir *viralidad* en las redes sociales y, de esta manera, identificar a los “verdaderos seguidores” del mundo narrativo que, más tarde, serán los potenciales productores, a partir del material relacionado. El verbo *viralizar* ya es parte del diccionario de la Real Academia Española (RAE)⁵ y significa “hacer viral un mensaje o contenido”; mientras *viral*, en su segunda acepción, significa “que se difunde con gran rapidez en las redes sociales a través de Internet”. Una de las conclusiones del 38vo. Congreso de Epidemiología y Comunicación del año 2017, en la ciudad argentina de Córdoba, fue que “*viralizar* es dar a una unidad de información la capacidad de reproducirse de forma exponencial, emulando a los virus”; que el contenido tenga la capacidad de reproducirse y, en el caso de las nuevas tecnologías, “sin más publicidad ni promoción que el boca a boca, o de correo electrónico a correo electrónico”⁶.
- G. **Continuidad y Multiplicidad:** el mundo narrativo debe tener coherencia. Es decir, en cualquiera de los soportes y medios en los que se use el relato, se debe mantener una continuidad en: a) el comportamiento de los personajes, b) los datos históricos, c) la situación geográfica y los demás datos ofrecidos. A la vez, el contenido de la NT debe ofrecer la posibilidad de multiplicarse y crear *tramas paralelas* a la principal por

⁵ Recuperado de: <https://dle.rae.es/viral?m=form>

⁶ Recuperado de: https://www.sap.org.ar/docs/Congresos2017/CONARPE/Martes%2026-9/dra_Aguirre_comunicacion.pdf

parte de seguidores o *fans*, gracias a elementos flexibles. Por ejemplo: los desvíos hacia biografías de personajes secundarios.

- H. **Ser accesible, permitir inmersión y extrabilidad:** una de las principales características del universo narrativo de la NT es que debe ser accesible. En este caso, quiere decir que permita *sumergirse* fácilmente en la historia y se empaticice o viva con intensidad la misma a través de un juego interactivo, experiencias en vivo o cualquier otro tipo de participación mediática. Además, esta *inmersión* debe ser acompañada por elementos que puedan ser extrapolados a la vida real, como aquellos que tienen que ver con el diseño y la estética de los personajes de la historia y su vestuario, sus joyas o sus armas. El proceso de *extrabilidad* se produce cuando la historia contada permite extraer elementos del relato original y llevarlos al mundo cotidiano.
- I. **Construir mundos y credibilidad:** los detalles en la NT son fundamentales. Es lo que confiere la mayor credibilidad al conformar la realidad de esa ficción creada. Las pequeñas piezas del rompecabezas narrativo crean una atmósfera que los seguidores de cada universo reclaman que se mantenga y es lo que genera fidelidad.
- J. **Serialidad:** el contenido de la NT debe permitir, como dijimos, la creación de tramas y subtramas que puedan expandirse en el tiempo, sin necesidad de una secuencia lineal. Es decir, un medio audiovisual desarrolla un momento presente de la historia de dos personajes, pero otro medio o soporte puede ampliar otra trama no principal vinculada a la primera sin necesidad de que se desarrolle en el mismo tiempo presente.
- K. **Subjetividad:** el mundo narrativo transmedia se comporta como un ser vivo que crece o disminuye a medida que avanza el tiempo, en el que está expuesto al público y sus reacciones. Como es “un ente de características ficcionales de tendencia infinita” (Rodríguez Lastra, 2015, p. 26) se pueden ampliar personajes y tramas, expandirlas, hacerlas desaparecer o bien dejarlas estancas en el tiempo. Todo esto guardará estrecha relación con la respuesta del público y tendrá que ver con las herramientas que el universo narrativo ofrezca para convertirse y participar de esa trama. Pueden ser foros, encuestas, personajes de un videojuego, etc.
- L. **Realización incompleta, limitada o parcial:** la información que brinda la NT y las historias que se desarrollan en los distintos soportes y formatos deben estar incompletas en algún punto de la trama, en la biografía de los personajes u otros aspectos. Los proyectos no están terminados con la intención de que esto invite a los usuarios a generar nuevos contenidos y así convertirse en *prosumidores*. El

prosumidor no se limita a consumir un producto o una idea, participa en el proceso de elaboración o expansión de los diferentes productos que integran el proyecto y crea contenido propio, difunde, opina, valora, etc.

2.3.2 ¿Cómo la NT impacta en la participación democrática?

Dada la participación intergeneracional que se suscita en las presentaciones de la revista *La Trama. Historias de vecinos*, tomamos algunos conceptos relacionados con nuevas tecnologías y participación. Un colectivo de personas en el libro digital *Contar (las) historias*, editado en la Ciudad de Buenos Aires en 2018, sostiene en su prólogo:

Las experiencias transmedia son estrategias pedagógicas en potencia por la propuesta participativa en el desarrollo de contenidos. Ya no hay alguien que tiene algo para decir y otro que sólo escucha. Ahora todxs decimos y nos escuchamos, y en ese ejercicio nos constituimos en ciudadanxs en el contexto escolar (Ardini et al., 2018, p. 3).

Para este colectivo, una *experiencia transmedia* en sí es una *estrategia democrática* ya que articula tres ejes fundamentales: narrativas, tecnologías y participación. Entienden que la participación *juega* su partido decisivo en las NT, a partir de la aparición de nuevas tecnologías de comunicación que “favorecen la apropiación de los mensajes para su discusión y reconstrucción por los ahora prosumidores, consumidores y productores al mismo tiempo” (Ardini et al., 2018, pp. 9-10). Según este trabajo, las organizaciones sociales tienen una nueva herramienta para agregarle valor a las experiencias políticas que llevan adelante. Los investigadores señalan que esto no quiere decir que las radios abiertas o las reuniones en las plazas dejen de ser una buena propuesta. Por el contrario, para este colectivo, todas esas producciones de comunicación hoy pueden confluir en esquemas de trabajo participativamente más significativos y exitosos. Finalmente, las *experiencias transmedia* son:

una *oportunidad* para la comunicación comunitaria a partir del potencial de la réplica, la viralización, la construcción de mensajes masivos y segmentados, la revisión y la actualización de los contenidos que se producen, los recorridos experienciales y la identificación de derechos en medio del diálogo (Ardini et al., 2018, pp. 10-11).

Desde esta postura, *transmedia* es la manera en que, al contar una historia colectivamente, con participación de los *prosumidores*, el mundo de esa historia se expande en distintos medios y plataformas con distintos objetivos y consecuencias:

Es hablar desde un punto de vista que elige alejarse del lugar del narrador/escritor/autor para pararnos en el mundo de aquel que experimenta con la narración: el/la usuario/a, el/la participante, el/la prosumidor/a, el/la vecino/a, la comunidad (...) nuevos espacios donde se pueden replantear posiciones de poder naturalizadas (Ardini et al., 2018, pp. 16-17).

La investigación que realiza este colectivo propone una nueva forma de concebir los medios de comunicación y el espacio del receptor, ya que entienden que la participación en las *experiencias transmedia*, para que sea *genuina*, debe ser capaz de transformar el entorno, reflexionar sobre el impacto de las acciones de las personas involucradas, implicar a sujetos colectivos, articular las experiencias de los sujetos y colectivos con el territorio, construir con los demás, conocer lo que pasa y lo que les pasa a los sujetos implicados, aprender en el intercambio que propone el diálogo, comunicar en la diferencia, habilitar nuevas herramientas, gratificar necesidades y exigir derechos. Proponen un receptor más activo que el prototípico lector de un diario de papel del siglo XX y hasta 1980 aproximadamente⁷ (Rost, 2004).

2.3.3. Armando la Comunidad

Tanto para la NT como para la revista *La Trama. Historias de vecinos*, un elemento indispensable es la *comunidad*. Más adelante analizaremos si se trata o no de la misma idea. Para Rodríguez Lastra (2015), el Proyecto de NT tiene tres componentes fundamentales: la universalidad, la plataforma y el *prosumidor*. Éste último es quien luego deviene en un miembro de la posible *comunidad*. Inicialmente, puede ser alguno de estos tipos o varios a la vez:

- 1) un consumidor: cuando sólo realiza una lectura pasiva;

⁷ El trabajo de Alejandro Rost *Cómo cambió la prensa de referencia de fines de siglo*, publicado en el dossier "Diario Río Negro 1980-2000", establece que a partir de 1980 la presentación periodística de los diarios impresos cambia notoriamente debido a ciertos factores: la informatización de las redacciones, la competencia de los medios audiovisuales, la presencia de Internet, las nuevas tendencias de lectura y ámbitos de interés. Esto ha provocado que las empresas editoras, al menos en la Argentina, hayan cambiado sus estrategias para no perder lectores ya que "la gente no lee como antes, o al menos compra menos diarios" (Rost, 2004, p.19).

- 2) un distribuidor: cuando envía información que cree interesante a sus conocidos;
- 3) un crítico: cuando hace comentarios públicos;
- 4) un editor: cuando toma el material producido por otros y lo edita;
- 5) un creador: cuando produce contenido original.

Con Internet, afirma Rodríguez Lastra (2015), el consumidor se convierte en un público activo que participa en los productos que consume. El Proyecto NT pasa “de ser una historia de consumo a ser un *universo de consumo* porque se siente como experiencia propia” (Rodríguez Lastra, 2015, p. 26) el poder consumir diferentes productos en los que se puede abarcar un gran campo de información, además de poder participar en la medida del propio deseo.

Desde otra visión, las características de las NT son, para la periodista colombiana Sandra Ruiz Moreno (2014), naturalmente apropiadas a las necesidades comunicativas de las comunidades que antiguamente se organizaban para comunicarse a partir de la tradición oral y el *voz a voz* para “poder contar y expresar lo que les ocurre (...) siempre con la búsqueda de una mayor difusión, tratando de representar la realidad o creando mundos de ficción” (Ruiz Moreno, 2014, p. 99). Con las grandes tiradas de los diarios, la radio y la TV desde las grandes cadenas, la autora identifica la aparición de los *medios alternativos* como los panfletos, las señales de radio locales ilegales y los medios alternativos, en general, como formas que inventan las comunidades para mantener su capacidad de expresarse, visibilizarse, comunicarse y ser escuchadas.

Y, aunque parezca una paradoja, con la llegada de los *nuevos medios* de alguna manera se privilegia esta comunicación más dialogada y del *voz a voz* que siempre tuvieron las comunidades. A su vez, la producción digital ha influenciado a estos medios masivos y comunitarios ya que reduce costos y permite “una comunicación del uno a uno”, en vez del “uno a muchos” que proponen los grandes medios. Esto, definitivamente, “modifica el paradigma de comunicación y, por lo tanto, las narrativas, así como los usos de los medios tradicionales” (Ruiz Moreno, 2014, p. 99).

Por eso, a la investigadora le resulta pertinente el estudio de las apropiaciones aparentemente naturales de las NT y las estructuras de las narrativas digitales por las comunidades locales. Si antes éstas tenían un catalejo que miraba una sola realidad al fondo, ahora, dice la autora, tienen un caleidoscopio desde donde pueden ver desde muchos espejos. Es decir, la estructura digital ofrece una multiplicidad de posibilidades donde surge la NT, allí existe una “historia autónoma” que se cuenta a partir de entradas también autónomas, generadas en distintos medios, lenguajes o plataformas, que se

relacionan entre sí (cfr. Jenkins, 2006), a fin de que una historia pueda ser introducida en una película, expandida para la TV, y su universo pueda ser explorado en videojuegos o experimentado como atracción en un parque de diversiones. Ruiz Moreno (2014) trae las palabras del profesor brasileiro Vicente Gosciola para aclarar que:

las partes que constituyen la Narrativa Transmedia no son definidas por la temporalidad o ubicación de cada acción (...) son definidas por las cualidades narrativas (...) la NT desarrolla una fuerza convergente de medios (...) abierta al compromiso colaborativo, donde la audiencia puede expresar sus cuestionamientos y principalmente puede contribuir determinadamente con la construcción de la narrativa. (Ruiz Moreno, 2014, pp. 100-101).

Es decir, cada parte del relato da cuenta de la existencia de una historia principal; lo hace de manera independiente y parcial, sin ser igual a ella ni contando todo. Cada parte puede ser entendida de manera aislada, es autónoma, pero es notable que guarda relación con los demás relatos y que pertenece a esa historia principal. Por otro lado, cada una de estas partes debería despertar la curiosidad por acceder al resto de la narración.

Aunque hasta hace pocos años, la NT se aplicó al entretenimiento y a la ficción, cada vez es más común encontrar aplicaciones de esta a contenidos periodísticos y de situaciones sociales reales, donde las comunidades, además de dar opiniones, se convierten en productoras de contenido. Según la investigadora Ruiz Moreno (2014), cambia el concepto de *movilidad*: las unidades narrativas autónomas ya no dependen sólo del sistema formal digital que las produce en un primer momento, sino de la interacción y de la intervención en la construcción narrativa de los usuarios o prosumidores. Dice Ruiz Moreno (2014): “No hay historia que más interese contar que la propia, las experiencias personales, lo que sentimos, pensamos o nos preocupa” (p. 102). A su vez, la realidad es tan cambiante y compleja que, instintivamente, las NT se convierten en las formas ideales de mostrar una mirada particular, una historia contada al detalle y la manera de ver las cosas, en un cambio dinámico constante o actualizable, fortaleciendo el impacto personal pero también social. Es un sistema diferente que no trabaja con la lógica espacio-tiempo de los medios tradicionales sino como una herramienta de construcción del tejido ciudadano.

Capítulo 3

Objetivos y Metodología

(...) Y bien, estoy aquí, en medio del camino
Y he pasado veinte años —veinte años en gran parte perdidos,
Los años de entreguerra—
Tratando de aprender a usar las palabras
y cada intento es un comienzo enteramente nuevo
Y es un tipo distinto de fracaso.
Porque uno sólo ha aprendido a dominar
las palabras
para decir lo que ya no tiene que decir
O de ese modo en que no está dispuesto ya a
decirlo.
Por eso cada intento
Es un nuevo comienzo, una incursión en lo
inarticulado
Con un mísero equipo cada vez más roído
En el desorden general de la inexactitud
del sentimiento,
Escuadras de la emoción sin disciplina.
Y lo que debe ser conquistado
Mediante fuerza y sumisión, ya ha sido descubierto.
Una, dos, varias veces por hombres que uno no tiene
esperanza de emular
—Pero no hay competencia:
Sólo existe la lucha por recobrar lo perdido

Y encontrado y perdido una vez y otra vez

Y ahora en condiciones que parecen adversas.
Pero quizá no hay ganancia ni pérdida:
Para nosotros sólo existe el intento. (...)

(T.S.Eliot, en *East Coker, Cuatro cuartetos*).

3.1. Informe de investigación *exploratorio* y *descriptivo*

Esta tesina intenta construirse bajo el diseño de una investigación *exploratoria* y *descriptiva* (Dankhe, 1986). *Exploratoria* en tanto sirva para *preparar el terreno* y como antecedente de otros tres tipos de investigaciones –descriptivas, correlacionales y explicativas–; mientras los estudios *descriptivos*, por lo general, fundamentan las investigaciones *correlacionales*, que son aquellas que proporcionan información para llevar a cabo estudios *explicativos* que generan un sentido de entendimiento y son altamente estructurados (Hernández Sampieri et al., 1997).

Para comenzar, explicitaremos los motivos de la elección de un estudio *exploratorio* (Dankhe, 1986) por ser aquel que “se efectúa, normalmente, cuando el *objetivo* es

examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes” (Hernández Sampieri et al., 1997, p.69). Tal como dijimos en el comienzo de nuestro trabajo, si bien existen otros que tratan tanto la oralidad como la escritura y la transmedialidad, no hemos encontrado aún aquella que aborde las tres en conjunto y nos resulta suficiente novedad como para iniciar una investigación que intente relacionarlos. Por otra parte, sobre mi objeto de estudio puntualmente –la revista *La Trama. Historias de vecinos*– hay sólo una ponencia escrita por las ya citadas profesoras Rezzónico y Ciolfi y la autora de esta tesina, titulada “Escritura, Lectura y Memoria Colectiva. La experiencia de la Revista *La Trama. Historias de vecinos*” para el III Congreso de Comunicación y Ciencias Sociales desde América Latina (COMCIS) y II Congreso de Comunicación Popular (CCP), que tuvo lugar en septiembre de 2018 en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), (ver Anexo).

Asimismo, intentaremos que nuestros estudios *exploratorios* sirvan para aumentar el grado de familiaridad con este fenómeno desconocido o poco conocido que acabamos de enunciar, y obtener información sobre la posibilidad de llevar a cabo, en el futuro, una investigación más completa y rigurosa sobre un contexto particular de la vida real, como es el registro de las historias orales y su posterior pasaje a la escritura y a la transmedialidad, identificando conceptos y variables promisorias al respecto, relaciones potenciales entre ellas, determinando tendencias para un posterior estudio (Hernández Sampieri et al., 1997).

Con respecto al propósito de intentar una investigación del tipo *descriptiva* (Dankhe, 1986) es porque quisiéramos llegar a describir situaciones y eventos en relación con las propiciadas por la revista *La Trama. Historias de vecinos* en sus presentaciones en ronda y al aire libre o en lugares de acceso libre; y cómo son llevadas, primero a la escritura y luego a la red, y compartidas por un grupo humano que, en algunas oportunidades, coincide con aquellos que dieron previamente su testimonio oral o bien, participaron de la puesta en escena protagonizada por la lectura grupal, en voz alta. Esto es, buscaremos “decir cómo es y se manifiesta determinado fenómeno. Los estudios *descriptivos* buscan especificar las propiedades importantes de las personas, grupos o comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis” (Hernández Sampieri et al., 1997, p.71). Además, intentaremos cumplir con el objetivo de los estudios *descriptivos* que pueden ofrecer la posibilidad de *predicciones*, aunque sean *rudimentarias* (Dankhe, 1986).

3.2. Objetivo general y objetivos específicos

El objetivo general de la presente tesina es:

- Indagar y sistematizar el trabajo que se viene realizando y se realiza actualmente en la elaboración de la revista de papel *La Trama. Historias de vecinos* a partir de su emergencia en la oralidad y su posterior traspaso al soporte escrito, primero, y a las experiencias transmediales después.

En cuanto a los objetivos específicos, se tratará de:

- 1) Describir las características textuales y contextuales que presenta el trabajo a partir de la oralidad que se lleva adelante en cada puesta en común de la revista *La Trama. Historias de vecinos*.
- 2) Describir las características textuales y contextuales que presenta el trabajo con respecto a la escritura que se realiza para la confección de la revista *La Trama. Historias de vecinos*.
- 3) Describir las características textuales y contextuales que presentaría el trabajo con la transmedialidad en el proceso de producción tanto de la revista *La Trama. Historias de vecinos* como de la *latramaenlinea* en las redes sociales.
- 4) Reflexionar sobre las posibilidades e inconvenientes que un traspaso a la transmedialidad podría ocasionar a la revista *La Trama. Historias de vecinos*.
- 5) Reflexionar sobre la memoria individual y colectiva que propicia la revista *La Trama. Historias de vecinos*.

3.3. Metodología de la investigación

En esta tesina se hará uso de dos tipos de fuentes:

1. Fuentes primarias o directas.
2. Fuentes secundarias.

Entre las *fuentes primarias* se administrarán entrevistas a:

1. Luciana Rezzónico, profesora universitaria (UNLP), coordinadora del taller de escritura y lectura Los Teros, integrante del *colectivo* Los Cordelistas y editora de la revista *La Trama. Historias de vecinos*.
2. Belén Ciolfi, docente de la materia “Literatura” en diversas escuelas secundarias bonaerenses, coordinadora del taller de escritura y lectura Los Teros, integrante del *colectivo* Los Cordelistas y editora de la revista *La Trama. Historias de vecinos*.

3. Rodolfo Luna Almeida, diseñador gráfico, integrante del *colectivo* Los Cordelistas, diseñador y editor de la revista *La Trama. Historias de vecinos*. Trabajó desde mediados de los ´70 en diversos medios gráficos hasta 2019 en que se jubiló de la Agencia de Noticias Télam después de trabajar allí desde el 2009. Es integrante del *colectivo* “Vecinos por la Memoria, la Verdad y la Justicia de Villa Elisa” y autor de la novela *Marinka, una rusa niña vasca* (Planeta, 2017).
4. Gustavo Gilabert, fotógrafo, músico y docente. Maestro en la escuela primaria “Los Biguáes” en el Delta del Paraná, integrante del *colectivo* Los Cordelistas, editor de *La Trama. Historias de vecinos* y coordinador del grupo de adultos, jóvenes y niños que tocan música en vivo en algunas de las presentaciones de la revista *La Trama. Historias de vecinos*.
5. Nahuel Guidobono, estudiante secundario. Tiene 17 años y participa desde el primer encuentro del taller Los Teros, cuando tenía 11. Varios de sus textos, producidos en este taller, han sido publicados en distintos números de la revista *La Trama. Historias de vecinos*. También ha sido partícipe en varias entrevistas y presentaciones de esta.
6. Lila Scotti, profesora especializada en Educación Intercultural, coordinadora del taller de “Memorias narrativas” dictado en el Museo de los Trabajadores de La Plata (2019) junto a Nathalie Collomb. Con ella asistió a varias de las presentaciones de *La Trama. Historias de vecinos* y en una compartieron narraciones del dúo que crearon: “Tejedoras de mundos”. Entre 2008 y 2010, en el marco de un proyecto educativo de extensión comunitaria coordinó, junto a la profesora Luciana Rezzónico, el ciclo “Identidades, Historias, Memoria colectiva” en el Instituto Superior de Formación Docente (ISFD) N.º 96.
7. Juliana Frassa, socióloga. Fue entrevistada a raíz de su investigación sobre la fábrica *ofa*⁸, tema de tapa del número 6 de la revista *La Trama. Historias de vecinos*, y por otra investigación que hizo sobre la primera escuela que se fundó dentro del Parque Provincial Pereyra Iraola, tema de tapa del número 7. También participó en las dos últimas presentaciones de la revista.

⁸ La Oficina Fabril Argentina (*ofa*) fue la fábrica más importante que tuvo la zona norte de La Plata entre 1948 y 1991. Producía motores eléctricos y los proveía a distintas marcas locales de lavarropas y heladeras. En los ´60 llegó a exportarlos a Latinoamérica y África. En 1991 quebró. En el 98, algunos exempleados formaron una cooperativa que funcionó hasta 2004.

8. Amor Perdía, escritora y docente de nivel secundario. Autora, con un grupo de alumnas de la escuela pública N.º 28 de Villa Elisa, de la obra de teatro “Fábrica de Memorias”, acerca de la *ofa*. Con ella se idearon tres presentaciones juntamente con la revista *La Trama. Historias de vecinos* y la obra de teatro.
9. Sebastián Claramunt, licenciado en Trabajo Social (UNLP), coautor junto al profesor Mariano Barberena del Proyecto de Extensión Universitaria “Historia Industrial de Villa Elisa desde sus trabajadores” (2012) e integrante de la Cuerda de Candombe *Chicaracúm* de City Bell.
10. Fernando Irigaray, magister en Nuevas Tecnologías de la Información y de la Comunicación (UNED-España), director de la Maestría/Especialización en Comunicación Digital Interactiva y de Comunicación Multimedial en la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y director Ejecutivo de la Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia (ICLA-UNR). Fue entrevistado a partir de su experiencia como *usuario* de la página *wix latramaenlinea* de la revista *La Trama. Historias de vecinos*.

Entre las *fuentes secundarias* analizaremos los siete números publicados hasta ahora de la revista *La Trama. Historias de vecinos*. Este análisis buscará incluir descripciones acerca de:

- las editoriales de la revista.
- diversas notas de tapa como aquellas donde se cuenta el origen de la revista y las historias de los distintos entrevistados.
- el cambio de formato: de tres hojas A4 dobladas al medio y fotocopiadas en la biblioteca popular Alejo Iglesias, en el primer número, a construir una revista, desde el número 2, que tiene entre 3 y 4 páginas de hojas A3 (420 mm. de ancho x 297 mm. de alto), en formato acordeón de cuatro columnas, agujereada en la parte superior y por allí enhebrada con un trozo de hilo o lana (cada revista puede llevar un color distinto), impresas en papel Bocksel hueso de 80 gramos a una tinta en una imprenta de La Plata⁹. En el número 7 se incluyeron, por primera vez, dos fotografías en color, cortadas y pegadas artesanalmente en cada uno de los 300 números que se imprimieron.
- el equipo de producción que participa de los diferentes números.

⁹ Desde el número 2 al 7, *La Trama. Historias de vecinos* se imprimió en la imprenta *Servicop Arte Editorial*, en calle 50 número 742 (casi 10), de la ciudad de La Plata.

- las participaciones de los niños y los jóvenes en la elaboración de la revista.

Entre las *fuentes secundarias*, también destacaremos aquellas publicaciones que guardan relación estrecha con los temas que nos interesan: la oralidad, la escritura y la transmedialidad. En los dos primeros casos, buscamos la obra de autores célebres en la materia como Walter J. Ong, Daniel Cassany o Alessandro Portelli y también relevaremos algunos otros que respondan a nuestros objetivos.

Para abordar la transmedialidad, consultamos toda la bibliografía obligatoria y optativa de la cátedra de Planificación de la Actividad Periodística II, a cargo de la doctora Lila Luchessi. También fue útil buscar información en la red de redes y así descubrir, por ejemplo, una investigación publicada recientemente y sólo de forma digital sobre la función democrática y participativa de ciertos proyectos que guardan relación con el que nos toca analizar.

Por otro lado, teníamos planificado realizar varias observaciones de campo que contemplen la descripción de las presentaciones de la revista, pero dado el contexto del aislamiento social obligatorio a nivel nacional que vivimos como consecuencia de la pandemia por el COVID-19, se han suspendido dos presentaciones ideadas para abril y junio del presente año, así como también la visita a la radio de la Escuela Agraria N.º1 que funciona en el Parque Provincial Pereyra Iraola, cuyo objetivo era leer en ronda al aire la revista *La Trama. Historias de vecinos* con los alumnos de dicha escuela y que ellos hicieran una entrevista a los participantes, adultos y jóvenes del proyecto. Sin embargo, en lo que se relaciona con la producción de la materia prima de la revista *La Trama. Historia de vecinos*, los miércoles –en el mismo horario en el que se producía el taller Los Teros en la Biblioteca Popular Mafalda y Libertad– se siguen encontrando, virtualmente, los niños, jóvenes y las tres coordinadoras para realizar una lectura en común, escribir cada uno en su casa y luego leer lo producido y compartirlo a través de la red social WhatsApp. Registraremos alguno de estos encuentros y, por otro lado, analizaremos las crónicas del último encuentro vivencial que se llevó a cabo el 22 de febrero de 2020 en el Parque Provincial Pereyra Iraola, con más de un centenar de personas dispuestas a escuchar y/o leer en ronda y en voz alta, cantar y bailar, y donde se registró la primera y única presentación del último número, el 7, de la revista *La Trama. Historias de vecinos*.

Por otro lado, analizaremos el espacio que ocupa en la red, tanto en su página Wix <https://latramaenlinea.wixsite.com/misitio> como en *Facebook*: Juan Cordel y la *fanpage* *latramaenlinea*, y su espacio en *Instagram*: @latramaenlinea.

Capítulo 4

Análisis

4.1. Primera parte: la Oralidad en el *Proyecto La Trama*

“Aprendí mucho. A relacionarme con un entrevistado, por ejemplo. Saber que pude preguntarle a Marina qué le pasó en la guerra o a una experta en sociología cómo eligió su profesión. Son historias personales y es tan importante que estén vivos... como si leyéramos un libro en vivo”.

Nahuel Guidobono, joven participante del taller Los Teros.

“Respetamos la forma en que el entrevistado lo cuenta. Rescatamos todo aquello que ni los libros ni los diarios ni ningún documento escrito ha registrado. Lo que los invitados relatan está sólo en ellos y eso es lo que queremos rescatar, los relatos orales de cada vecino”.

Belén Ciolfi, Cordelista.

4.1.1. Registro y recopilación del *relato oral*

Lo primero que surge del análisis del proyecto que involucra la hechura de la revista *La Trama. Historias de vecinos* y su presentación, es que encontramos varios momentos bien diferenciados en los que se produce un *registro de las memorias y las experiencias de sus protagonistas*, ciñéndonos al concepto de *historia oral* que ya citamos de Thompson (2004). Asimismo, y a partir de ahora, al analizar la revista de papel *La Trama. Historias de vecinos* hemos necesitado identificar el *Proyecto La Trama* para referirnos al conjunto de experiencias que se llevan a cabo en las presentaciones de la revista en vivo, en espacios públicos y abiertos, donde sumamos los registros gráficos que conforman la versión virtual de *latramaenlínea* que podemos alcanzar a través de las redes sociales (en *Facebook*, en una página *web* y en *Instagram*, *gugleando*¹⁰ esa expresión).

Para comenzar, el contenido de la revista se construye de dos modos: por un lado, el grupo de Los Cordelistas (compuesto por cinco adultos: Belén Ciolfi, Luciana Rezzónico, Gustavo Gilabert, Rodolfo Luna Almeida y la autora de esta tesina) decide qué tema tratar y cuáles serían los posibles vecinos para entrevistar, de quienes se registrará su testimonio con anotadores, grabadores y, a veces, una filmadora. Por otro lado, todos los miércoles de 17:30 a 19:00 horas, se reúne el grupo de niños y jóvenes del Taller Los Teros (coordinado por Ciolfi, Rezzónico y la autora de la tesina¹¹) en la Biblioteca Popular

¹⁰ *Googlear* o *guglear* es un neologismo que *significa* “buscar en la *web* utilizando el motor de búsqueda Google”. La Sociedad Americana de Dialectos eligió el verbo en inglés *to google* como el verbo más usado de la década 2000/2009. Recuperado en: <https://www.americandialect.org/woty/all-of-the-words-of-the-year-1990-to-present#2008>

¹¹ “El taller de Los Teros nació en 2015, cuando con Luciana y Patricia nos dimos cuenta de que compartíamos el barrio, el gusto por las historias, los relatos. Cada una tenía un recorrido diferente en torno

Mafalda y Libertad de Arturo Seguí, donde se produce una ronda de lectura en voz alta de un texto¹² elegido por las coordinadoras. Luego las mismas dan una *consigna de escritura* relacionada, en general, con la lectura compartida y, cada uno de los participantes del taller procede a realizar su escrito, en silencio. Ese primer relato escrito, que al final del taller será leído en ronda, surge espontáneamente. Podemos decir, a partir de las entrevistas realizadas para esta tesina y la observación hecha en el taller como coordinadora de éste, que allí emergen ciertas *formas de la oralidad*; algunas de ellas serán seleccionadas para, posteriormente, ser transcritas en la revista de papel, como textos cortos, con el nombre y la inicial del apellido de cada autor, sea niño, joven o adulto. Estos textos cortos, intercalados con fragmentos de las entrevistas publicadas en la revista de papel, serán los discursos leídos en la ronda de las presentaciones presenciales de la revista cuyas filmaciones serán subidas a las redes. En el taller también se preparan y/o se producen algunas entrevistas. Durante el año 2019, se trabajaron textos sobre las raíces, el árbol genealógico y las semillas, entre otros, algunos de los cuales integrarían el Número 7 sobre el Parque provincial Pereyra Iraola, (ver Anexo).

Una de las coordinadoras de Los Teros, Luciana Rezzónico, lo explica así: “Hay dos momentos bien distintos dentro del taller: el primero ocurre cuando iniciamos el encuentro, compartiendo en ronda, con los presentes –si asiste un padre, familiar o vecino debe sumarse o esperar afuera–, un material seleccionado por las tres coordinadoras y, después de dar una *consigna de escritura*, cada uno escribe” (entrevista 1, 3 de junio de 2020, ver Anexo). Luego, habitualmente, se canta en ronda una canción –que suele guardar relación con el texto leído– y se comparte, también en ronda, una porción de torta casera hecha por una de las coordinadoras (los niños y sus padres han colaborado alguna vez con esta merienda). Hasta aquí el primer momento. Entonces, sobreviene el segundo. Según Rezzónico, “al final del encuentro, uno por uno leemos la propia producción escrita de ese día. Son dos momentos con significados diferentes para los distintos integrantes del taller y pueden generar reacciones distintas que van desde el entusiasmo a la timidez. (...) Ambos momentos se disfrutan, aunque quizá más, el último” (entrevista 1, 3 de junio de 2020, ver Anexo). Es decir, el de la lectura de la propia producción.

a la lectura y a la enseñanza, pero queríamos trabajar juntas. De ahí el nombre, los teros, porque son muy cuidadosos con sus crías y, en la etapa de empolle, suelen ser tres teros quienes, con sus gritos, son capaces de espantar a los intrusos” (Ciolfi, entrevista 2, 15 de junio de 2020, ver Anexo).

¹² Los textos seleccionados suelen pertenecer a muy diversos géneros literarios: poesías, cuentos, relatos de tradición oral, mitos, leyendas, capítulos de novelas, libros-álbum, canciones y coplas.

Estos momentos significativos dentro del taller y su dinámica, son recordados por Nahuel Guidobono, de 17 años, quien asiste a Los Teros desde que tenía 11: “Recuerdo las primeras actividades. Leíamos y después escribíamos a partir de una consigna. Una de las primeras fue sobre los mitos y ahí surgió mi primer texto¹³ y luego el de *Hadas y hados*¹⁴ y después había que inventar un instrumento mágico y de ahí salió *El violín encantado*¹⁵” (entrevista 5, 1º de junio de 2020, ver Anexo). Para Guidobono, “la estructura del taller se ha mantenido y el cariño también, porque ahí hay un amor gigante a todo lo que se hace y a las personas. (...) Lo que cambió es que ahora siempre cantamos y hay chicos muy pequeños y más herramientas para trabajar (...) Yo escribo como puedo y de lo que me interesa, o si aprendo algo nuevo lo llevo a Los Teros (...), veo que todos mis textos publicados en *La Trama* realmente representan mi manera de pensar” (entrevista 5, 1º de junio de 2020, ver Anexo).

Para Belén Ciolfi, coordinadora del taller, la lectura del texto propio “es uno de los momentos más hermosos del encuentro. Puedo sentir la alegría que sienten los niños al leer su texto, su emoción. La emoción de ser autores de lo que están leyendo. Creo que es el momento más importante” (entrevista 2, 15 de junio de 2020, ver Anexo). Además de la autoría de los textos, Rezzónico rescata que: “La escritura de los niños y jóvenes del taller muchas veces conserva rasgos de la *oralidad* y también la textualización que hacemos de los *testimonios orales* recogidos durante las entrevistas. Hay un cuidado al pasar el testimonio por la *tecnología de la escritura*, por no perder la *forma de narrar* del entrevistado, sus giros, su voz, su decir, el fluir de su conciencia, podríamos decir”, (entrevista 1, 3 de junio de 2020, ver Anexo). Retomaremos más adelante la idea sobre los espacios de lectura y escritura.

4.1.2. El hilo y la *narración oral*

Volviendo a los entrevistados y al modo en que se registran sus voces, tomaremos el testimonio solicitado, a partir de esta investigación, a la socióloga Juliana Frassa, quien fuera entrevistada dentro de la biblioteca antes citada y en el taller de Los Teros para el número 7 de *La Trama. Historias de vecinos*. Dice Frassa: “*La Trama* rescata la *historia oral*. En la publicación aparecen, y se desprenden de su lectura, las voces de los actores,

¹³ “Mitos y leyendas de Arturo Seguí”, publicado en *La Trama. Historias de vecinos* Número 2, julio de 2016. Ver Anexo.

¹⁴ “El Hado”, publicado en *La Trama. Historias de vecinos* Número 3, diciembre de 2016. Ver Anexo.

¹⁵ Este texto no fue publicado.

de las personas y de los sujetos protagonistas de las historias. (...) Fue muy agradable la entrevista que me hicieron, se generó una linda atmósfera. No esperaba que me entrevistaran niños, pero ni sé si eso fue dislocante (...) las preguntas de los chicos me hicieron pensar mucho en cómo contestar, tratando de dar claridad y que sea divertido (...). [A la vez, me sorprendió gratamente] la atención que ponían en el relato, en lo que se cuenta. Me pareció un lugar muy lindo de trabajo. Se sentía que los chicos estaban trabajando, muy presentes, y a la vez haciendo algo con gusto. Fue linda la experiencia, me hicieron sentir muy cómoda para poder contar lo que tenía ganas y me gustó lo que me preguntaban y cómo”, (entrevista 6, 6 de junio de 2020, ver Anexo).

Otro de los científicos sociales que ha participado en varias de las presentaciones de la revista, Sebastián Claramunt, destaca la decisión de que “los niños hagan las entrevistas en *La Trama*”. Dice: “Es salirse de una *perspectiva adulto-céntrica*, digamos, porque entienden a los niños como sujetos constructores del presente y esto tiene un gran valor. Que la revista se arme con ellos, que estén las voces de ellos y que ellos sean tan parte como los adultos de una rueda, nos coloca a todos en otra instancia de *responsabilidad*. Se nota que ni los entrevistados son los mismos cuando tienen que contestarle a un niño ni nosotros cuando leemos en su presencia. Es evidente, por esto mismo, que en *La Trama* piensan en el pasado, pero proyectándolo a futuro y que los niños tengan esas tres dimensiones, que puedan palpar en concreto esas tres dimensiones de la historia, y que sean capaces de conocer acerca de lo que no vivieron es de un valor y una riqueza muy grande”, (entrevista 7, 11 de junio de 2020, ver Anexo).

Por su parte, Lila Scotti, especialista en educación intercultural y autora de varios proyectos sobre identidad y memoria, consultada para la presente tesina, aporta: “La revista rescata la *oralidad* de los entrevistados y eso se nota en el registro de las locuciones que se respetan y se mantienen en las transcripciones. La voz de los entrevistados es *protagónica* en las publicaciones. (...) La *narración oral* es contar relatos con estilo propio, de autor o de tradición, sin recurrir a la lectura o a la memorización. Y es presencial o requiere de la inmediatez de la emisión de la voz. La *narración escénica* es otra cosa y es lo que predomina en esta época, pero los narradores sociales, no todos, trabajan con la *narración comunitaria*. (...) Durante las presentaciones de *La Trama*, de las que he participado y sido parte, se producen momentos de *narración comunitaria*”, (entrevista 8, 21 de junio de 2020, ver Anexo).

Consultada por el género femenino como principal fuente de las *historias orales* –en relación con la bibliografía citada–, y preguntándole acerca de si esto guarda alguna

relación con la revista, ya que también son mayoría allí las mujeres dentro de la cantidad de personas entrevistadas por *La Trama*, Scotti agrega: “Entiendo que en las sociedades europeas *les niñes* estaban a cargo de las mujeres, anochecía y el clima frío era propicio para el acercamiento a partir de la palabra. En cambio, en las poblaciones originarias de América, eran los mayores, tanto hombres como mujeres, quienes eran los encargados de transmitir las memorias de las familias. La narración oral ha sido tomada por profesionales y aficionados y poco queda en las manos de las familias. No se dan momentos de encuentro familiar frecuente ya que ha cambiado la vida cotidiana, pero la búsqueda de la historia familiar y la *reactivación de la historia familiar* sigue existiendo porque es el motor de la búsqueda de *identidades* y eso siempre ocurrirá, ya que es una *necesidad humana y social*. Quizás existan más diálogos entre sobrino y tío, entre nieto y abuelo, o con vecinos de antaño, cuando alguien comienza a indagar y a preguntar, rastreando sus orígenes”, (entrevista 8, 21 de junio de 2020, ver Anexo).

Los diez entrevistados para esta tesina coinciden en la presencia y la importancia de la *historia oral* en relación con el proyecto de la revista. Gustavo Gilabert, cordelista, maestro, fotógrafo y músico, retoma el planteo anterior de Scotti: “Estas son épocas en que la *transmisión oral* entre vecinos está muy fragmentada, atravesada por la paranoia y el bullicio mediático. Incluso dentro de las propias familias está muy interrumpido el diálogo entre generaciones. La revista y los eventos que la acompañan tienden puentes en este sentido e invitan a la transmisión”, (entrevista 3, 20 de junio de 2020, ver Anexo).

Para Rodolfo Luna Almeida, también cordelista, diseñador y escritor, la *oralidad* (en *La Trama*) se rescata de dos maneras: como registro, respetando casi sin retoques editoriales la fidelidad del decir del entrevistado. Y la segunda, en la lectura, poniendo al lector en la voz y en el tono del protagonista de la historia. Es decir, de alguna manera quien lee *actúa de entrevistado*. Dice Luna Almeida: “Me pasó con una vecina, en la presentación que hicimos en la Estación de Guardaparques del Pereyra, cuando leyó un parlamento de la socióloga Juliana Frassa, a quien no conozco personalmente. Lo hizo como si fuera propio, con tanto énfasis que, cuando terminó la ronda, le pregunté si se trataba de ella. Sonriendo me dijo que no”, (entrevista 4, 6 de junio de 2020, ver Anexo).

Scotti, Gilabert y Luna Almeida reflexionan sobre este segundo *momento de oralidad*: el que tiene lugar en las presentaciones de la revista de papel donde, ya dijimos en la Introducción de esta tesina, se lee en voz alta y en ronda. Al respecto, Ciolfi comenta: “La presentación de *La Trama* es donde la revista termina de escribirse. No sería lo mismo *La Trama* sin el momento de la presentación. Es más, siempre me parece que quienes

terminan de leer *bien* la revista son los que asisten a estos encuentros, mientras que quienes la leen fuera de las presentaciones se perdieron un poquito de su *esencia*”, (entrevista 2, 15 de junio de 2020, ver Anexo). Ciofi explica que las presentaciones se hacen en espacios públicos, al aire libre, y que se eligen los lugares de acuerdo con el contenido de cada número presentado. Y agrega: “Cuando leen las entrevistas los entrevistados, agregan datos o vuelven a contar lo mismo... estas historias resuenan en los oídos de todos los vecinos, algunos que ya conocen las historias que se están contando y, por eso mismo, se emocionan. Y cuando se leen los textos literarios de los niños, los adultos que no participan del taller, suelen sorprenderse. Realmente es un momento muy hermoso. Los entrevistados están allí e intervienen completando el relato o sumando algún detalle. Pero generalmente *repiten* lo que ya está escrito, con las mismas palabras vuelven a contar lo que nos contaron en sus casas o en la biblio. Quizá sea su necesidad de volver a ponerlo en la voz, a contarlo exactamente con sus palabras, porque alguna vez pensaron que esto podía perderse”, (entrevista 2, 15 de junio de 2020, ver Anexo). Esto último lo encontramos en la obra de Ong (2006) donde el autor se refiere al momento en que, en las culturas orales, el conocimiento debe ser repetido en *voz alta* a fin – justamente– de que no *desaparezca*.

4.1.3. La fragmentación de la *transmisión oral*, énfasis y repetición

El 15 de diciembre de 2017 se presenta por primera vez *La Trama. Historias de vecinos* Número 5, en la explanada de la vieja entrada a la fábrica *ofa*, donde hace menos de nueve meses, el 25 de marzo de ese año, se inauguró el Paseo de la Memoria de Villa Elisa con un mural pintado por los vecinos y la lectura en voz alta de los nombres de los 25 villaelisenses desaparecidos durante la dictadura militar ocurrida entre 1976 y 1983.

A las 17 horas llega puntualmente la vecina Marina González de Apodaca. Tiene 90 años, –veinte de los cuales los vivió en la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), cuando partió sin su familia a los 10 años como una de las niñas de la Guerra Civil Española–. Se sienta junto a su hija Graciela y a su yerno Daniel Parrillo y observa a todos en silencio. Al rato de arrancar la ronda de lectura, según el recuerdo de la autora de esta tesina, Marina cuenta: “Después de la invasión nazi a Rusia, dejamos esa casa de Semasco con maestros españoles y comida riquísima que comíamos todos los días. Ese viaje en tren fue un sufrimiento interminable. Los niños hacían carreras con sus propios piojos dentro de una caja de fósforos. Nos moríamos de sed. Nos daban dos vasos de agua al día. Entonces, cuando el tren paraba, nos tirábamos de los vagones y corríamos,

porque teníamos miedo de que se fuera, y agarrábamos nieve y nos la poníamos contra la panza y después la tomábamos derretida. ¡Qué de diarreas! ¡Cuántos niños muertos por el camino!”. En la entrevista realizada a Marina y publicada en el Número 5 de la revista (ver Anexo), existe un relato similar. Aunque Marina no lo lea el día de la presentación, lo cuenta casi con las mismas palabras. Esto nos recuerda la cita que tomamos anteriormente de Wilhelm Grimm (Campbell, 1998) cuando, para defender la veracidad del material tradicional, cita el *modo de narrar* las historias de Frau Katherina Viehmann y su *exactitud* al no modificar sus relatos o corregirlos en cuanto advierte un cambio. Al respecto, también citamos a Portelli (1991), quien observa el *orden inalterable* que tienen los argumentos dentro de las fábulas. Para terminar de entender esta forma de contar de Marina, también podríamos tomar las palabras de Ciolfi antes citadas. Ella asegura que los entrevistados repiten sus historias con la *necesidad de poner* en su voz los hechos que temen que, de otra manera, podrían *perderse* y que son muy propios. Para Rezzónico, los testimonios registrados por *La Trama* guardan relación con la diferencia entre el *acontecimiento vivido* y el *acontecimiento recordado* observado por Portelli (1991): “Muy probablemente lo que narran Boris¹⁶, Don Manuel¹⁷, Marinka¹⁸ y las hermanas Pessotto¹⁹ tiene ese filtro, no es *lo que pasó* sino lo que ellos *recuerdan* que pasó”, (entrevista 1, 3 de junio de 2020, ver Anexo).

En la edición de la revista también se tiene en cuenta lo citado por Vilanova (1998) acerca de que las *fuentes orales* son esencialmente *democráticas* y que todo destino explorado en profundidad termina relacionando la *vida personal* con la *social*. Las personas citadas por Rezzónico, al menos como han sido abordadas en las entrevistas publicadas, así lo manifiestan. A partir de sus historias, Marina nos habla de la Guerra Civil Española y el camino que debieron seguir más de treinta y cinco mil niños españoles hacia URSS, Francia, Dinamarca y Cuba; don Manuel, de la inmigración europea hacia Argentina después de la Segunda Guerra Mundial; Boris, del trabajo en la estancia de Leonardo Pereyra Iraola hasta su expropiación en 1950; y las hermanas Pessotto, de la vida industrial argentina, su esplendor y decadencia, entre otras cosas.

¹⁶ Se refiere al vecino de Villa Elisa Boris Ostapuk, citado en nuestra Introducción.

¹⁷ Se refiere al vecino de Villa Elisa Don Manuel Alférez dos Ramos, también citado en dicha Introducción.

¹⁸ Se refiere a la vecina de Villa Elisa Marina González de Apodaca. Marinka es el nombre que, según nos contó Marina, le puso una maestra española siendo niña, al llegar a la URSS.

¹⁹ Se refiere a Noemí e Ida Pessotto, hermanas nacidas en Italia y entrevistadas en el Número 6 de la revista, bobinadoras por más de treinta años de la fábrica *ofa*, de Villa Elisa.

Además, Luna Almeida rescata el *nivel afectivo y emotivo* de acceder a esas historias de vida cuando, en la entrevista para esta investigación, dice: “La entrevista en la casa de Marina fue deliciosa. Fue muy emocionante escuchar cómo Marinka²⁰ contestaba con sencillez y su acento vasco –que mantiene intacto– las preguntas de los niños y luego escucharla hablar en ruso, cuando Pashcka, (de origen ruso, papá de Morena, una niña que asiste al taller de Los Teros: padre e hija participaron de la entrevista que salió publicada en el número 5 de *La Trama*) se puso a hablar con ella en su lengua y le leyó el artículo del diario *Pravda*, donde contaban que Marina había sido elegida *Mejor Tornera* entre las obreras de un grupo de fábricas soviéticas. Creo que se enfatizó el nexo que hay entre su historia de vida y nuestras historias actuales, desde su encarnadura humana. Y es uno de los sentidos de *La Trama*, dejar registro de las voces de las personas que son la memoria de nuestro pueblo de una manera muy propia. Ostapuk, en el primer número, Marinka en el 5, Las hermanas Pessotto en el 6”, (entrevista 4, 6 de junio de 2020, ver Anexo).

Retomando a Pierre Nora (2006), los vecinos entrevistados por la revista recuerdan un *pasado* donde experimentaron los hechos que cuentan o creen haberlos vivido tal como los cuentan. Esos recuerdos tienen una *naturaleza afectiva y emotiva*, abierta a todas las transformaciones, inconsciente de sus sucesivos cambios, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. Como dice Nora (2006), ese *rescate de la memoria* siempre es un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivido como una situación *individual*.

4.1.4. El entrevistador, el entrevistado y la memoria

Nos detendremos a reflexionar sobre un tema que, a raíz de las entrevistas realizadas para esta investigación, nos resulta un hallazgo: el rol del entrevistador que busca rescatar la *historia oral*. Es la socióloga Juliana Frassa, (entrevista Número 6, 6 de junio de 2020, ver Anexo) quien trae ciertas reflexiones que habíamos encontrado en Portelli (1991), acerca de la importancia del *historiador oral* quien es *un socio en el diálogo*, un director de escena que organiza el testimonio y, en parte, debe ser capaz de develar algo *dormido* en la *consciencia del narrador*. Dice Frassa, al referirse a cómo se sintió reflejada al leer sus propias palabras en el reportaje publicado en el Número 7 de la revista (ver Anexo): “La transcripción [de la entrevista] fue muy buena. Entiendo que es como otra idea muy

²⁰ Marina/Marinka también es la protagonista de la primera novela de Luna Almeida: “Una rusa niña vasca”, Ed. Planeta, 2017.

distinta a la que tenemos en sociología donde hacemos una transcripción textual de lo que dice el entrevistado y ponemos todo lo que dice, hasta con los titubeos... Entiendo que en *La Trama* se hace un tipo de recorte y de visión de la totalidad de lo que están investigando, es lo que hace el periodismo (...). Pero esta edición fue más allá, hay un cuidado por ver qué hay detrás, de cómo surge la voz del sujeto y cómo preservarla. En este caso, fue absolutamente fidedigna con lo que había pasado, y así como reconocemos que la entrevista periodística implica un recorte, a cargo del productor del texto, veo que esta edición fue muy estudiada y chequeada con el sujeto de la entrevista, que sería yo. Y no quedó el testimonio original, pero sí la esencia del encuentro y las preguntas tal como me las hicieron y agregaron algunas cosas más que terminó dando solidez y legitimidad al discurso que se presenta en la revista. Ese ida y vuelta me pareció que tenía ese objetivo (...). En la transcripción final sentí que estaba reflejado mi discurso y no solamente estaba eso, lo mío, mi parte, sino que habían tomado lo que había sucedido en ese encuentro, esa atmósfera que vivimos, y lo que preguntaban los diferentes actores. No se centraron sólo en una voz, la mía, de la entrevistada, sino que aparecían otras y también eran rescatadas con mucha importancia. Fue una construcción de una entrevista colectiva y al leerla, se produce una nueva resignificación de lo dicho”, (entrevista 6, 6 de junio de 2020, ver Anexo).

Frassa recomienda no perder de vista la *resignificación* de los testimonios cuando son leídos en ronda y en voz alta durante las presentaciones ante un público tan numeroso – que le resulta llamativamente silencioso y respetuoso–: “Me quedaron ciertas ganas de compartir cómo sentí que se había resignificado lo que había dicho, a partir de hacerlo público. Quiero decir, las experiencias privadas se convierten y se transforman en *memoria colectiva* cuando son puestas en común, en un espacio público y abierto, como hacen con *La Trama*”, (entrevista 6, 6 de junio de 2020, ver Anexo).

Al respecto, Claramunt dice: “[En las presentaciones] lo testimonial tiene un impacto directo con quien pone la voz en esa historia y, al recuperarla, el que habla y los que escuchamos, *resignificamos* el pasado. En el presente se genera un movimiento social que puede ser profundo. En quien lo puede expresar y compartir eso que vivió es muy fuerte. Puede resignificar las vidas de las personas con el valor inmenso que eso tiene. Y ese espacio, *La Trama* lo dispone para que la persona pueda contar lo que vivió en el pasado, expresándose en su presente”, (entrevista 7, 11 de junio de 2020, ver Anexo). Más adelante retomaremos este ejercicio que, según Claramunt, es un trabajo constante que debe hacerse para construir la *memoria colectiva*.

4.2. Segunda parte: la Escritura y las lecturas en el *Proyecto La Trama*

“Si la palabra conserva valor es porque la hacemos circular, porque sirve para comunicarnos, para decirnos, para escucharnos. (...) *La Trama* se completa cuando la presentamos, cuando la leemos entre todos, la edición no se cierra en la imprenta sino en la calle, para volver a abrirse. Como el acordeón de sus pliegues, extrae unos sonidos al abrir el fuelle y otros al cerrarlo. Y sólo suena si se lo despliega”.
Rodolfo Luna Almeida, Cordelista.

- ¿Qué sentiste la primera vez que leíste un texto tuyo en una presentación de *La Trama*?
- Mucha emoción. Ahora al leer esta pregunta me sonrojo, recuerdos muy lindos. El corazón se acelera un poco, porque uno no sabe si se entiende lo que uno había querido escribir o si se entendió la historia o si no se entendió nada. Con el tiempo ya se va la timidez y la vergüenza para leer en público, muchos de ellos desconocidos para mí. Pero siempre se siente emoción al leer.
Nahuel Guidobono, participante de Los Teros.

4.2.1. La escritura y la lectura dentro del Taller Los Teros

Como ya dijimos en el apartado anterior, el contenido de la revista *La Trama* tiene dos fuentes distintas: la primera corresponde a los *testimonios orales* de los entrevistados; y la segunda, a los textos que surgen en el Taller de Los Teros. La selección de estos últimos tiene una metodología: las tres coordinadoras eligen un texto de cada uno de los participantes, al menos, durante los meses que anteceden a la publicación. Lo más importante es que cada una de las personas que vino al Taller encuentre uno de sus textos publicado y pueda leerlo tanto en la ronda que se genera en la biblioteca, cuando sale publicado el nuevo número, como en cualquiera de las presentaciones. En este sentido, y tomando la expresión de Montes (2006) acerca de la importancia de “entrar al mundo de lo escrito”, tomamos la experiencia narrada por la autora de esta tesina a una radio comunitaria de La Plata²¹ y el testimonio de Ciolfi acerca de uno de los objetivos principales del trabajo que se realiza en el Taller de Los Teros: “Los chicos aprenden muchas cosas en el taller: a escuchar a los otros compañeros, mejoran la lectura en voz alta, superan la vergüenza de leer frente a los demás, y a vencer la impaciencia ante la lectura más lenta o cortada de otro compañero que tiene alguna dificultad; mejoran sus textos –o la manera en la que una idea que tienen se convierta en una historia escrita por ellos– al reescribirlos con el fin de acercarse a lo que quisieron decir; aprenden a frecuentar un espacio donde todos escribimos, leemos y cantamos, los niños, los jóvenes y los adultos. Creo que no hay muchos espacios donde las actividades sean así de intergeneracionales, digamos”, (entrevista 2, 15 de junio de 2020, ver Anexo). Es decir, los participantes de Los Teros

²¹ Disponible en: <https://fmfutura.com.ar/2020/06/rondas-de-vecinos-y-vecinas-donde-resuenan-historias-de-nuestra-region.html>

adquieren, con el tiempo, tanto la *competencia lingüística* que requiere el *código escrito*, según señala Cassany (1988), como las herramientas que los acercan al *proceso de composición de un texto o actuación* que necesita un trabajo de mayor abstracción. En este sentido, las coordinadoras observamos que al alentarlos a escribir libremente y respetar su *habla oral* o cierta *oralidad* que marcaba Rezzónico, los niños y jóvenes del Taller se sienten estimulados a escribir y son ellos los que advierten, como afirma Nahuel, que el Taller les da “más herramientas”, (entrevista 5, 1° de junio de 2020, ver Anexo). La última cita de Ciolfi indica que son los participantes quienes aprenden a expresarse, de forma oral y por escrito, cada vez más. Son ellos los que tienen más herramientas y, por eso, es quizás posible decir que se observa un proceso, como señalaba Ong (2006), donde la escritura parecería ayudar a estructurar la conciencia.

Con relación al valor de la lectura en ronda y en voz alta, Rezzónico entiende que: “Se vuelve un acto significativo en el que todos (quienes hacemos la revista, quienes asisten a su presentación) nos *involucramos*, ya sea porque a nuestro turno nos toque leer en voz alta para el resto o simplemente por la atención en la escucha”, (entrevista 1, 3 de junio de 2020, ver Anexo). Y repite más adelante: “Es una experiencia significativa, una experiencia *sentida*”. Para ella, consultada sobre si *La Trama* cumple con las características de la literatura conocida como *de cordel*, asegura que “no es una revista tradicional –ni en el formato ni en el modo de circulación ni en el contenido–” y le gusta pensarla como “un puente, un nudo o punto de hilado colectivo plagado de usos y reappropriaciones diversos”, (entrevista 1, 3 de junio de 2020, ver Anexo).

En el mismo sentido, la docente Amor Perdía agrega: “Este espacio de lectura en las presentaciones (de *La Trama*) es valorado por el que lee y por el que escucha. Por el ejercicio de la lectura en voz alta, además del coraje que hay que tener para animarse, y por la construcción colectiva que se le va dando al texto”, (entrevista 9, 10 de junio de 2020, ver Anexo).

Para todos los entrevistados para esta investigación, el *Proyecto La Trama* produce un cruce de *significaciones*, incluso *en espiral*, que lleva a compartir el *sentido* de lo que se produce de muy distintas maneras y desde distintas plataformas tecnológicas, como veremos en el apartado siguiente.

La biblioteca popular Mafalda y Libertad de Arturo Seguí –en donde hasta la pandemia de enfermedad por corona virus (COVID-19) se realizaba todos los miércoles el Taller de Los Teros y también se han llevado a cabo algunas presentaciones de la revista *La Trama. Historias de vecinos*–, tiene un único salón, de cinco por siete metros, que fuera el viejo

maletero de la estación ferroviaria que dejó de ser tal el 6 de julio de 1977²². Como su personería jurídica se encuentra en trámite, aún no es una biblioteca oficial y no cuenta con bibliotecarios profesionales ni ningún tipo de subsidio. Mientras los participantes del Taller de Los Teros leen, escriben y cantan, sentados alrededor de la mesa principal de esta biblioteca, la tarea suele ser interrumpida por vecinos que vienen a buscar o a devolver libros. Una de las tres coordinadoras suele levantarse de la mesa y hacer las tareas de bibliotecaria, mientras el resto sigue leyendo o escribiendo. Algunos niños pueden distraerse, pero con el tiempo, la mayoría ha adquirido una concentración que les permite seguir con su tarea.

En general, como dijimos, el Taller se inicia con la lectura en ronda y en voz alta de un texto elegido por las coordinadoras. A continuación, una de ellas lee o explica una consigna de escritura. Niños y jóvenes suelen hacer preguntas para confirmar si entendieron o no la consigna. Cuando uno empieza a escribir, los demás suelen seguirlos. Escriben, en general, con un lápiz negro o birome que las coordinadoras reparten después de dar la consigna junto al cuaderno de cada tallerista. Antiguamente, las coordinadoras entregaban hojas blancas y sueltas donde cada uno escribía. Desde 2019, Ciolfi aportó los elementos y saberes para que cada uno, incluidas las coordinadoras, armara su propio cuaderno de forma artesanal dentro del taller, cosiendo con hilo de bordar y aguja gruesa hojas lisas y tapas de papel del tipo *misionero* color madera que han sido pintadas por cada uno de sus propietarios.

Las consignas, como dijimos, están relacionadas con la lectura inicial, pero se alienta a que cada uno las interprete libremente. El momento para la escritura ocupa entre treinta a cuarenta minutos de la hora y media del encuentro y, en ese lapso, muy pocas veces se pide silencio o que alguien no desconcentre a otro que escribe. Quienes no saben escribir o tienen dificultad para hacerlo están invitados a “susurrar” sus ideas –tratando de cumplir con la consigna de escritura dada– a una de las coordinadoras y éstas traducirán en letras mayúsculas de imprenta, en general, algunas de las frases escuchadas, dejando un espacio, debajo de cada una, para que el participante las copie. No son pocas las veces en que los niños que vienen por primera vez o desde hace poco, ya sea por timidez o desconocimiento, aducen no poder cumplir con la escritura personal que responda a la consigna. Incluso, practicantes de educación formal que se han acercado al taller, a modo

²² Este año se cumplieron 43 años de la “supresión” del servicio ferroviario entre Avellaneda y La Plata (una de las estaciones intermedias era “Arturo Seguí”). Ver <https://www.facebook.com/biblio.mafalda/posts/1000340307087053>

de cumplir con sus prácticas profesionales, han reconocido que no están acostumbrados a escribir “a mano alzada y de improviso”²³. Sin embargo, para quienes concurren habitualmente – la asistencia es discontinua, pero en general, puede hablarse de un grupo de entre siete y quince participantes con edades que van de los 6 a los 30 años²⁴–, la escritura surge más espontáneamente.

Una señal de la *naturalización* a la que ha llegado el “momento de la escritura” para los talleristas podría entenderse a partir de un hecho que ocurrió a comienzos de la pandemia de coronavirus, en marzo de 2020. El miércoles 11 de marzo, a pesar de la lluvia, se realizó el primer encuentro del año de Los Teros en la biblioteca popular antes mencionada. El lunes siguiente, 16 de marzo, se suspendieron las clases como una de las primeras medidas para frenar la propagación del virus²⁵. Por esta situación, ese día se anunció al grupo de WhatsApp del taller y por el *Facebook Mafalda Seguí* que se suspendía el próximo encuentro de Los Teros. El miércoles 18 de marzo, a las 17:30 horas, las coordinadoras decidieron enviar al grupo de WhatsApp, la grabación que hicieron de una lectura del cuento de León Tolstoi, *La Niña-Ratón* y los símbolos del abecedario egipcio para que escribieran sus nombres. A los pocos minutos, el papá de uno de los niños que asiste a Los Teros comentó que su hijo le preguntaba: “¿Cuál es la consigna?”. Para todos los que estaban conectados no hizo falta aclarar que se refería a la *consigna de escritura*. La autora de esta tesina contestó: “No pensamos una consigna para hoy. Pero podemos pensar en escribir la historia de alguien que se convierta en animal o viceversa”. Otra de las coordinadoras envió entonces la canción en portugués “O rato” que narra la historia de un ratón, similar a la del cuento tradicional versionado por Tolstoi; y la autora de esta tesina, una receta para hacer chipá, pensando en el gusto de los ratones por el queso y en las recetas caseras que se compartían en los encuentros. A los veinte minutos llegaron dos audios que respondían a la *consigna de escritura* espontánea de ese día: eran textos que habían sido previamente escritos y eran leídos por sus autores. El primero, con la voz de Felipe, un niño de 8 años, contaba la historia de un pájaro que se enamora de una muchacha y que un brujo convierte en pajarita –en medio del relato, aparecía la referencia a un relato anterior²⁶–; el segundo, con la voz del joven Nahuel

²³ Nos referimos a tres estudiantes del magisterio de La Plata, nivel inicial, que se acercaron al taller en la Biblioteca Mafalda y Libertad de Arturo Seguí en la primavera de 2019.

²⁴ La mayoría de los talleristas son niños de entre 6 y 14 años. También concurren dos muchachos de entre 25 y 30 años con capacidades diferentes.

²⁵ El jueves 20 de marzo de 2020 el Boletín Oficial publicó el Decreto Nacional de Necesidad y Urgencia (DNU) 297/2020 donde se decretó el primer “aislamiento social preventivo y obligatorio” a nivel nacional.

²⁶ Juan y su sombra, un micro-relato de Felipe, publicado en el Número 7 de *La Trama*.

Guidobono, abordaba la consigna desde un personaje que él mismo creó el año anterior: Alexander Terri. Luego, este mismo joven compartió el poema “Volverán las oscuras golondrinas” de Gustavo Adolfo Bécquer. El resto del grupo respondió enviando otras poesías y adivinanzas hasta que, pasadas las 19 horas, una de las coordinadoras recordó que era hora de despedirse. Desde ese miércoles de marzo, hasta mediados de julio en que se cumplen las dos semanas de las vacaciones de invierno, –y se termina de escribir el apartado de esta tesina–, todos los miércoles se ha llevado a cabo el taller por la red social WhatsApp. A raíz de esto mismo, algunos de sus miembros le han cambiado el nombre, llamándolo *Watsa-Encuentros Los Teros*.

4.2.2. Las escenas de lectura

Con relación a la segunda *escena de lectura* que se produce dentro del *Proyecto La Trama*, que tiene lugar durante las presentaciones de la revista de papel, cabe agregar algo que señala Ciolfi en la entrevista concedida para esta investigación: quienes hacen la revista ya tienen la experiencia de leer en ronda y en voz alta; y, por otra parte, cuando se comparte una canción y/o una danza, se lo hace con el mismo “espíritu” de la ronda de lectura que implica “estar en la situación presente, estar conectados. No hay un *espectáculo* donde algunos cantan y bailan y otros miran y escuchan, todos somos parte de ese momento, con nuestras voces y nuestros cuerpos”, (entrevista 2, 15 de junio de 2020, ver Anexo). Para algunos de los Cordelistas –que se reúnen mensualmente a bailar danzas circulares del mundo con música en vivo en un parque público o en la casa de alguno de los convocados– es una actividad importante y frecuente dentro de sus propias vidas.

Con respecto al término “escena de lectura” que citamos de Graciela Montes (2003), consultamos a la especialista en Narración Oral, Lila Scotti, quien conocía el trabajo de Montes y, como dijimos, participó de varias presentaciones de *La Trama*. Scotti nos refiere que, “contrariamente a lo que entiende Graciela Montes sobre la *pérdida del sentido de la lectura* en las sociedades actuales, en las presentaciones de la revista, leer tiene *sentido*: no se lee mecánicamente ni porque sí, sino por varias razones y según los actores de ese momento. Para la mayoría, porque queremos compartir y disfrutar de esa lectura y del momento colectivo. Para los que fueron partícipes en su producción, como *lxs niñes* coautores de las entrevistas, como para los que fueron productores del *entramado* del diseño y todo lo que implicó *armar el momento*, tendrá otro *sentido*. Supongo que *resignificarán* la palabra hablada y leída previamente, reviviendo los

procesos de construcción de los relatos y el orgullo de haber sido sus artífices. Aquí y para ustedes, los Cordelistas, hay un nuevo momento de movimiento en *espiral* de reencontrarse con esos testimonios, ahora convertidos en relatos y donde la *memoria colectiva* nuevamente se pone en funcionamiento”, (entrevista 8, 21 de junio de 2020, ver Anexo).

Para Scotti sería valioso “separar los momentos o instancias en que se construye cada número de *La Trama*” ya que, según su opinión, “el momento más intenso de construcción de *memoria colectiva* se da durante los talleres de Los Teros, cuando definen el contexto y el tema que se trabajará durante el período, medio o largo, que demandará y en el cual eligen a los/las entrevistados, etc. Allí se ponen en juego y se despliegan los *significados socioculturales* que para *todxs* ustedes tienen, esa sería una primera trama, cuando convocan a los *entrevistadxs*, buscan información, lo ponen en contexto, se emocionan, (*se*) hacen preguntas, crean y escriben. Es esa *trama primera* la que sostendrá todas las otras acciones (excursiones, incursiones, búsquedas, lecturas, fotos y objetos memorables) que devendrán luego en la producción de la revista”, (entrevista 8, 21 de junio de 2020, ver Anexo).

Scotti cree que cada uno de estos dos momentos merece ser *registrado/historizado* por lo que allí sucede y las significaciones que crecen en cada persona y en el grupo. Además, analiza la existencia de un tercer momento, que es “todo este gran proyecto que es el *impacto* que está produciendo en la comunidad de la biblioteca y en el radio de Seguí-El Rincón-Villa Elisa-City Bell. Ese impacto es lento, como en círculos concéntricos se va ampliando y no termina, sería bueno que buscaran observarlo, buscando las formas de hacerlo visible y registrarlo en futuros encuentros”, (entrevista 8, 21 de junio de 2020, ver Anexo).

Para colaborar en la solidez teórica de esta investigación, Scotti cita, entonces, en la entrevista para esta tesina, a Jorge García Mendoza (2004, p.3) quien dice: “La *memoria colectiva* es un proceso social de reconstrucción de un pasado vivido y significado por un grupo, que se contiene en *marcos sociales*, éstos pueden ser el tiempo y el espacio, también el lenguaje, que se sostiene porque conlleva significados comunes para ese grupo social. La *memoria colectiva* implica dar *sentido* a cierto recorte de lo vivido, no se recuerda todo, sino aquello que tiene *sentido para ese grupo*”, (entrevista 8, 21 de junio de 2020, ver Anexo).

A la pregunta de cuándo se construye la *memoria colectiva* en *La Trama*, Scotti responde: “En todo este proceso que es *espiralado* que, como decía inicialmente, empieza

en el taller, entre las coordinadoras y con los chicos, luego con las visitas y entrevistas y sus desgrabaciones, escuchas e interpretaciones colectivas (seguramente la parte más movilizadora) y, más tarde, en la presentación de la revista. Pero aquí tendrían que preguntarse (Los Cordelistas) de qué modos se construye allí la *memoria*, ya que hay diferentes planos y vínculos, algunos no tan visibles en que se van produciendo resonancias al interior de cada uno/a en tanto sujeto social, –cuya definición indica que es el ser humano entendido como aquel que requiere de la interacción y de la convivencia con otros seres humanos para educarse, desarrollarse y hasta reproducirse–. No existe ser humano que pueda vivir únicamente como individuo, aislado de los demás. Hay identificaciones y lazos comunitarios y de pertenencias que se fortalecen allí en *La Trama*, pero que podrían darle mayor intencionalidad para que se vuelvan manifiestos y conscientes en los distintos grupos (integrantes de Los Teros/comunidades de vecinos de Seguí y de las otras localidades que se sienten convocadas)”, (entrevista 8, 21 de junio de 2020, ver Anexo).

El espacio de la lectura compartida en las presentaciones es valorado por todos los entrevistados. Dice Claramunt: “El valor de la lectura, al ser colectiva, se *resignifica*. Pasa de ser algo que podemos hacer en nuestras casas, privadamente, de manera individual a ser algo colectivo y es muy otra cosa. Como hemos visto, esa lectura colectiva, en voz alta y en ronda, esperando con respeto que cada persona, adulto o niño, lea, se emocione o se equivoque y luego vuelva a arrancar... tiene mucha *potencia*”, (entrevista 7, 11 de junio de 2020, ver Anexo).

Retomando el concepto de la *tecnología de la escritura*, respetuosa de la *oralidad*, en el caso de *La Trama*, Rezzónico agrega: “Cada vez vamos entendiendo mejor que estamos escribiendo una revista que luego será puesta en voz, leída y compartida en voz alta, y eso está modificando nuestra propia forma de escribir o estructurar las editoriales, por ejemplo. Es decir, que la escritura también se transforma si somos conscientes de que se leerá *a viva voz*”, (entrevista 1, 3 de junio de 2020, ver Anexo).

Luna Almeida también comenta este proceso de aprendizaje: “*La Trama* es un producto colectivo y la edición ha ido modificándose de acuerdo con el crecimiento colectivo: se fue haciendo más equilibrada entre lo editorial y lo gráfico, es decir, entre los textos escritos, los dibujos y las fotografías, y hemos ido *despiezando* –como decimos en la jerga periodística a la partición de un solo texto en varios–, donde presentamos las entrevistas como textos más cortos, extrayendo temas que forman parte de recuadros para facilitar su lectura posterior, porque después todo esto es leído en vivo. Por último, hemos

intentado diferenciar al último número, el 7, con dos fotos en color, primero porque venía al caso, tenía que ver con el verde del parque, y luego para diferenciarlos, porque el proyecto sigue”, (entrevista 4, 6 de junio de 2020, ver Anexo).

Es en la edición del Número 7 de *La Trama* donde la autora de esta tesina, cursando el taller de “Memorias Narrativas” dirigido por Lila Scotti y la profesora Nathalie Collomb²⁷, propone al grupo editar en voz alta la nota principal o de tapa. De esta forma, se hace primero una edición silenciosa y, luego, la edición final se lleva a cabo leyendo en voz alta a otro y eligiendo así, entre varios, qué párrafos quedarán para mandar a la imprenta. Es una forma de trabajo completamente distinta a la que se llevaba a cabo hasta el número 6 (ver Anexo), donde cada nota era editada por una sola persona y luego revisada por otra, pero nunca era una tarea conjunta. La editorial del número 7, por ejemplo, fue escrita por la autora de esta tesina, tomando algunos párrafos de Rezzónico y Ciolfi sobre el tema, para luego ser reescrita, en partes, por Gilabert. La edición final se llevó a cabo después de una lectura en voz alta entre Gilabert y la autora de esta tesina. Por otro lado, el diseñador de la revista, Luna Almeida, también decide qué editar en relación con el espacio posible. Se suceden consultas, pero en ciertas secciones, como la columna firmada por una ex alumna del Colegio María Teresa, decidí qué relatos preferir a otros. Existe una confianza en el grupo de trabajo acerca de qué privilegiar y también una nueva conciencia, ahora puesta en palabras, acerca de la importancia de que lo escrito pueda ser leído con otros.

4.3. Tercera parte: la Narración Transmedia en el *Proyecto La Trama*

“En la Narrativa Transmedia, la obra no es algo exterior para ir a colgar y desentenderse luego. No es algo que atesorar, sino algo de lo que soy parte. Y esto es fundamental en *La Trama* porque ustedes trabajan justamente con ponerle el cuerpo, con lo social, con involucrarse. Aquí nace el concepto de producción recursiva y en espiral donde cada nueva acción del *colectivo* es una nueva pieza con significado y expande el elemento narrativo”.

Fernando Irigaray, investigador especializado en Narrativa Transmedia.

“Se produce una profunda alegría y emoción en las presentaciones de *La Trama*. Quienes vienen por primera vez se quedan muy sorprendidos de esta *construcción colectiva* de la que terminan siendo parte”.

Belén Ciolfi, Cordelista.

“Rescato esta iniciativa de *La Trama*, es muy original. Se toman mucho trabajo y ponen mucho amor ahí, tanto en el trabajo con los chicos como en el tipo de revista que generan y de encuentro. Que cada presentación tenga esa particularidad y se genere como rito cultural es fantástico y muy saludable. Digo *saludable* porque ponen en juego algo que tiene que ver con la *salud* como comunidad”.

Sebastián Claramunt, licenciado en Trabajo Social (UNLP).

²⁷ Se dictó durante el 2019 en el Museo de los Trabajadores “Evita Perón” en la ciudad de La Plata.

4.3.1. Características fundamentales de la NT de *La Trama*

Como aclaramos en la Introducción de esta investigación, el *Proyecto La Trama* no nació como una propuesta de *Narración Transmedia* (Jenkins, 2003; Scolari, 2015). Sin embargo, al filmar las entrevistas con los vecinos y preparar una página *web* para ir construyendo un archivo de la revista, con los textos y audios de los niños y jóvenes de Los Teros, y pensarlo como un lugar para compartir las filmaciones hechas durante presentaciones de *La Trama* de papel, Los Cordelistas tomaron conciencia de este nuevo *espacio narrativo*. Fue entonces que decidieron alentar a los vecinos a que participaran en él, enviando fotografías propias de sus barrios (que conforman el Álbum “Veo mi Pueblo” que se puede acceder a través del *Facebook* Juan Cordel o Latrama Enlínea o a través de la página *web* <https://latramaenlinea.wixsite.com/misitio>) y a subir las fotografías que compartieron vecinos que se acercaron a las rondas. A su vez, este sitio es una vía de comunicación con la comunidad. Esta página ha servido, durante la pandemia por coronavirus de 2020, tanto a un estudiante de la Licenciatura en Turismo (UNLP) cuando necesitó información sobre las localidades del norte de La Plata para armar un mapa con sus historias; o bien cuando se inauguró un grupo de *Facebook* desde el Centro de Comercio de Villa Elisa²⁸ o en la Biblioteca Alejo Iglesias de Villa Elisa para que antiguos vecinos vuelvan a recordar anécdotas e historias del pueblo.

Por lo tanto, las dos primeras características fundamentales de la NT que citamos anteriormente –la primera dice que no puede pensarse ésta sin que los usuarios sean parte del *universo narrativo*; y la segunda, que sea una *experiencia* en constante construcción, que no pueda ser leída en un único soporte–, se cumplen dentro del Proyecto *La Trama* de la siguiente manera:

1. *La Trama. Historias de vecinos* es editada pensando en sus lectores/usuarios y, especialmente, desde el Número 7, en quienes la leerán en ronda y en voz alta en cada una de las presentaciones. Las historias de vida de algunos de estos *usuarios* son parte del contenido de la revista y al compartirlas, en la ronda, se suman al *universo narrativo* tanto en la producción *en vivo* como en sitios *web* y videos compartidos en distintas plataformas. ¿Podría convertirse ese *lector o participante*

²⁸ El 8 de junio de 2020 la Biblioteca Popular Alejo Iglesias cumplió 100 años. Todos los festejos preparados fueron virtuales y se volvió a buscar que fueran las historias de los antiguos vecinos el centro de la celebración. En ese mes se inauguraron dos grupos de *Facebook*: “Anécdotas, historias y recuerdos de Villa Elisa”, creado por el Centro de Comercios de Villa Elisa (CCVE) y “100 años Biblioteca Popular Alejo Iglesias 1920-2020”, creado por los miembros de la Biblioteca que tienen una actividad diaria desde entonces.

como algunos autores lo llaman, –y citamos a la investigadora española Ana María Rodríguez Lastra (2015) – en *prosumidor*? Si consideramos que los entrevistados son *productores* de su discurso y luego, en ronda y en voz alta, continúan siendo *productores* de nuevos discursos y, a la vez, *consumidores* de otras historias publicadas dentro de *La Trama*, que no son su historia propia pero sí les importan porque tienen que ver con su entorno, podríamos decir que sí.

Para reafirmar esta idea, tomamos un fragmento de la entrevista a la docente Amor Perdía realizada para esta tesina donde dice: “La particularidad de esta revista es que cuando uno se va de las presentaciones, ya la leyó entera. En otros casos, uno compra una revista y luego, en otra instancia, lee lo que le interesa: una nota, dos, tres tal vez. Acá se comparte todo. De hecho, uno va a la presentación por un tema en particular (lógicamente) y se entera del resto una vez que llega. Pero no se entera *como al pasar*, como si fuera un *trailer* de película. No, se entera de todo el resto. Eso sólo pasa en *La Trama*”, (entrevista 9, 10 de junio de 2020, ver Anexo). Para la entrevistada, este cruce de historias guarda relación con la construcción de *memoria colectiva* que retomaremos más adelante.

Asimismo, ya dijimos que el orden de la lectura de las páginas de la revista depende del despliegue personal de las mismas o cómo estén colgadas y, por esto mismo, además de que cada lector acceda a distintas partes de un *discurso* que asimila según su *capital cultural* (Bourdieu, 1997), se cumple con otra particularidad de la NT: quien lee tiene cierta *libertad* para elegir el *orden* en que desea consumir ese discurso y, por ende, tiene cierta *libertad* en la *construcción propia* que hace de ese discurso.

2. *El Proyecto La Trama* está en permanente construcción –incluso en épocas de pandemia, todos los miércoles en el *Watsa-Encuentros de Los Teros* se generan textos que posiblemente integren una futura revista de papel o digital– y es una experiencia que puede leerse en diferentes soportes.

Las distintas plataformas y el paso de unas a otras – como desde la *territorialidad* (ver en el siguiente apartado, *Estrategia participativa*) al soporte de papel– es lo que permite que ésta sea una nueva forma de narración. Como afirma Ciolfi: “*La Trama* es una *construcción colectiva*, un entretejido de voces e historias que hacemos muchos y de muy distinta forma. A veces me cuesta describir qué es *La Trama*, porque no sólo es una revista... es el taller, son las historias, las presentaciones, la música, la Biblio, el baile,

los niños, los vecinos, los videos, las fotos que traen los hijos de los obreros de *ofa*²⁹, llamar por teléfono a personas muy mayores para invitarlos a la presentación, explicarles qué es *La Trama*, colgar los cordeles y engancharlos con un adoquín, escribir el pizarrón que anuncia a qué hora larga la presentación. Es mucho, y es el trabajo compartido”, (entrevista 2, 15 de junio de 2020, ver Anexo). Por eso podemos decir que se trata de un relato que se sigue construyendo y que existe a partir de una lectura realizada a través de distintas plataformas.

4.3.2. Otras características de la NT en *La Trama*

Repasaremos cuáles son las otras características de la NT que cumple el *Proyecto La Trama*:

A. Estrategia participativa: esta es la condición fundamental de un Proyecto Transmedia, según el investigador Fernando Irigaray (2014), ya que involucra tanto a los productores como a los lectores/usuarios; es decir, la historia que se cuenta debe incluir una *estrategia* para que puedan participar quienes la consumen, poniendo énfasis en la relación con los *usuarios* y la generación de *interactividad*, “considerando que no hay Transmedia sin *estrategia participativa*” (Irigaray, 2014, p.115).

Entrevistado por teléfono para esta tesina, Irigaray dice: “*La Trama* cumple con esta condición principal: trabaja a partir de la participación, porque podés hacer un proyecto *multiplataforma* y contar con muchas plataformas distintas, pero si no hay participación, no hay NT. Esa articulación que logra *La Trama* entre los relatos de los vecinos, las preguntas de los chicos, los relatos de los otros vecinos que vienen invitados y se acercan a contar parte de su historia, ya está hablando de un pilar fundamental: la participación. En este caso, hay al menos dos plataformas: la *digital* y la *territorial*. A su vez, las historias de esos vecinos pueden aparecer en distintos relatos compartidos por distintos actores (como el tren, la historia industrial), dirigidos hacia distintos públicos *translectores*, como dice (Carlos) Scolari cuando describe a los lectores transmedia: un *lector multimodal* que domina distintos lenguajes y sistemas semióticos, desde el escrito hasta el interactivo, pasando por el audiovisual”, (entrevista 10, 19 de junio de 2020, ver Anexo).

²⁹ Se refiere a la fábrica de motores eléctricos (*ofa*), citada en la Introducción.

B. Hipertextualidad: tanto los *paratextos*, es decir, los contenidos que rodean al *contenido central* en la revista de papel *La Trama*, que podrían ser los textos de otros autores que se leen en el taller Los Teros, como los *hipertextos* –que son las historias paralelas o de personajes secundarios que se cuentan desde distintas plataformas (Rodríguez Lastra, 2015), que podrían ser las entrevistas a las que se puede acceder desde *Facebook* o la página *web* de la *tramaenlínea*–, generan en el *prosumidor* la oportunidad de *profundizar* en la historia y *fidelizar* su participación.

Como ejemplo tomaremos el número 4 de la revista en papel *La Trama. Historias de vecinos* (ver Anexo) donde se publica una crónica de la visita que se realizó con un grupo del taller Los Teros a la casa “Los 25 ombúes”, lugar de nacimiento del escritor Guillermo Enrique Hudson, en la cual se leyeron, en ronda, textos del autor quilmeño y se escribieron otros inspirados en esa lectura. Algunos de estos escritos se publicaron en los muros de las redes sociales de los participantes de esa excursión. Luego, se publicó en la revista en papel tanto la crónica como uno de los textos subidos a la red. Si bien ambos no están enlazados digitalmente, aún hoy la red social *Facebook*, en el muro de una de las concurrentes, da cuenta del texto y la visita: https://www.facebook.com/search/posts/?q=cris%20baroni%20hudson&epa=SERP_TAB. En este caso, podríamos tomar el concepto de *transtextualidad*, del teórico francés Gérard Genette (1989), porque observamos las relaciones *entre textos* que se suscitaron a partir de las lecturas de Hudson, tanto en el papel como en la red.

C. Interactividad: en el *Proyecto La Trama*, la *estructura interactiva* es parte del objetivo de las entrevistas a los vecinos, que son interrogados por los niños y jóvenes del taller Los Teros y luego, tanto unos como otros, con sus familiares, son invitados a las presentaciones en un lugar abierto y público donde sucede ese encuentro intergeneracional en el que los *productores* vuelven a contar su historia, a leerla o a escucharla en boca de otros. De esta manera, en la *interacción humana*, y a partir de la *tecnología de la escritura*, se produce una narrativa que “contempla distintos recorridos y desenlaces” (Gifreu, 2015) ya que aparecen distintos caminos, desde la *hipertextualidad* que admiten los medios digitales cuando los videos de esos encuentros se suben a las redes sociales y las personas los comparten y/o comentan, pero también los que surgen en el mismo *territorio*: las distintas emociones que provoca la lectura, al ser compartida, genera nuevas *interacciones* reales entre los participantes.

También quisiéramos mencionar algo que notaron nuestros entrevistados para esta investigación: la participación de los usuarios no sucede “como al pasar” (Perdía, entrevista 9, 10 de junio de 2020, ver Anexo). Las personas interactúan y se *involucran* con sus propias historias y vidas. El reportaje a Nilda Barragán, publicado como nota de tapa en el Número 4 de *La Trama* y en la página *web latramaenlinea*, generó cierta curiosidad en sus familiares. A tal punto que en la presentación que se hace unos meses después de la aparición de la revista, en El Galpón del Grupo de Teatro Comunitario “La Caterva de City Bell”, concurren su hija y sus dos nietas. Posteriormente, la autora de esta tesina se comunica con Barragán y ésta le manifiesta que, desde aquel encuentro, su familia ha podido revalorar el enorme trabajo que ella hizo desde chica, levantándose al alba para ordeñar vacas y haciendo todo el trabajo de campo que hiciere desde sus 9 años: “Mis hijos son profesionales y todo les ha costado mucho esfuerzo, sin dudas. Pero es como que ahora se ha puesto mi historia de nuevo en tapa, digamos. Como me pusieron ustedes: la chica de tapa. Ellos ya la sabían, pero ustedes la han recordado delante de todos (...) También me ha impresionado el silencio que se hizo cuando todos leían mi historia, ¿viste?”. Junto a la entrevista, en la revista de papel Número 4 y en la página *web* <https://latramaenlinea.wixsite.com/misitio/copia-de-yuyos-nativos>, se cuenta que Barragán, siendo niña, y ordeñando una vaca para la estancia de la familia Saint, dueños de la chocolatería Águila, apareció en la tapa de la revista *La Chacra* de febrero de 1959. Cuando nos cuenta que ahora puso las dos tapas junto a su chimenea lo hace con mucha alegría.

La Trama parece contar historias a partir de un *montaje multicapas* desde la *multimedialidad*, donde cada medio y su lenguaje ofrece algo distinto a los usuarios, quienes acceden a experiencias visuales, emocionales y sensitivas a partir de una entrevista en profundidad, el dibujo de un niño, las fotografías en blanco y negro, ajadas, que aporta una familia; o bien la filmación de una danza extranjera o local y la música en vivo, sin perder de vista el goce *estético* y *lúdico* (Lovato, 2014) que implican y que tomaremos más adelante desde el punto de vista de la *investigación* y el *descubrimiento*.

D. Multimedialidad y Cross Media: entendemos que son varias las historias que cuenta *La Trama* que pueden considerarse *multimediales*. Tomaremos la de Marina González de Apodaca para verificarlo. Su entrevista ocupa la tapa del Número 5 de la revista y, en el interior de ésta, hay varios recuadros para conocer

a su historia. Se puede acceder a la historia de vida de Marina desde el relato que hace Luna Almeida acerca de cómo construyó su primera novela con su historia³⁰ o bien desde los cuatro micro-relatos que escribieron los niños y jóvenes de Los Teros a partir de la lectura de los capítulos 1 y 6 del libro de Luna Almeida³¹. También desde el relato que hiciera Marina sobre su vida en Rusia y la traducción que hiciese Pashcka del artículo del periódico *Pravda*, todo ocurrido durante la entrevista realizada en la casa de Marina³². Por otro lado, Marina aparece como protagonista de la pieza “Rondas” subida a la página web: <https://latramaenlinea.wixsite.com/misitio/ronda> y, finalmente, también es la narradora de su propia historia dentro de la presentación que se hizo el 15 de diciembre de 2017 en el Paseo de la Memoria de Villa Elisa. Es decir, podemos verificar la narración de una misma historia, la de Marina, contada desde diversas voces e interpretaciones y en distintos soportes: precisamente la expresión de la *multimedialidad* (Liuzzi, 2014). En el caso de Marina, hasta el mismo Luna Almeida se sorprende al contar cómo durante la entrevista para *La Trama*, es la primera vez que escucha a la protagonista de su novela hablar en ruso, (entrevista 4, 6 de junio de 2020, ver Anexo). La historia, humanamente, se *extiende*. Por otro lado, los participantes de Los Teros, como Nahuel Guidobono, (entrevista 5, 1º de junio de 2020, ver Anexo), también advierten su acceso a una historia de distintas maneras. Guidobono, además de leer los capítulos del libro sobre Marina, experimentó alegría por haber podido entrevistarla³³, escribir sobre su historia y sobre su encuentro con ella; y, además, bailar una música rusa que se compartió en el final de la presentación de diciembre de 2017. Entendemos que esto es una forma de sumar *universos narrados* desde las distintas plataformas y es lo que le permite a Guidobono sumar una dimensión más ya que, en la entrevista para esta tesina, evoca: “(...) preguntarle a alguien que vivió la segunda guerra mundial (...) y el baile ruso que bailamos. Han sido dos momentos verdaderamente de placer”.

³⁰ Titulada *Marinka por dentro* y firmada por la autora de esta tesina.

³¹ Es una columna titulada *Sobre el viaje y la amistad. Apuntes de vida*.

³² La columna se titula *De la colonia de niños a la fábrica. La tapa de la Verdad* (en alusión a la traducción del ruso de la palabra *Pravda*, el nombre del periódico).

³³ Para entrevistarla, las coordinadoras decidieron que siendo Marina una mujer de 90 años, no podían concurrir más de cinco niños y tres adultos. Algunos niños de Los Teros y las dos coordinadoras que no fueron a la entrevista lo lamentaron.

El relato de las historias, como las que se suceden en las presentaciones de *La Trama*, son parte de una *experiencia*. Es posible que a través de la NT sea transmitida como tal, al poder ser consumida como diferentes *productos* o relatos que se encuentran dentro de un gran campo de información, además de poder participar en la medida y durante el tiempo que se desee, con libertad (Rodríguez Lastra, 2015).

E. Geo-referencialidad: este concepto se aplica a las NT que involucran, como en el caso de *La Trama*, a los *usuarios* a partir de *acciones territoriales* donde se incorpora, como en este caso, el espacio público de las localidades del norte de La Plata como una plataforma a disposición de la *audiencia*, constituyendo una *experiencia narrativa* que depende del espacio geográfico que funciona como una *plataforma*, capaz de reconstruir una relación *dialógica* con los ciudadanos desde una perspectiva más plural, ofreciendo múltiples miradas más allá de su *memoria epidérmica*³⁴, convirtiendo en algo inteligible y participado la *memoria social*, política y cultural que es inasequible para la amplia mayoría (Irigaray, 2014). En la entrevista para esta investigación, el profesor Irigaray sostiene que “este proyecto de *La Trama*, que aparece como una intervención, como toda NT que tiene que ver con *Terratives* o *Narrativas Espaciales*, y apunta a la *territorialidad expandida* en el espacio público porque ven al territorio como una plataforma más”, (entrevista 10, 19 de junio de 2020, ver Anexo).

Irigaray aclara, en la entrevista para esta tesina, que este punto dentro de la teoría que sostiene a las NT genera una discusión entre quienes manifiestan que las *plataformas* son sólo de *lenguaje* y, por lo tanto, se consideran las redes y los medios de comunicación tradicionales en expansión (los distintos usos del vídeo, la fotografía, el audio, el texto, la infografía, el cómic, etc.), mientras que otros intelectuales, como el profesor brasilero Denis Porto Renó (2014) y él mismo, se enrolan en entender que “la *multiplataformidad* tiene que ver con las confluencias y las territorialidades que son expansiones sobre el espacio y el tiempo donde suceden.

³⁴ La *memoria epidérmica* a la que se refiere Irigaray (2014) parece apuntar, por un lado, a una *memoria superficial* como lo es la piel o “membrana epitelial que recubre la parte más superficial del cuerpo de los animales” (*Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [16 de agosto de 2020]. Sin embargo, lo *epidérmico* también nos habla, justamente, del órgano más extenso de un cuerpo humano, la piel, algo que podríamos interpretar como el modo en que las personas se involucran con la Narración Transmedial y la memoria: carnalmente y con todo el cuerpo.

Cuando se toman, tanto el tiempo como el territorio, se verifican dos cuestiones que tienen que ver con lo *lúdico*. No en el sentido de un juego, sino en el componente *lúdico* que tienen las NT que tiene que ver justamente con la *investigación*, la búsqueda, el *descubrimiento*, el *rescate* y la *memoria*. Y veo que este Proyecto funciona perfectamente desde ese lugar”, (entrevista 10, 19 de junio de 2020, ver Anexo). Volveremos sobre este planteo en el apartado siguiente.

Sin embargo, entendemos que no podemos colocar al *Proyecto La Trama* en ninguno de los modelos que citamos anteriormente de Porto Renó (2014), ya que Irigaray señala algo que quizás no ha sido planteado dentro de *La Trama*: la planificación de la Narración Transmedia teniendo en cuenta plataformas y soportes. Irigaray aconseja bosquejar y barajar qué soporte y cuál plataforma es la más conveniente para cada tipo de relato al que decida acceder *La Trama* y evaluar qué tipo de navegabilidad es conveniente en cada caso.

Ahora tomaremos las siete características que el sociólogo y profesor universitario Henry Jenkins describió para las NT (Rodríguez Lastra, 2015) para observar en qué medida el *Proyecto La Trama* las cumple o no:

F. Expansión y profundidad: como dijimos, el *Proyecto La Trama* y su contenido narrativo es transmedial y apto para expandirse y producir *virialidad* en las redes sociales a partir de su posibilidad de ser compartido y ampliado. De esta manera, se han podido incluso autoidentificar aquellos que se sienten “verdaderos seguidores” del mundo narrativo de *La Trama* y que, más tarde, serán los potenciales productores, a partir del material relacionado, como es el caso de la profesora Lila Scotti, para quien “el baile y el canto encontró un *lugar ritual* en las presentaciones” porque, después de participar de varias, entiende que “se instaló como una costumbre: nos vemos, nos miramos las caras y quienes somos habituales concurrentes, nos reconocemos y nos enlazamos en el ritmo de la melodía y en el movimiento de la danza. Personalmente lo percibo como un ritual que define el *sentido* de un *encuentro colectivo*”, (entrevista 8, 21 de junio de 2020, ver Anexo).

G. Continuidad y Multiplicidad: el mundo narrativo de *La Trama* tiene *coherencia*. Es decir, en cualquiera de los soportes y medios en los que se produce el relato hay una continuidad. Esto puede observarse en: a) la narración textual en las entrevistas y relatos que se hace de los vecinos en todos los números de la

revista *La Trama. Historias de vecinos*, b) los datos históricos que se contextualizan en cada entrevista, c) la situación geográfica que siempre es clave en la elección de cada presentación y entrevista y, por lo mismo, es explicitado en cada reportaje. A la vez, el contenido de *La Trama* ofrece la posibilidad de multiplicarse y crea *tramas paralelas* a la principal por parte de seguidores de la revista a través de *Facebook* y, a partir de febrero de 2020, de *Instagram*³⁵.

H. Ser accesible, permitir inmersión y extrabilidad: una de las principales características del universo narrativo de *La Trama* es su accesibilidad: la revista se puede compartir durante la lectura en voz alta³⁶ y/o leer colgada de cordeles en las presentaciones –que, ya dijimos, se generan en lugares abiertos y públicos–; también se puede leer en dos bibliotecas populares de la zona –la Mafalda y Libertad de Arturo Seguí y la Alejo Iglesias de Villa Elisa–, comprarla en dos librerías cercanas a bajo costo³⁷ y acceder a sus otros relatos e incluso participar en su galería de fotografías o escribir a través de *Facebook* o *Instagram*. En cualquiera de estos accesos, es posible *sumergirse* fácilmente en las historias, tanto de los relatos de los vecinos como en los micro-relatos escritos por los niños, y que se empaticen con la propuesta o se viva con intensidad la misma a través de un *juego interactivo*³⁸, experiencias en vivo o cualquier otro tipo de participación mediática.

En la ponencia que las coordinadoras de Los Teros escribieron para el III Congreso de Comunicación y Ciencias Sociales desde América Latina (COMCIS) que se desarrolló en la UNLP en 2018, (ver Anexo) se citan las palabras de varios concurrentes a las rondas que ejemplifican esto mismo: “En cada nueva presentación de la revista notamos que se acercan más vecinos, que la convocatoria crece y que la propuesta se afianza. Cada oportunidad es una experiencia intensa y profunda para todos los que participan en ella. La emoción y el encuentro real y no virtual, a través de la palabra y las historias

³⁵ <https://www.instagram.com/latramaenlinea/>

³⁶ Ante la masividad que se produjo en las últimas presentaciones, el equipo de Los Cordelistas sumó un micrófono para que cualquier persona con mediana voz pueda ser escuchada por los otros.

³⁷ Inicialmente, en 2015, se vendió a 5 pesos, como dijimos. *La Trama. Historias de vecinos* Número 7 tiene un costo de 100 pesos (agosto de 2020).

³⁸ Podríamos considerar un *juego interactivo* tanto el baile como el canto y también la forma de lectura propuesta en las dos últimas presentaciones, donde los textos a leer en ronda tienen un número en la parte posterior del papel que se lee. Al terminar de leer cada texto, entre todos los participantes de la ronda se busca al lector que tenga en sus manos el número que sigue y éste también suele estar atento y avisa al resto. Podría ser un *juego* si lo entendemos como una participación entre varios y un ida y vuelta.

compartidas (a lo que se suma, en ocasiones, el canto y la danza colectiva) son parte fundamental de este entramado, y son aspectos que se rescatan en las devoluciones que vamos teniendo. *La pasé increíble*, escribió Cristina Bistmans, una psiquiatra que viajó desde la Ciudad de Buenos Aires para llegar al encuentro en City Bell. *¡Muchas gracias por su calidez humana! ¡La propuesta comunicacional que llevan adelante es una de las experiencias de construcción colectiva más cálidas que hemos vivido! ¡Los felicito!*, compartió por WhatsApp Silvana Moreno, una vecina integrante del Teatro Comunitario de La Caterna de City Bell. *Esta TRAMA es más que un acordeón, es un puente, es un enredarse entre vecinos, libros, historias y caminos... Da alegría y energía leerlo ¡¡¡quiero más!!!*, comentó Lila Scotti, una de las integrantes del Grupo de narradoras *Tejedoras de mundos*. Sobre el encuentro en el Paseo de la Memoria de Villa Elisa, Roberto Manuele, vecino, médico y actor del grupo de Teatro Comunitario de City Bell escribió: *Quiero felicitarlos por toda la obra que hacen desde la Biblioteca. Nos conmovió profundamente Marinka* (la protagonista del número 5 de La Trama). *Y en ese entorno de la Memoria. Muchas gracias por permitirnos compartir esta actividad cultural. A la noche leí la nota de Speroni en La Trama y me conmovió. Muy bien escrita.* Y también sobre este encuentro, la docente, escritora y directora de la editorial Libros El Búho, Elba Ethel Alcaraz, nos comentó: *Estamos muy agradecidos por todo lo vivido ayer. Y ahora leyendo La Trama, mucho más* (“Escritura, Lectura y Memoria Colectiva. La experiencia de la Revista *La Trama. Historias de vecinos*”, 2018, ver Anexo).

Entendemos que estos testimonios expresan la *inmersión* en el mundo narrativo que propone *La Trama*, a partir de elementos que se viven en la vida real. El proceso de *extrabilidad* podría ser la experiencia que se propone en cada presentación, en sí misma.

I. Construir mundos y credibilidad: entendemos que el *Proyecto La Trama* ha construido un *mundo*, al decir de Montes (2003), donde se valora la palabra de los vecinos “antiguos”, la escritura y lectura de los niños que quieren contar sus historias, el arte de los músicos que son capaces de crear una melodía en cada presentación para que otros bailen y de los bailarines que se animan a bailar ritmos desconocidos pero que tienen un fundamental *sentido* en relación a lo que se contó en las rondas. Que otros vecinos se acerquen a sumar sus fotografías familiares otorga legitimidad al *Proyecto*. Quizás por eso, las pequeñas *piezas* del rompecabezas narrativo crean una atmósfera que los seguidores de cada universo

reclaman que se mantenga y es lo que genera fidelidad y ganas de que *La Trama* continúe, como vimos en el punto anterior.

J. Serialidad: el contenido de *La Trama* permite, como dijimos, la creación de tramas y subtramas que se han expandido en el tiempo (desde 2015 hasta la actualidad), sin necesidad de una secuencia lineal. Es decir, las entrevistas registradas a través de un medio audiovisual o las presentaciones se desarrollan en un momento presente de la historia, pero la página *web* o *Facebook* amplían otra *trama* no principal vinculada a la primera sin necesidad de que se desarrolle en el mismo tiempo presente.

K. Subjetividad: el *mundo narrativo Transmedia* de *La Trama* se comporta como un *ser vivo* que crece o disminuye a medida que avanza el tiempo en el que está expuesto al público y sus reacciones. Podríamos considerar el caso de los micro-relatos firmados por los participantes de Los Teros como “un ente de características ficcionales de tendencia infinita” (Rodríguez Lastra, 2015, p. 26). Estos personajes ficcionales, como Alexander Terri³⁹, se pueden ampliar en otras tramas, expandirlas, hacerlas desaparecer o bien dejarlas estancas en el tiempo.

Todo esto guarda estrecha relación con la respuesta del público, que son los mismos participantes del Taller o de las presentaciones, y tendrá que ver con las herramientas que el *universo narrativo* ofrezca para convertirse y participar de esa trama, a partir de futuras presentaciones, programas de radios o intervenciones artísticas. A su vez, el tratamiento fotográfico también tiene su propia narratividad. Como dice Gilabert desde su experiencia como fotógrafo: “[Para la revista] se elige la foto más afín con el aire del entrevistado y siempre con el ánimo de dignificarlo. No es la intención que funcionen como anclajes de la crónica, relato o entrevista escrita sino, muy por el contrario, que colaboren con ampliar los paisajes abordados”, (entrevista 3, 20 de junio de 2020, ver Anexo).

L. Realización incompleta, limitada o parcial: la información que brinda *La Trama* y las historias que se desarrollan en los distintos soportes y formatos son dables de ser completadas en algún punto como en la biografía de los personajes u otros aspectos. Las entrevistas cuentan una parte de la historia, desde el *punto de vista* del entrevistado y, después de esta tesina ahora sabemos, también desde el entrevistador. Espontáneamente esto ha invitado a los usuarios a generar nuevos contenidos y así convertirse en *prosumidores*. El *prosumidor* de *La Trama* no se

³⁹ Personaje creado por Nahuel Guidobono, citado en el apartado anterior.

limita a consumir una revista o un posteo en una red social, participa en el proceso de elaboración como entrevistado o partícipe de una ronda donde puede expandir y crear contenido propio, difundirlo, opinar, valorar y emocionarse.

4.3.3. El ecosistema de *La Trama* y la memoria colectiva

Consultado para esta tesina, el profesor Irigaray es contundente: “Las NT deben ser entendidas, a diferencia de otros procesos comunicacionales, como un *ecosistema* donde funcionan los medios analógicos con los medios digitales. En *La Trama* existe la plataforma del territorio como un espacio muy rico, y luego el espacio digital en formación”, (entrevista 10, 19 de junio de 2020, ver Anexo). Irigaray coincide así con *la perspectiva McLuhaniana*, citada por Canavilhas (2011), donde en el actual *Ecosistema mediático* se verifica una *continuidad* entre los distintos medios de comunicación, una especie de *evolucionismo mediático* en el que cada nuevo medio de comunicación mejora al anterior por la incorporación de nuevas áreas de la tecnología. Para Irigaray, en *La Trama* “hay que insistir con la inclusión de lo *recursivo* y en *espiral* que puede generar la recopilación de historias. Por ejemplo, si hacen esta bajada (al territorio) de la revista en el Parque Pereyra, se juntan con los vecinos y generan una *pieza mediática* que luego la suben a las redes; con ese registro fílmico después pueden intercambiar algunas experiencias con otra parte de la comunidad, acceder y entrar a otros lugares a los que no habían llegado, a través de esa *pieza*”, (entrevista 10, 19 de junio de 2020, ver Anexo).

Para Irigaray, en la Narrativa Transmedia los productores se involucran de un modo particular con lo que producen. Dice: “En la Narrativa Transmedia, la obra no es algo exterior para ir a colgar y desentenderse luego. No es algo que atesoro, sino algo de lo que soy parte. Y esto es fundamental en *La Trama* porque ustedes trabajan justamente con ponerle el cuerpo, con lo social, con involucrarse. Aquí nace el concepto de producción recursiva y en espiral donde cada nueva acción del *colectivo* es una nueva pieza con significado y expande el elemento narrativo”, (entrevista 10, 19 de junio de 2020, ver Anexo).

Los Cordelistas utilizan los verbos *involucrarse* e *implicarse* o bien la expresión *que nos resuene íntimamente* cuando describen las distintas *acciones territoriales* que llevan a cabo durante las presentaciones de la revista. Dice Gilabert, con respecto a las danzas que se bailan con música en vivo en algunas presentaciones: “La intención es *involucrarnos* físicamente, unir a los participantes en una experiencia que nos acerque en

un ritmo común que a la vez de ser drásticamente presente sea a la vez un transporte cultural sensorial y con poder evocativo”, (entrevista 3, 20 de junio de 2020, ver Anexo).

Dice Ciolfi: “Cuando pensamos en un nuevo número de la revista, pensamos en un tema *que nos resuene íntimamente* más que otros y que sea significativo para nuestro barrio. Luego pensamos quiénes serán los entrevistados, es decir quiénes nos podrán contar de primera mano, en primera persona, sus vivencias”, (entrevista 2, 15 de junio de 2020, ver Anexo). Para Ciolfi, los temas elegidos son buscados con Los Cordelistas desde esa sensación de cercanía con el lugar donde viven: los primeros inmigrantes, la vida del tren, los espacios verdes, la historia fabril, los viejos oficios. Sigue Ciolfi: “Y el resto es *implicarnos* constantemente. Una vez elegido el tema y el entrevistado, volvemos a tratar, con el grupo y en el taller, qué le preguntaríamos, quiénes vendrían a la entrevista y cómo nos organizaríamos. Cuando elegimos el Parque Pereyra, leímos muchos textos con los chicos acerca de la semilla, la tierra, buscamos *info*, cantamos canciones e imágenes que tenían que ver con el verde, los árboles, la naturaleza, la agricultura sin agrotóxicos. Recuerdo el día que llevamos al taller un marlo y una mazorca, una papa y semillas de perejil. Al encuentro siguiente, una nena trajo nueces y contó que con su familia había plantado las semillas que se había llevado en el encuentro anterior. Y otra nena escribió sobre las berenjenas que cosechaba su papá, porque es quintero. Esa nena, que venía con unas ganas, vino muy poco tiempo al taller. Sus papás tuvieron que ir a buscar otras cosechas”, (entrevista 2, 15 de junio de 2020, ver Anexo).

En el apartado anterior, y dentro del punto sobre Geo referencialidad, el profesor Irigaray apuntó de *La Trama* el *factor lúdico* orientado a la investigación, el descubrimiento, la *memoria* y el rescate de las historias. A los diez entrevistados para esta tesina les consultamos sobre si *La Trama* rescataba la *memoria colectiva* y, en todos los casos, la respuesta fue afirmativa. Rescataremos algunas de estas respuestas:

- A. Dice Perdía: “De *La Trama* me interesa la localización de sus historias. Que los protagonistas sean de carne y hueso, ubicables *acá no más* es algo fundamental en la construcción de la *memoria colectiva* de una comunidad. Y esta *memoria* se logra con *ejercicio*. Reconstruyendo el pasado, charlándolo, escribiéndolo y leyéndolo. Y eso hace *La Trama* (...) El valor de estudiar la historia cercana (geográficamente cercana) está en el juego de roles como investigador/protagonista. Mis alumnos se sienten parte de esa historia (de hecho, empezamos entrevistando a abuelos, padres, parientes de ellos). Revalorizan la localidad, sacándole ese mote que suelen poner los adolescentes a su lugar de

origen, algo así como que *acá nunca pasa nada*. Pues sí, acá pasan (y pasaron) cosas. La revalorizan, también, desde lo productivo. Acá se fabricaron cosas. Había motores que decían *Hecho en Villa Elisa*. Recuerdo que eso fue una de las cosas que más les impactó. Eso es profundamente valioso, cuando los jóvenes redescubren su espacio desde una visión de productividad, genera orgullo y no hay nada mejor para crear sentido de pertenencia. (...) La *memoria colectiva* se construye y reconstruye permanentemente. Y sólo es posible si hay *ejercicio* grupal. De lo contrario, se pierde. Puede quedar fragmentada en varias personas, pero no saldrá del ámbito doméstico ni se alimentará del encuentro con el otro. En el intercambio social se le va dando forma a la *memoria* de una *comunidad* (que sería lo que una comunidad elige recordar). (...) Y con respecto a la memoria individual creo (y esto es especulación, ya que el tiempo lo dirá) que [el *proyecto* de *La Trama*] es muy fuerte para los más pequeños. Los chicos que intervienen en el taller literario están construyendo los primeros escalones de su propia memoria. Y en ese sentido, la participación en *La Trama* seguramente los marcará. Para ellos, la revista no será sólo un canal de comunicación con el pasado, sino una marca de la construcción de su propia historia”, (entrevista 9, 10 de junio de 2020, ver Anexo).

- B. Dice Gilabert: “*La Trama* es el testimonio escrito de una experiencia que mueve físicamente a las personas, promueve encuentros, propicia vínculos y acciones. Diría que el valor esencial es el encuentro, los contenidos los aporta cada uno y como parte de una *memoria colectiva* que se convoca y se hace presente cada vez que sucede”, (entrevista 3, 20 de junio de 2020, ver Anexo).
- C. Dice Luna Almeida: “¿Si *La Trama* contribuye en la construcción de la *memoria colectiva*? ¡Claro! Lo que no se dice se pierde. La única manera de construir la historia de un pueblo es a través de su *memoria*, que es un mosaico de recuerdos individuales que, si no se registran, quedan al viento de la tradición oral y si no se repiten, se pierden y se empobrecen (...) Tomar testimonio vivo de nuestro quehacer local es oro puro para los historiadores y para todos los vecinos. Ser cronistas de nuestro tiempo y de nuestra gente es un oficio de *La Trama*, (entrevista 4, 6 de junio de 2020, ver Anexo).
- D. Dice Frassa: “La revista aporta a la *construcción* de la *memoria colectiva*. Como las historias personales están imbricadas en la comunidad, en un territorio y son parte de una *memoria colectiva*, la revista las trae y aporta a que otros, –que no

han sido contemporáneos de esos vecinos, en el tiempo y en el espacio, o quizás porque circulan por lugares diferentes— puedan, a través de la revista, tener acceso a sus experiencias y sus saberes. La revista suma siempre desde ahí (...) Cuando hablo con mis alumnos de la escuela secundaria de Pereyra, ni siquiera saben que hubo fábricas en Villa Elisa y que mucha gente trabajaba allí, ni siquiera de su propia familia porque quizás tenían un taller que trabajaba para *ofa* (...) Entonces me parece un buen momento para retomar y volver sobre esta historia industrial y me pareció muy pertinente que recuperaran las memorias locales, no sólo del trabajo sino también del territorio. Que haya algo exclusivo de reflexión sobre qué pasó con esas industrias que hoy no están (...). En relación con la escuela del Parque, lo mismo: es nuestro entorno natural, todos nosotros los que vivimos cerca hemos tenido distintas experiencias sociales y con la naturaleza porque venimos al Pereyra a divertirnos y hacer distintas actividades, el parque es parte de nuestra vida de esparcimiento e incluso hasta hace poco era un lugar en términos productivos muy activo (porque se armaba una feria muy grande y diversa que, durante la gestión de la gobernadora María Eugenia Vidal, en 2016, se termina), y que lo hayan tomado y que lo tengan presente dentro de sus temas y hayan reflexionado, también me parece muy acertado. Habla de un trabajo territorial. Y que hayan reflexionado sobre un colegio centenario es porque están tratando el presente del parque sin dejar de lado lo histórico, donde han pasado muchas alumnas que son parte de nuestra comunidad, de la vida de nuestras localidades, con la particularidad de que estamos hablando de un colegio de pupilas (...) me gustó mucho participar en este número a través de la investigación que hizo un grupo de alumnas para la materia *Proyecto de Investigación*, justamente con la intención de rescatar la historia oral de su colegio. Es muy valioso que esta práctica pueda enseñarse y, a la vez, que ellas vean lo importante que son los testimonios para la construcción de una *memoria colectiva* (...) El reencuentro con una de las ex pupilas, Emma Baldo, tanto en La Caterva como en el Parque (dos presentaciones de *La Trama*), fue una experiencia gratísima para mí, particularmente, porque la entrevisté para mi investigación sobre *ofa*, la conocí ahí a ella y a su hermana Ítala y después la volvimos a entrevistar para que nos contara su experiencia como ex pupila (...) me parece que cuando uno hace una entrevista nunca puede manejar cuánto puede despertar ese acontecimiento, esa interacción que es la entrevista, esa interacción humana con el lenguaje en el otro que está

relatando lo que pasó, lo que vivió y lo que sintió, y eso siempre es muy potente en la técnica de la entrevista en profundidad. En este caso, sin dudas, a Emma Baldo la entrevista la movilizó, la interpeló y quiso revivir esos recuerdos y quiso volver a los lugares en los que había vivido y transitado su vida. Y no sola, en este contexto, al compartirlo con otros, es súper interesante, este es el rescate de la *memoria* que tiene efectos en la comunidad porque transmite a otros que no saben y se enteran al escuchar una historia de alguien que es testigo de lo que cuenta. A su vez, ocurre algo en el sujeto entrevistado que revisita su pasado y resignifica a partir de compartirlo y hacerlo público, eso me parece muy movilizante y potente, (entrevista 6, 6 de junio de 2020, ver Anexo).

- E. Dice Claramunt: “Considero que la revista construye *memoria individual* y *colectiva* en las localidades que menciona y lo hace indagando sobre la historia general y de los barrios, tomando puntos que se consideran de importancia para la cultura local y la historia de estas localidades, como puede ser en Villa Elisa la historia industrial o en Arturo Seguí, la historia ferroviaria; y el Parque, para todos (...) *La Trama* se integra con las historias de los vecinos de acá y construye *memoria social*. Porque la memoria se construye y es recuperando la voz de las personas que estuvieron participando en la misma historia o involucrados en estos temas. Individualmente porque nos involucramos o uno mismo se involucra en la historia del lugar desde la experiencia que vivió (los cruces en los que nos toca una historia son múltiples) y, colectivamente, porque se hace la revista acá, con historias que sabemos de dónde salieron y son buscadas para que incluyan al colectivo, a la localidad toda. Y creo que toman temas que después traspasan lo local, lo nacional y lo latinoamericano al hablar de problemas sociales que nos atraviesan como la historia industrial, un parque con una historia centenaria o ser parte de una biblioteca que funciona en el mismo trazado del ferrocarril. (...) Conocer donde uno vive, saber de primera mano la historia de ese lugar, como hacen con la revista *La Trama*, conocer esa comunidad para recuperar su historia, indagar cómo fue eso, qué pasó, quiénes eran, contado desde quienes lo vivieron y conocer el pasado para entender el presente y poder proyectar el futuro. Ahí reside la fuerza que tiene la *memoria*. Es un diálogo permanente”, (entrevista 7, 11 de junio de 2020, ver Anexo).

En la entrevista que se le realizó para esta tesina, Irigaray sugiere seguir el concepto de *engagement*⁴⁰ *creativo y narrativo* creado por Gary P. Hayes (2011) al “buscar estrategias en las cuales el *engagement narrativo* se alinee con la producción del contenido principal para lograr que haya cada vez un mayor cruce de materiales con los que se puedan construir pequeñas historias que atraigan a otras”, (entrevista 10, 19 de junio de 2020, ver Anexo). La noción de *engagement* es explicada por Hayes (2011), en “Cómo escribir una Biblia Transmedia”, como aquella *herramienta* capaz de transmitir a los usuarios cómo se brindará el servicio que se ofrece y todos los aspectos de la *interfaz*. A su vez, tomando el concepto de *interfaz* –elegimos seguir a Scolari (2015)– donde más allá de la relación entre el hombre y la máquina, como usualmente se explica, él cree que la *interfaz* es “aquel lugar donde se produce un intercambio, una transferencia de conocimiento y un espacio de interacción, como parte de un sistema”⁴¹. A partir de las fotografías antiguas que acercan los vecinos del norte de La Plata, algún recuerdo o un relato radial como la participación en distintos programas de FM comunitarias⁴², Irigaray aconseja generar nuevos relatos y explicaciones que funcionen como disparadores para construir otras piezas mediáticas, donde se genere un mayor intercambio de experiencias analógicas y digitales. Con respecto al *Proyecto La Trama* y cómo transmite su *modo de uso*, entendemos que dentro del *engagement narrativo y creativo*, podríamos notar que Los Cordelistas y/o Los Teros suelen explicar cómo desanudar y desplegar la revista para realizar una lectura libre; luego, en las presentaciones, quien se suma por primera vez no recibe ningún tipo de instrucción, pero a partir de su observación entiende cómo funciona el *sistema de lectura en ronda* que se propone y quizás sea esto lo primero que motorice su interacción y su rol activo: nadie obligará a nadie a leer, todo dependerá de la voluntad de cada persona.

4.3.4. ¿Cómo la NT de *La Trama* se relaciona con la *participación*?

En la misma entrevista que concedió para esta tesina, Irigaray nos comenta que Jenkins (2005) definió la NT como aquella que, a través de diferentes medios, ofrece distintos

⁴⁰ En inglés, significa compromiso, contrato, enganche.

⁴¹ El sistema de las interfaces por Carlos Scolari, 2015. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=caUjFLV7_rw

⁴² Miembros de *La Trama* han sido invitados a contar su experiencia en FM Futura de La Plata y el taller de Los Teros ha participado en varios programas de El Chiringuito, de literatura infantil y juvenil, en Radio Estación Sur y también en Radio Bidón del Delta del Paraná.

puntos de vista de una misma historia, algo que enriquece la experiencia del *usuario*⁴³. Los demás entrevistados sugieren que *La Trama* hace intervenciones en distintos niveles y, en especial, en el abordaje sobre la historia de la fábrica *ofa*, de Villa Elisa, logra un relato desde distintos *puntos de vista*. Dice Ciolfi: “Se rescatan las historias vividas por los entrevistados, su relato *personal* de los acontecimientos que narran, la historia del pueblo a través de su historia y de su mirada personal. Cómo la historia del pueblo es contada a través de su propia vida. Y se respeta la forma en que el entrevistado lo cuenta. También rescatamos todo aquello que ni los libros ni los diarios ni ningún documento escrito ha registrado. Lo que los invitados relatan está sólo *en ellos* y eso es lo que queremos rescatar, los *relatos orales* de cada vecino”, (entrevista 2, 15 de junio de 2020, ver Anexo).

El 4 de noviembre de 2018 se realiza la primera presentación del número 6 de la revista, cuya nota de tapa es la historia de las hermanas Ida y Noemí Pessotto. Las Pessotto llegaron desde Italia a nuestro país a fines de los 40, a la edad de 10 y 12 años, respectivamente, y trabajaron de bobinadoras de motores desde su juventud como operarias para luego bobinarlos desde sus hogares, durante casi treinta años, para la *ofa*⁴⁴. Este domingo de noviembre, las hermanas italianas llegan con Lilia, la hija de Noemí, y las tres participan de la ronda. Las Pessotto leen sus propias palabras y luego, ya sin mirar el texto, vuelven a contar sus experiencias de vida. La diferencia está en que, en la segunda experiencia, Noemí se emociona y su hermana Ida la palmea en el hombro. El resto de la ronda, más de medio centenar de personas, queda en silencio. Muchos de los presentes conocían a las Pessotto y sabían incluso su historia, pero muchos otros la supieron por primera vez. En general, entre estos últimos se encontraban los jóvenes y los vecinos que llegaron a la zona después de los 90. Como menciona la docente Perdía, —quien paralelamente al trabajo de investigación de la revista hizo el propio con sus alumnos de la escuela secundaria pública más cercana a la *ofa*, para escribir con ellos una obra de teatro “Fábrica de memoria” que se presentó en tres oportunidades conjuntamente con el *Proyecto La Trama*—, muchachos y muchachas descubrieron que muchos de sus

⁴³ Parte de esta idea está citada en el libro digital editado por los profesores Irigaray y Lovato: *Producciones transmedia de no ficción. Análisis, experiencias y tecnologías* / UNR Editora, 2015.

⁴⁴ “En la década del 60 llegó a tener 1.500 empleados y otras 800 personas que trabajaban en sus casas o talleres para ella. Fue la factoría más grande de la zona y proveía de motores a las marcas de heladeras y lavarropas *Phillips*, *Siam*, *Drean*, entre otras. A fines de los 60 exportaba motores a varios países de Latinoamérica y a África. Hacia mediados de los años 70 la producción total de *ofa* se mantenía cercana a los 450 mil productos anuales”, (de *La Trama. Historia de vecinos* Número 6, “La vida en *ofa*”, octubre de 2018, página 1, a partir de los datos extraídos de la tesis de grado de Juliana Frassa: “El mundo del trabajo en cambio. Trayectorias laborales de los extrabajadores de *ofa*”. 2003, FaHCE, UNLP).

familiares habían trabajado en esa fábrica (la mayoría armaban motores en talleres dentro de sus casas, encargados por la *ofa*, como las Pessotto, pero este dato no siempre trascendió de abuelos a nietos) y observaran objetos con la inscripción “Hecho en Villa Elisa”, despertó una curiosidad contraria a su ser adolescente donde la mayoría cree que aquí en el pueblo “nunca pasa nada”, (entrevista 9, 11 de junio de 2020, ver Anexo).

La participación de los vecinos se convierte, entonces, en el objetivo principal de *La Trama. Historias de vecinos*. Es decir, no se intenta hacer valer una voz sobre otras (ni siquiera la propia, que está dicha en cada Editorial), se trata de entender algo que ocurrió a partir de las voces y la participación de muchos. En este caso, como dice la docente Amor Perdía, el *Proyecto La Trama* se convierte en un *canal* de transmisión. Dice Perdía: “La revista rescata historias orales de los vecinos (de algunas de las localidades del norte de La Plata) porque, esencialmente, los vecinos se sienten identificados. Siempre en las presentaciones (por lo menos en las que participé) están los protagonistas o allegados. Y eso hace más humana la historia. *La Trama* se convierte, así, en una excusa para charlar de lo que nos pasa y pasó, como comunidad, digo. Nos juntamos a ver/leer una revista y en realidad podríamos habernos juntado a escuchar esas historias. Porque ahí están los que las contaron y ahí están los oyentes. El nexo, el canal fue *La Trama*”, (entrevista 9, 10 de junio de 2020, ver Anexo).

Entendemos, a partir del trabajo de Ardini et al. (2018) citado anteriormente, que la *participación* generada por el *Proyecto La Trama* implica tomar a la NT como una *nueva herramienta* que le agrega valor a la experiencia que lleva adelante. Las experiencias *transmedia* de *La Trama* son, como citamos, una *oportunidad* para la *comunicación comunitaria* a partir del potencial de la *réplica*, la *viralización* de las historias de los vecinos, la construcción de mensajes –tanto masivos como segmentados– en las diferentes redes sociales de acuerdo con los temas que se abordan en cada número de la revista.

Por último, creemos que el *Proyecto La Trama* se acerca a la manera en que, como dicen Ardini et al. (2018), al contar una historia colectivamente, con participación de los *prosumidores*, el mundo de esa historia se expande en distintos medios y plataformas con distintos objetivos y consecuencias. Por eso agregamos las palabras de Frassa, en la entrevista concedida para esta tesina: “En las dos presentaciones que participé, en la Caterna y en el Parque, me llamó la atención lo multitudinario del evento. Uno siempre piensa, cuando va a la presentación de un libro o una revista, que va un poco gente interesada y es todo muy solemne (...) La verdad que las dos veces me encantó. En la

entrevista que me hicieron se generó un clima... y en las presentaciones también hay otro (...) en los encuentros públicos se genera una *atmósfera comunitaria*, de compartir, uno se siente parte de esa ronda. En esa *lectura participativa* se siente que todos podemos participar, es un evento abierto, donde nadie podría sentirse ajeno ni afuera”, (entrevista 6, 6 de junio de 2020, ver Anexo).

Para Luna Almeida, “lo más importante de las presentaciones de *La Trama* es el *encuentro*. La lectura en ronda, la participación de los vecinos, la fiesta que se arma, la alegría. *La Trama* se completa cuando la presentamos, cuando la leemos entre todos, la edición no se cierra en la imprenta sino en la calle”, (entrevista 4, 6 de junio de 2020, ver Anexo). Para Gilabert, “*La Trama* es una *experiencia* colectiva y hondamente individual. Los relatos y los escritos están presentes, cobran vida y, por ese momento, se convierten en algo tangible, disponible para ser *tomado* por todo el que participa”, (entrevista 3, 20 de junio de 2020, ver Anexo).

La ronda, el encuentro y la fiesta son la manera de sintetizar el sentimiento que provoca en varios entrevistados recordar las presentaciones de *La Trama*. Dice Claramunt: “Estar en esa ronda es ser parte *activa* de esa comunidad, salís de la ronda y realmente fuiste parte de un *relato comunitario*. Con el canto y el baile pasa lo mismo, pero llevado al cuerpo y al movimiento. El cuerpo se expresa a través de la voz y del movimiento, siempre en conjunto y eso produce una hermandad entre los vecinos (...) La revista pone en juego algo que tiene que ver con la *salud* de la *comunidad*. Estamos pudiendo elaborar, de alguna forma, esto que nos pasó, un psicólogo podría aportar más, pero estamos elaborando lo que nos pasó con la *ofa*, con el tren, con todas las pérdidas que ocurrieron en años anteriores. No es algo individual y es algo que como sociedad estamos elaborando de estas maneras, con la revista, la obra de teatro, la investigación social, el grupo de vecinos. La dictadura y la democracia también tienen una deuda muy grande con la sociedad, con todo lo perdido comunitariamente para las comunidades de Seguí y Villa Elisa”, (entrevista 7, 11 de junio de 2020, ver Anexo).

Dice Lila Scotti: “Sugiero que en ese momento de *ronda final* vuelva a producirse otro giro y se abra la acción de narrar para que se produzcan otras *resonancias* con otras *voces* que se sientan también protagonistas de los acontecimientos que se cuentan en la revista. Así seguirá creciendo la trama, aunque ya no quedará plasmado en la revista-papel. Actualmente, se vive la *fiesta comunitaria* pero, en buena medida, se está perdiendo una oportunidad única para que se abran nuevos círculos de otros y otras que también pueden

sentir que esas historias les pertenecen y allí se estaría activando la *memoria colectiva*”, (entrevista 8, 21 de junio de 2020, ver Anexo).

Para Amor Perdía, la presentación de la obra de teatro *Fábrica de Memorias* –resultado del trabajo de 2018 con algunas alumnas de la Escuela N.º 28, de Villa Elisa, en el marco de *Jóvenes y Memoria*, sobre la historia fabril de la localidad, a partir de adaptaciones a las entrevistas realizadas enlazadas con personajes ficcionales que representaban la Dictadura, la Presión Económica y la Censura de la época en que las fábricas entraron en crisis (durante el gobierno de facto 1976-1983) – conjuntamente con *La Trama* también le remiten a la palabra *fiesta*. Dice Perdía: “Fue importante compartir espacio con *La Trama*, pues con el ritmo distendido y colaborativo de sus presentaciones, ayudaba a la construcción de un clima festivo. Estas presentaciones fueron verdaderas *fiestas*”, (entrevista 9, 10 de junio de 2020, ver Anexo).

Es por todo esto que decimos que en el *Proyecto La Trama* la elección del *punto de vista* con el que se narra se aleja del lugar del narrador/escritor/autor tradicional para pararse en el mundo de aquel que experimenta con la narración: en el/la usuario/a, el/la participante, el/la prosumidor/a, el/la vecino/a de las comunidades del norte de La Plata acercándose, como nos lo señalara Irigaray en la entrevista otorgada para esta tesina, a las estrategias de participación y a los canales de distribución que permiten las NT: un tipo de *apropiación del contenido* que implica la construcción de un *relato colectivo* a partir de una *participación comunitaria*. Una mayor *planificación del trabajo*, que tuviera en cuenta las posibilidades y potencialidades de las herramientas transmedia, permitiría *expandir* aún más, según el profesor, el relato que tiene en construcción el *Proyecto La Trama*.

Capítulo 5

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, identificamos las tres dimensiones que atraviesan nuestro objeto de estudio: la oral, la escritural y la transmedial, pudiendo cumplir así con nuestro objetivo principal que era indagar y sistematizar el trabajo elaborado a partir de la revista *La Trama. Historias de vecinos*. También describimos las características textuales y contextuales de las tres dimensiones antes dichas (cumpliendo así con los objetivos específicos N.º 1, 2 y 3).

Por otro lado, hemos descubierto que el pasaje de la oralidad a la escritura, primero, y a las plataformas digitales y redes sociales, después, ha abierto nuevas posibilidades a la hora de pensar el *Proyecto La Trama* como una narración transmedial que permite no sólo entender la práctica comunicativa que se llevó a cabo hasta ahora, sino también vislumbrar las herramientas y oportunidades que existen para trabajar desde este modo y ampliar, incluso, la participación de los *usuarios*. El *Proyecto La Trama* contiene las principales características de las Narraciones Transmedia (Jenkins, 2003; Scolari, 2015) como estrategia participativa, hipertextualidad, interactividad, multimedialidad, continuidad, expansión, profundidad, accesibilidad, extrabilidad, inmersión, credibilidad y la realización incompleta, que invita a una nueva participación. Pero, quizás, lo que justamente termine de definir la NT del *Proyecto La Trama* sea su *georeferencialidad* (Porto Renó, 2014), ya que se necesita del espacio geográfico de las localidades del norte de La Plata y de Berazategui, como la rambla de la Biblioteca Mafalda y Libertad de Arturo Seguí, el Paseo de la Memoria de Villa Elisa, el Galpón de La Caterna de City Bell o el Sector San Juan de la *guarida* de los Guardaparques del Parque Provincial Pereyra Iraola, junto a la estación “Pereyra” del ferrocarril Roca, ramal La Plata-Buenos Aires, para que se sucedan las presentaciones de la revista.

Para referirnos a la primera dimensión identificada como *oralidad*, entendemos que la revista de papel *La Trama. Historias de vecinos* ha rescatado de tres maneras la *historia oral* de los vecinos de las localidades del norte de La Plata –Villa Elisa, Arturo Seguí, City Bell, el Barrio El Rincón– y Berazategui. Una de ellas se produce al entrevistar a los vecinos y cuidar, al pasar del *habla* al *código escrito* (Krashen & Terrell, 1983) mediante el uso de la *tecnología de la escritura* (Ong, 2006), las expresiones propias de cada persona, sin juzgarlas ni contrastarlas con otras fuentes. Cada expresión es respetada y

sólo puesta en contexto, si es necesario, con la información obtenida de otras fuentes, entre las cuales el equipo de producción de la revista, denominado Los Cordelistas, da relevancia a las *fuentes orales*. Es decir, a lo que cuentan aquellas personas que participan en la ronda y agregan y/o repiten, desde su punto de vista, un relato que guarda relación con la historia principal que se está compartiendo durante las presentaciones de la revista. Para la profesora Lila Scotti, el *Proyecto La Trama* no sólo registra *historias orales*, sino también propicia momentos de *narración comunitaria*.

En esta instancia, se produce otro rescate de la *historia oral*: las grabaciones que se conservan de las presentaciones y son subidas a las redes sociales y a la página *web* se transforman en el registro de historias locales que, si no fuera por esto, se perderían, tal como plantearon los miembros de la comisión de la Biblioteca Alejo Iglesias cuando desearon que hubiera una memoria de las historias de Villa Elisa contada a partir de sus antiguos vecinos, pedido que dio nacimiento, en 2015, a la mencionada revista.

La tercera instancia en la que se rescata la *historia oral* ocurre a partir del trabajo que se realiza en el taller Los Teros cuando niños, jóvenes y adultos (las tres coordinadoras y los invitados también participan de la ronda de escritura y posterior lectura del texto propio) escriben de forma espontánea y luego, al seleccionar algunos de esos relatos, se privilegian los rasgos en los que aparece el *habla* de cada escritor, conformando la edición de los pequeños textos que suelen ser editados en una página de la revista de papel, algunos de los cuales también se encuentran en el apartado “Voces” de la página *web*, por escrito y/o a través de un audio. Por último, estos adquieren una nueva *significación* cuando son leídos por sus mismos autores o por otras personas en la ronda de las presentaciones.

Creemos que en los tres casos la recuperación de la *historia oral* sigue la descripción hecha por Paul Thompson (2004) donde la *escucha* y el *registro de las memorias* y las *experiencias de los protagonistas* (Thompson, E.P., 1989), algunas centradas en sus *historias de vida*, develan los *acontecimientos recordados* (Portelli, 1991), plenos de *significación* más que de *información*. Al producirse esa *significación*, que los entrevistados para esta tesina señalan como parte de lo vivido en las rondas que se realizan en espacios abiertos y públicos, cuando todos los participantes leen en voz alta –mientras el resto de los presentes los escucha en silencio– es donde creemos que se valorizaría el *testimonio* de modo *social*, al ser compartido y, por lo tanto, tendría la posibilidad de conformar lo que hemos definido como *memoria colectiva* (Halbwachs, 1968). Una *memoria* que se construye entre los relatos de varias personas y donde se da importancia

a aquello que el grupo elige recordar de un pasado en común constituiría un *relato selectivo* (Bustos, 2010). A varios de nuestros entrevistados esta *construcción colectiva* le resulta fundamental para los vecinos de las localidades que habitan los protagonistas de cada número de la revista. También entendemos que nuestros entrevistados valoran este encuentro *intergeneracional*, en parte porque la mayoría comenta que las convocatorias culturales, como un recital de música o una función de títeres, suelen estar destinadas a grupos etarios determinados y, por esto mismo, los sorprende la diversidad de edades entre las personas que concurren a las presentaciones del *Proyecto de La Trama*.

Por otro lado, a partir de lo dicho por Frassa para esta tesina, verificamos aquello que señalaba Portelli (1991) como parte del rol del *historiador oral*: quienes realizan las entrevistas, tanto niños, jóvenes como adultos, y tanto del equipo de Los Teros como de Los Cordelistas, son parte de un *proceso creativo* al ser *socios* en un *diálogo* que se construye en esa *interacción* con los entrevistados, convirtiéndose en los responsables de develar *algo dormido* en el inconsciente del entrevistado o, como lo define Rezzónico, siendo capaces de respetar el *fluir de la conciencia* (del otro).

Esta *forma de la oralidad* que verificamos tanto en el trabajo con la revista de papel como en las *plataformas geográficas y digitales*, siguiendo a Irigaray (2014), tiene una *estructura*, un *orden* y un *ritmo* característico, tal como lo notaban Wilhem Grimm (Campbell, 1998) o Ítalo Calvino (2005) en las mujeres, algunas mayores y analfabetas, quienes eran las *fuentes orales* de sus cuentos. Es Ciolfi, en la entrevista para esta tesina, quien recuerda cómo algunas vecinas entrevistadas por *La Trama. Historias de vecinos* asistieron a presentaciones de la revista y repitieron casi con las mismas palabras su propia historia –que ya nos habían contado–, como si tuvieran temor a que se perdiera lo dicho, tal como lo explica Ong (1982) al describir a las sociedades orales. En nuestra investigación, de todas formas, no nos referimos a mujeres analfabetas –es el caso de las hermanas Pessotto y de Marina González de Apodaca–, y justamente son personas que hablan más de un idioma: italiano y español, las primeras; español y ruso, la tercera; sólo es notable que ni el italiano ni el ruso lo escriben ya, ni tampoco lo hablan habitualmente.

Con respecto a la escritura y la lectura, observamos que la experiencia de una ronda de lectura colectiva, en voz alta, implica un ejercicio tanto de la *competencia lingüística*, el conocimiento implícito de la lengua, siguiendo a Chomsky (cfr. Cassany, 1988), como de la *actuación*, concepto que el lingüista norteamericano remite a la utilización de la lengua en una situación concreta. Si tenemos en cuenta que:

- en el Taller Los Teros, los niños y jóvenes refuerzan su práctica de lecto-escritura, tal como señala Ciolfi;
- el espacio de la lectura colectiva es valorado por el que lee y también por el que escucha, como apuntan Perdía y Rezzónico;
- en las rondas de presentación de la revista lee un público heterogéneo y numeroso, como marca Frassa;
- algunos adultos confiesan que fueron partícipes de una práctica que no hacían desde hacía muchos años y, al leer colectivamente, la experiencia *potenció* su vivencia individual, tal como cuenta Claramunt;

entendemos que se trata de un ejercicio de algo que, señala Ong (1982) pensándolo de forma individual pero, en este caso, agregamos, realizada *en conjunto con otros*. Es decir, se produce el pasaje del *habla del mundo oral y auditivo* a un nuevo *mundo sensorio*, el de la *vista*, transformando el habla y también el pensamiento. Creemos que, al ser una experiencia *colectiva e intergeneracional*, además de la estimulación que se produce de la *psique humana*, como afirma Ong (2006), se trataría de una vivencia enriquecida por el valor de constituirse en grupo.

Además, con respecto a las características que toma *La Trama. Historias de vecinos* de la tradición de la *literatura de cordel*, podemos afirmar que esta forma de compartir *lo escrito*, en una revista *no tradicional –ni en el formato, ni en el modo de circulación, ni el contenido*, como señalara Rezzónico–, presentada sobre cordeles y sujeta con broches para colgar la ropa, hace que los lectores se acerquen a la lectura como lo hacían las clases populares en el siglo XVI: con la vista, pero también desde un movimiento que involucra sus cuerpos y la posibilidad de compartir con otros un espacio público a través de una actividad que pueden hacer varias personas simultáneamente. En el caso del *Proyecto La Trama* no hemos analizado cuantitativamente al público que asiste, pero hemos podido observar que se trata de un grupo heterogéneo en varios aspectos: especialmente etario (padres que concurren con sus bebés, niños y adolescentes; adultos desde su juventud y hasta personas de, por lo menos, 90 años), de clase social, nivel cultural y educativo.

El verbo griego *kulindo*, que Chartier (2004) describe como *circular*, tiene mucho que ver con el *Proyecto La Trama* ya que parece *circular*, no sólo en la ronda de lectura, donde uno lee y otros escuchan y a continuación lee otro y el resto escucha y así siguiendo, sino también en las redes. Tanto en los videos subidos a *Facebook* Juan Cordel y la *fanpage Latrama Enlínea*, como a *Instagram latramaenlínea* y a la página *web*

<https://latramaenlinea.wixsite.com/misitio>, se percibe que existe una circulación entre los asistentes tanto de la palabra, como del baile y del canto, siempre en rueda y sosteniendo un centro en cada ronda. Tal como señalara Luna Almeida, la *palabra* conserva *valor* porque la hacen *circular*, porque sirve para *comunicarse*, *decirse* y *escucharse*. Tanto Luna Almeida como Ciolfi coinciden en decir que *La Trama* se completa cuando la presentan, cuando la leen en conjunto. La edición, dice Luna Almeida, no se cierra en la imprenta, sino en la calle, para volver a abrirse: como el acordeón de sus pliegues, extrae unos sonidos al abrir el fuelle y otros al cerrarlo; y sólo suena si se lo despliega.

Chartier (2004) agrega que el *significado* de un texto depende de la *manera* en que es leído y que, en una *lectura colectiva*, conviene revisar la materialidad de los objetos escritos y también los *gestos* de los sujetos lectores. En el caso del *Proyecto La Trama* es posible descubrir en varios fragmentos de las presentaciones grabadas, la *emoción* con la que se leen los textos, las risas, lágrimas, silencios y titubeos que se suscitan y también verificarlo en lo que cuentan los entrevistados para esta tesina. Además, aquello que marcara Irigaray para este trabajo con respecto a que la obra realizada, dentro de la Narración Transmedial, no es para ir a colgarla en una pared y desentenderse, también podemos constatarlo en los *gestos* de las personas durante las presentaciones de la revista *La Trama. Historias de vecinos*: el modo de involucrarse a partir de sus historias de vida o de la vida de sus vecinos, los compromete a muchos de los presentes de modo particular: con su propio cuerpo y desde su voz, con sus emociones y su *estar* en el presente.

Para Montes (2006), los lectores nunca se encuentran con los textos en el vacío. Para ejemplificar el *espacio* donde se encuentran los lectores en el *Proyecto La Trama*, tomamos las afirmaciones de Claramunt (entrevista 7, 11 de junio de 2020, ver Anexo) cuando rescata que, durante las presentaciones, quienes producen la revista *La Trama. Historias de vecinos* disponen un *espacio* donde las personas se sienten invitadas a contar sus historias de vida. En la misma línea, Frassa (entrevista 6, 6 de junio de 2020, ver Anexo) comenta que, así como en la entrevista individual sintió cierta *atmósfera* propicia en el taller de Los Teros para contar experiencias profundas en relación con su vocación por las investigaciones sociales, luego percibió un *clima comunitario* en las dos presentaciones en las que participó del *Proyecto La Trama*, donde también sintió que los presentes eran invitados a sentirse *adentro* de una ronda, nunca *afuera*. Por su parte, Perdía menciona que *La Trama* es un *canal de transmisión* de las historias de los habitantes de las localidades del norte de La Plata y de Berazategui porque permite la

posibilidad de compartir tanto el pasado de los lugares como “lo que nos pasa”, (entrevista 9, 10 de junio de 2020, ver Anexo).

Con respecto a la expresión “estructura de sentimiento” de Williams (cfr. Montes, 2003) entendiéndola como el *estado de ánimo de una sociedad en un determinado período histórico*, Montes (2003) explica que, en nuestro país, se percibe un cierto *desencaje* en referencia a la cultura y, específicamente, a la *lectura*, por no encontrar un espacio para su valorización como antaño, a raíz de una desconfianza en la misma. Por el contrario, Scotti encuentra que la *lectura* compartida en las rondas al aire libre del *Proyecto La Trama* tiene *significado* e incluso, en ronda, se *resignifican* los textos escritos (entrevista 8, junio de 2020, ver Anexo). Podríamos agregar que en este caso sí se produce un *encaje* entre la lectura y los lectores, como también con los presentes a la escucha de la lectura, ya que tanto unos como otros suelen sentirse a gusto por leer parte de la historia del lugar donde viven o bien, volver a escucharla de boca de sus protagonistas y, a la vez, están aquellos que disfrutan y son capaces de compartir su alegría por leer lo que escribieron o que otros lean sus historias que supieron contar en primera persona. En el caso de Nilda Barragán, la entrevistada por *La Trama. Historias de vecinos*, en el número 4 de la revista, contó que su alegría radicó en que su propia familia escuchara públicamente y leyera una historia que ya conocía, la de ella; y en el silencio respetuoso en que los demás presentes leyeron lo que ella había contado y ya estaba escrito.

Si consideramos que la *estructura de sentimiento* tiene grandes efectos sobre la cultura ya que produce *explicaciones* y *justificaciones*, podemos entender aquello que señalara Claramunt en este trabajo (entrevista 7, 11 de junio de 2020, ver Anexo): el *Proyecto La Trama*, como otras actividades culturales que generan diversos colectivos locales de los que él participa con relación al rescate de la *memoria colectiva*, viene a intentar salvar una *deuda social* que las instituciones parecen aún no haber saldado con la sociedad, al ser privada ésta, durante la última dictadura militar (1976-1983), de lo que ocurría específicamente con las personas que se oponían al régimen y eran desaparecidas, amenazadas y, podemos agregar, por generar sentimientos de *terror* entre la comunidad y *autocensura* con respecto a cualquier tipo de pensamiento contrario a lo establecido desde el gobierno de facto⁴⁵. Claramunt, por su parte, rescata la experiencia tanto de las

⁴⁵ Para entender parte de esta *autocensura* y *el terror* que se vivía en esa época, tomamos un fragmento de la obra publicada por la Red Interdisciplinaria de Estudios sobre la Historia Reciente (riehr): “El control dictatorial pudo ser desarrollado -según O’Donnell-, por la existencia de ‘una sociedad que se patrulló a sí misma’, refiriéndose a un grupo amplio de personas que voluntariamente ‘se ocuparon activa y celosamente de ejercer su propio *pathos* autoritario. Fueron *kapos*, a los que asumiendo los valores de su (negado)

entrevistas como las presentaciones colectivas de *La Trama. Historias de vecinos* porque entiende que se trata de espacios donde se promueve la *salud comunitaria* al reconstruir la historia no dicha y el tejido social ampliamente destruido, sumamos, por la desconfianza que se instaló entre vecinos en aquellos tiempos de los 70. Creemos que volver a ocupar *colectivamente* el *espacio público*, en contraposición a los decretos del Poder Ejecutivo Nacional (PEN) del Proceso de Reorganización Nacional –como se autodenominó el régimen militar entre 1976 y 1983–, los comunicados de la Junta Militar y edictos policiales que en la dictadura cercenaron esa posibilidad bajo la figura del terrorismo de Estado, parece ser una respuesta saludable y un signo de confianza necesario para sanar, en algo, profundas heridas, miedos y, a la vez, volver a tejer los lazos, indispensables para todo ser humano, entre los vecinos.

La historia oral que se cuenta en *La Trama. Historias de vecinos* a partir de la voz de sus protagonistas colabora en la construcción de la *memoria colectiva*, por varios motivos. En principio, porque hace una *reconstrucción selectiva del pasado* e insiste en proveer cierta *homogeneidad* dentro del grupo social que elige recordar aquello que recuerda de la *experiencia percibida* y que lo ayuda a sostener su *identidad* (Aguilar, 2002) al hacer hincapié en *cómo las recuerda* cada entrevistado o participante de la ronda y respetando los distintos puntos de vista. En el caso de la presentación del número 6 de la revista, el 4 de noviembre de 2018, verificamos que entre los concurrentes asistieron personas que habían sido obreros y familiares de operarios de la fábrica de motores de Villa Elisa, la *ofa*, y que más allá de sus distintas opiniones y/o roles que cumplían con su trabajo, todas se sentaron a compartir la ronda con respeto y atención de escucha, junto a los presentes, y compartieron sus fotografías familiares y otras publicadas en los diarios de la época pasándolas de mano en mano; y quienes fueran protagonistas de la nota principal de esa edición –las hermanas Ida y Noemí Pessotto– pudieron volver a contar, desde los inicios pujantes de la fábrica en 1950 hasta los conflictos económicos y sindicales que se sucedieron cuatro décadas después, mientras todos los reunidos ese día primaveral se encontraban en el mismo lugar que fuera justamente la entrada de la *ofa* y que desde hacía nueve meses se había convertido en el *Paseo de la Memoria de Villa Elisa*.

agresor, muchas veces los vemos yendo más allá de los que el régimen les demandaba” (Benítez, Mónaco, 2007, p.5); obra originalmente publicada en Kessler, G. y Luzzi, *Problemas Socioeconómicos contemporáneos*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2007;

recuperado en: <https://www.riehr.com.ar/archivos/Educacion/La%20dictadura%20militar%20Monaco%20Benitez.pdf>).

Retomando el cuestionamiento de la *fiabilidad* de los *relatos orales* que tratan diversos autores que citamos, como Ricoeur (2002), donde lo más importante, con relación a la *memoria*, tiene que ver con poder abrir, a partir del *pasado*, otros *futuros*, verificamos, al menos en la experiencia vivida en las rondas del *Proyecto La Trama* que, al compartir un relato de forma colectiva, éste cuenta, por sobre todas las cosas, con la *significación* de lo dicho para quien habla. Al convocar a familiares, vecinos y personas que compartieron una experiencia, y observar entre el público a diversas generaciones, es que notamos que quien toma la palabra lo suele hacer desde la mayor certeza interna. Primero, para que sus argumentos no sean rebatidos por quienes lo conocen y están presentes en una ronda donde todos los participantes pueden expresarse del mismo modo; segundo, por aquello que marcara White (1992) acerca de la *dimensión poético-expresiva* desde donde se expresa la *memoria*, aquella dimensión que determina nuestros *conflictos valorativos* y nuestras formas de argumentación, que tiene que ver con nuestro origen, ideología, clase social y los modos de captar el mundo que imparten los medios de comunicación masiva, pero también, agregamos, guarda relación con lo que expresan las personas que nos importan cuando lo hacen cara a cara. Claramunt señalaba que la presencia de los niños y jóvenes en las entrevistas y en las rondas, al menos desde su experiencia, coloca a todos los participantes en un lugar de *responsabilidad*. Como si se tuviera *conciencia* de que se está hablando en presente de un pasado a quienes se considera que serán el futuro; y se tomara a esos encuentros como los *sitios de la memoria*, que citaba Nora (1984): aquellos que se abren desde lo afectivo y lo emotivo y conforman la *memoria colectiva*. El historiador francés describía que allí se producían estas *transferencias inconscientes*, vulnerables a toda manipulación, susceptibles de permanecer latentes durante largos períodos, pero de bruscos despertares, como un *fenómeno colectivo*, aunque psicológicamente sea vivido como *individual*. En este sentido, Gilabert (entrevista 3, 20 de junio de 2020, ver Anexo), apuntó a que mientras éstas épocas en que *la transmisión oral* y el diálogo entre generaciones están muy fragmentados, –incluso dentro de las familias y entre los vecinos, atravesados por la paranoia y el bullicio mediático–, el *Proyecto La Trama* es una *experiencia colectiva* y hondamente *individual* porque los relatos y los escritos están presentes, cobran vida y, durante las presentaciones, se convierten en algo tangible, *disponible* para ser tomado por todo el que participa. El testimonio escrito de una experiencia vivida –dice Gilabert–, mueve *físicamente* a las personas, promueve *encuentros*, propicia *vínculos* y *acciones* (entrevista 3, 20 de junio de 2020, ver Anexo).

Nuestro objeto de estudio se desarrolla a partir de la recuperación de los *relatos orales* de los antiguos pobladores de la región y, al utilizar los *espacios simbólicos* para los mismos, crea un *universo narrativo* que nació en el registro en el papel pero luego, llevado a estos lugares públicos, dentro de un *clima comunitario*, terminó por ser el sitio de *encuentro intergeneracional* donde un grupo humano se une en una ronda de lectura en voz alta, canto y baile, ejercitando la *memoria colectiva*, que alguna vez fuera amenazada, construyendo un *ritual comunitario* y una *experiencia* a nivel individual que puede ser considerada de *salud comunitaria*.

Podríamos agregar que observamos una planificación de cada uno de estos encuentros y de cada número de la revista desde una edición minuciosa y cuidada. Aún no se ha evaluado, como sugiere Irigaray, qué soportes son los más convenientes para cada registro en su NT, sino que se ha preferido ir agregando herramientas que sean útiles a medida que se suceden los temas y números de la revista, como la invitación a través de *Instagram* (@latramaenlínea que se hizo para la última jornada el 22 de febrero de 2020 al Parque Pereyra, a cargo de uno de los jóvenes participantes del *Proyecto La Trama*. Desde las *historias orales*, al pasar con cuidado por la *tecnología de la escritura* y, luego de las presentaciones de la revista, el contenido transmedial subido a las redes sociales conserva el espíritu con el que se inició el trabajo, rescatando las *voces* de los protagonistas en los *lugares* que estos mismos habitan.

Para varios de los entrevistados de esta tesina, el valor esencial del *Proyecto La Trama* es el *encuentro*. Concluyo que ahí, en ronda y en voz alta, es donde se termina de construir esa trama de vecinos, esa obra que, tanto desde la plataforma geográfica como digital, no está sólo para ser colgada de un broche sino para desplegarla, involucrarse, formar parte y así ejercitar, entre todos los presentes, la *memoria colectiva*.

Patricia Rojas
Septiembre 2020

Bibliografía

- Aguilar, M.A. (2002). *Fragmentos de la memoria colectiva*. Athenea Digital. Número 2. Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa, México. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-076/352>
- Ardini, C. et al. (2018). *Contar (las) historias: manual para experiencias transmedia sociales*. CABA: Mutual Conexión. Recuperado de: <http://transmediacordoba.org.ar/wp-content/uploads/2018/08/Contar-las-historias-Manual-para-experiencias-transmedia-sociales.pdf>.
- Bauman, Z. (2003). *Comunidad: En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Betancourt Echeverry, D. (2004). Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo. En: *La práctica investigativa en ciencias sociales*. Bogotá, Colombia: UPN, Universidad Pedagógica Nacional Editorial/Editor. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Colombia/dcs-upn/20121130052459/memoria.pdf>
- Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México D.F., México: Siglo XXI Editores.
- Bustos, G. (2010). La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria. Presentación del dossier “Memoria, historia y testimonio en América Latina”. *Historia Crítica*, núm. 40., (pp. 10-19). Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81115380001>
- Calvino, Í. (2005). *Cuentos populares italianos*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Campbell, J. (1998). *El vuelo del ganso salvaje: Exploraciones en la dimensión mitológica*. Barcelona, España: Editorial Kairós. Un fragmento del libro disponible en: <https://www.letraskairos.com/culturas/la-historia-de-los-eruditos-hermanos-grimm-y-sus-cuentos-explicada-por-joseph-campbell>
- Canavilhas, J. (2011). El nuevo ecosistema mediático. *index.comunicación*, 1(1), (pp.13-24). Recuperado de: <https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/4/>
- Cassany, D. (1998). *Describir el escribir: Cómo se aprende a escribir*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

- Certeau, M. de (1999). *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Chartier, R. (2004). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, España: Editorial Taurus.
- Dankhe, G.L. (1986). *Investigación y comunicación*. Madrid, España: McGraw—Hill Ed.
- Ford, A. (1994). *Navegaciones: Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- _____ (1991). Cultura popular y (medios de) comunicación. En *Cuadernos*, Volumen 13, Número 13, Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires, Argentina.
- Gifreu, A. (2013). *El documental interactivo como nuevo género audiovisual. Estudio de la aparición del nuevo género, aproximación a su definición y propuesta de taxonomía y de modelo de análisis a efectos de evaluación, diseño y producción* (Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, España). Disponible en: http://agifreu.com/interactive_documentary/TesisArnauGifreu2012.pdf
- González, J., y Hernández, Z. (2003). Paradigmas Emergentes y Métodos De Investigación en el Campo de la Orientación. En Murillo, J., y Martínez, C., *Investigación Etnográfica*. Disponible en: https://fundacionmerced.org/bibliotecadigital/wp-content/uploads/2017/12/I_Etnografica.pdf
- Halbwachs, M. (1968). *Memoria colectiva y memoria histórica*. París, Francia: PUF. Disponible en: http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf
- Hayes, Gary P. (2011). Recuperado de: <https://www.screenaustralia.gov.au/getmedia/33694e05-95c2-4a05-8465-410fb8a224aa/Transmedia-production-bible-template.pdf>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., Lucio, P. B. (1997). *Metodología de la investigación*. Bogotá, Colombia: McGraw—Hill Ed.
- Heródoto de Halicarnaso (2003). *Los nueve libros de la Historia*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada.
- Herrán Cuartas, C., Vélez Granda, S., Villa Ortega, A., (2013), *El viaje y la etnografía: una experiencia de aprendizaje fuera del aula*. Recuperado de: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=689&id_articulo=14429

- Irigaray, F. (2014). La ciudad como plataforma narrativa: El documental transmedia “Tras los pasos de El Hombre Bestia”. En Irigaray, F. y Lovato, A. (Ed.) *Hacia una comunicación transmedia*. Rosario, Argentina: UNR editora.
- Irigaray, F. et al. (2013). Proyecto Documental Transmedia. “Tras los pasos del Hombre Bestia”. #DCM Team. Producciones Transmedia. Dirección de Comunicación Transmedial. Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina. Disponible en: <https://www.inter-doc.org/indice/tras-los-pasos-de-el-hombre-bestia/>
- James, D. (2004). *Doña María: Historia de vida, memoria e identidad política*. Colección Cuadernos Argentinos. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.
- Jenkins, H., Ford, S. & Green, J. (2013). *Spreadable media: creating value and meaning in a network culture*. Nueva York, U.S.A.: New York University Press.
- Jenkins, H. (2003). *Transmedia Storytelling*. MIT Technology Review. U.S.A. [En línea]. Disponible en: <http://www.technologyreview.com/news/401760/transmediastorytelling/>
- _____ (2006). *Convergence Culture*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- _____ (2009). *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling*. [En línea]. Disponible en: http://www.convergenceculture.org/weblog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.php
- Krashen, S., Terrell, T. (1983). *The Natural Approach: Language Acquisition in the Classroom*. Nueva York, U.S.A.: Ed. Pergammon Press.
- Liuzzi, A. (2014). Transmedia Historytelling de Documentales Interactivos y Géneros Híbridos. En Irigaray, F. y Lovato, A., (Ed.), *Hacia una comunicación transmedia*. Rosario, Argentina: UNR editora.
- Lovato, A. (2014) Documental Multimedia Interactivo. Una excusa para reinventar el periodismo digital. En Irigaray, F. y Lovato, A., (Ed.), *Hacia una comunicación transmedia*. Rosario, Argentina: UNR editora.
- Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Bogotá, Colombia: Unidad Editorial del Convenio Andrés Bello.
- Mira, J. (2013). *Los estudios de la memoria y el testimonio. El caso de la reconstrucción de experiencias de violencia extrema en el pasado reciente*. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-076/352>

- Montes, G. (2003). El espacio social de la lectura. En *Literatura infantil: Creación, censura y resistencia*. Colección La Llave. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- _____ (2006). *La gran ocasión: La escuela como sociedad de lectura*. Plan Nacional de Lectura. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. Disponible en: <http://www.bnm.me.gov.ar/gigal/documentos/EL002208.pdf>
- Nora, P. (1984.); *Les Lieux de Mémoire; I: La République Paris*, Gallimard, pp. XVII-XLII. Traducción para uso exclusivo de la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof. Fernando Jumar C.U.R.Z.A. - Univ. Nacional del Comahue. Argentina.
- O'Donnell, G. (1984). Democracia en la Argentina. Micro y macro. En Oszlak, Oscar (comp.), *'Proceso', crisis y transición democrática /I*, Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Ong, W.J. (2006). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Portelli, A. (1991). Lo que hace diferente a la Historia Oral, en Moss, W., Portelli, A., Fraser, R. y otros. *La Historia Oral*, (Ed.), (pp. 36-51). Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Porto Renó, D. (2014). Formatos y técnicas para la producción de documentales transmedia. En Irigaray, F. y Lovato, A. (Ed.), *Hacia una comunicación transmedia*. Rosario, Argentina: UNR editora.
- Proyecto Quipu, (2008). Documental interactivo sobre testimonios de mujeres peruanas esterilizadas sin su consentimiento en la década de 1990, a partir de un programa de planificación familiar estatal. Recuperado de: https://interactive.quipuproject.com/#/es/quipu/listen/what_is_quipu?currentTime=0&view=thread&tag=justice.
- Ricoeur, P. (2002). *¿Por qué recordar?* Barcelona, España: Editorial Granica.
- Rodríguez Lastra, A.M. (2014). Hacia una gestión cultural Transmedia. En *La repercusión de la narrativa transmedia en la gestión cultural*, (pp. 51-63).
- _____ (2014). La Narrativa Transmedia. En *La repercusión de la narrativa transmedia en la gestión cultural*, (pp. 20-36).
- Rost, A. (2004). *Cómo cambió la prensa de referencia de fines de siglo*. En Dossier "Diario Río Negro 1980-2000", Río Negro, Argentina.
- Ruiz Moreno, S. (2014). Las características de las narrativas transmedia naturalmente apropiadas a las necesidades comunicativas de las comunidades. En Irigaray, F. y Lovato, A. (Ed.), *Hacia una comunicación transmedia*. Rosario, Argentina: UNR editora.

- Scolari, C. (2018). *Leyes de la interfaz*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- _____(2015). *Ecología de los medios: Entornos, evoluciones e interpretaciones*, Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- _____(2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona, España. Centro libros PAPP. En Argentina, la versión digital: Editorial Paidós.
- Schmidl, U. (1903). *Viaje al Río de la Plata, 1534-1554*. Prólogo, traducción y anotaciones de Samuel Lafone Quevedo, Buenos Aires, Argentina: Cabaut y Cía. Editores.
- Thompson, E.P. (1989). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Thompson, P. (2004). Historia oral y contemporaneidad. En *Historia, memoria y pasado reciente*. (pp. 15-34). Anuario 2003/2004. Escuela de historia. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina: HomoSapiens Ediciones.
- Vich, V., Zavala, V. (2004). *Oralidad y poder: Herramientas metodológicas*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Vilanova, M. (1998). La historia presente y la historia oral: Relaciones, balance y perspectivas. En *Cuadernos de Historia Contemporánea*. Universidad de Barcelona. Número 20. (pp. 61-70). Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO9898110061A>
- _____ (1996). *Las mayorías invisibles: explotación fabril, revolución y represión*. Barcelona, España: Icaria Ediciones.
- White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. de Stella Mastrángelo, México DF., México: F.C.E.
- _____ (2003). “El texto histórico como artefacto literario”. En *El texto histórico como artefacto literario*. Introducción de Verónica Tozzi. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Yordaz, S. (1996). [Reseña de] Sitton, T., Mehaffy, G., y Davis, O.L. Jr. (1989), *Historia Oral. Una Guía Para Profesores (y Otras Personas)*. Editado en inglés por la Universidad de Texas, U.S.A.; y en español (1993) por el F.C.E., México. *Clio & Asociados*, (1): (pp. 188-192). Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10164/pr.10164.pdf