



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Prácticas de escritura en el campo de la salud mental

## La escritura en el Taller de Letras del Frente de Artistas del Borda

Autor:

Zerillo, Amelia María

Tutor:

Di Stefano, Mariana

2006

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

**TESIS**  
**5-2-23**

TESIS 5-2-23

**Universidad de Buenos Aires**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Maestría en Análisis del Discurso**

FACULTAD de FILOSOFÍA y LETRAS	
Nº 831.315	MESA
- 1 DIC. 2006	
Agf.	ENTRADAS

Trabajo de Tesis

correspondiente a la Prof. Lic. en Letras

**Amelia María Zerillo.**

Nº de expediente: 886.865

**Directora de Tesis:**

**Prof. Lic. en Letras Mariana di Stéfano.**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Título:**

**Dirección de Bibliotecas**

**PRÁCTICAS DE ESCRITURA EN EL CAMPO DE LA SALUD MENTAL.**

**La escritura en el Taller de Letras del Frente de Artistas del Borda.**

**TESIS**  
**5-2-23**

Dedicatorias:

A todos aquellos que trabajan silenciosamente para acercar la palabra a los que piensan  
"diferente".

Para ellos y para todos los que creen que la salud y la enfermedad pueden ser tratadas de  
otro modo.

Para Elvira Arnoux que creyó desde el principio en este trabajo.

Para mi Directora, Mariana di Stéfano, que puso su conocimiento y experiencia al  
servicio de este trabajo.

Para mi hijo, que desde nació, me vio escribir esta tesis y entendió de qué se trataba.

Para mi esposo que, por supuesto, no lo entendió.

**PRÁCTICAS DE ESCRITURA**  
**EN EL CAMPO**  
**DE LA**  
**SALUD MENTAL**

La escritura  
en el Taller de Letras  
del  
Frente de Artistas del Borda



PRÁCTICAS DE ESCRITURA EN EL CAMPO DE LA SALUD MENTAL  
La escritura en el Taller de Letras del Frente de Artistas del Borda

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN .....	7
1) Objetivos del trabajo.....	7
2) Metodología y muestra recogida.....	9
3) Expectativas .....	11
4) Estructura de la tesis .....	12
PRIMERA PARTE: PERSPECTIVA TEÓRICA	
1. La escritura como actividad psicofísica .....	15
2. La escritura como proceso cognitivo.....	18
3. La dimensión discursiva-textual de la escritura .....	22
4. La escritura como práctica sociohistórica .....	31
4.1 La experiencia de los escritores profesionales .....	41
4.2 La escritura según los especialistas en Salud Mental .....	43
4.3 La escritura hospitalaria.....	48
5. Derivación metodológica del encuadre teórico.....	53
SEGUNDA PARTE: LA PRÁCTICA DE ESCRITURA EN EL TALLER DE LETRAS DEL FRENTE DE ARTISTAS DEL BORDA.....	58
1. El Frente de Artistas del Borda.....	58
2. Características de la práctica.....	59
2.1 La situación de producción .....	60
2.2 Los productores /escritores .....	77
2.3 Los productos escritos.....	95
3. Conclusiones sobre las prácticas de escritura en el FAB.....	100
TERCERA PARTE. LAS PRODUCCIONES ESCRITAS DEL TALLER DE LETRAS DEL FAB.....	103
1. El corpus.....	103
2. Las producciones narrativas .....	104
2.1 Los cuentos de los talleristas .....	108
2.1.1 Análisis de los cuentos.....	109
2.1.1.1 Estructuración .....	110
2.1.1.2 Estilo verbal .....	124
2.1.1.3 Construcción del referente.....	136
2.2 Los diarios de vida .....	149
2.2.1. Análisis de los diarios .....	152
3. Conclusiones sobre las producciones narrativas .....	159

CUARTA PARTE: LAS PRODUCCIONES LÍRICAS DEL TALLER DE LETRAS DEL FRENTE DE ARTISTAS DEL BORDA.....	165
1. Las producciones líricas.....	166
2. La prosa poética de los talleristas .....	170
2.1 Análisis de los poemas en prosa.....	172
2.1.1 Estructuración .....	172
2.1.2 Estilo verbal .....	198
2.1.3 Construcción del referente o universo temático.....	204
3. Conclusiones sobre las producciones líricas .....	210
QUINTA PARTE: DESCRIPCIÓN Y SALUD MENTAL.....	213
1. ¿En qué consiste describir?.....	215
2. Descripción, percepción y enunciación.....	217
2.1 Operaciones implicadas en el acto de la descripción.....	221
3. Las descripciones de los talleristas del FAB.....	223
4. La descripción como espacio subjetivante.....	236
5. Conclusión: ¿Por qué la descripción?.....	239
CONCLUSIONES FINALES: LA ESCRITURA TERAPÉUTICA EN EL TALLER DE LETRAS DEL FAB.....	242
BIBLIOGRAFÍA .....	257
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	272
ÍNDICE DE TABLAS .....	273
ANEXO.....	I
1. Manuscritos .....	I
2. Grilla para el análisis de las prácticas.....	XX
3. Matrices de los materiales utilizados para obtención de datos .....	XXIV
4. Matrices de las entrevistas .....	XXVII
5. Hojas de trabajo correspondientes a las narraciones observadas .....	XXVII
6. Hojas de trabajo correspondientes a la prosa poética observada.....	XXIX
7. Comparación entre las producciones narrativas de los hombres y de las mujeres .....	XXXI

# INTRODUCCIÓN

**“Las cosas más felices literariamente hablando no son las que nacen del deseo de mostrarse, de hacer circular el nombre propio (...). Tanto leer como escribir tienen esa función protectora: nos cobijan, nos relajan. Como en esas largas convalecencias (...) en las que uno se sumergía en el libro como para guarecerse del dolor, y parecía que la enfermedad cedía por influencia de la lectura.**

**Cuando uno escribe sucede algo parecido:  
uno siente rápidamente ese efecto benéfico, reparador, sólo comparable con volver a casa.”**

Ermanno Cavazzoni, *Clarín*, Domingo 2 de septiembre de 2001, Suplemento de Cultura

## **Presentación**

La escritura tiene entre nosotros, los humanos, al menos 6500<sup>1</sup> años; y hace aproximadamente unos 3000, desde que los griegos perfeccionaron el alfabeto fenicio, que viene distribuyéndose, entre hombres y mujeres (no siempre en forma equitativa), con un valor instrumental que va del más cotidiano y rudimentario al más elevado y complejo, el que le dan aquellos que con su escritura, por ejemplo, pueden preservar o transformar la vida.

En el campo de la Salud Mental, la escritura es una práctica relativamente moderna. Los sujetos que la practican pueden dividirse, en una primera aproximación, en dos grandes grupos: el de los especialistas que investigan, previenen y tratan las distintas afecciones mentales; y el de los sujetos afectados, los llamados “enfermos”.

La escritura de los expertos busca describir, analizar, tratar la enfermedad y a los sujetos que la habitan. La escritura de los pacientes se aleja de esos fines científico- prescriptivos y responde a intereses más personales, más vinculados a las experiencias de la vida, a las necesidades diarias. De esta escritura, la de aquellos que viven en su propio cuerpo la enfermedad, se ocupa esta tesis.

### **1) Objetivos del trabajo**

Si como se cree, la escritura literaria es una práctica social que permite comunicar una percepción del mundo de un modo diferente al habitual (Todorov, 2003), lo que los

---

<sup>1</sup> Dejamos de lado aquí la disputa que sostienen J.L. Calvet ([1996], 2001), profesor de la Sorbona, y Prof. Harald Haarmann ([1991], 2001), académico de Helsinki, respecto del origen y nacimiento de la escritura. Ambos plantean hipótesis distintas sobre el origen de la escritura. El primero la ubica 4500 años antes de nuestra era, en la zona de la Mesopotamia; y el segundo, 5300 años a.C, en lo que él llama la Antigua Europa, hoy territorio de la península balcánica.

sufrientes mentales comunican cuando escriben, y la manera en que lo hacen, carece, salvo excepciones<sup>2</sup>, de ese valor social y trascendente que se atribuye a la escritura artística; los suyos no son escritos nacidos de una vocación literaria ni ameritan su divulgación, sin embargo, esa escritura tiene un espacio dentro de los hospitales psiquiátricos y “es significativa” para ellos, ¿por qué? ¿En qué reside la importancia que ellos y el entorno le asignan? ¿Cómo se desarrolla esa práctica? ¿Cómo es esa escritura?

Para resolver estos interrogantes, este trabajo de tesis se propone como **objetivos generales**, en primer término, describir las prácticas de escritura de los asistentes al Taller de Letras del Frente de Artistas del Borda (o del FAB como lo llamaremos de aquí en adelante) y, en segundo término, analizar los materiales discursivos que allí se producen, es decir, los textos escritos por los enfermos psiquiátricos.

Como **objetivos específicos** se plantea indagar qué es lo que escriben, cómo lo hacen, por qué, con qué finalidad, para quién, qué representaciones sostienen esa práctica, qué géneros o subgéneros tienden a transitar y por qué, qué procedimientos discursivos predominan en su escritura.

Sólo así, desarrollando estos objetivos, creemos posible trabajar las hipótesis de las que partimos:

1- la escritura tiene, entre los sujetos que sufren, una **función reparadora**, que “cuida” del sujeto que escribe;

---

<sup>2</sup> La mayoría de las excepciones corresponden a profesionales o escritores que forjaron su vínculo con la escritura mucho antes de padecer problemas mentales o sufrir su internación: Jacobo Fijman, Marisa Wagner o tienen un singular talento con la palabra, como en el caso de Oscar Caridad o de Fernando Aquino, talleristas del FAB.

2- esa **función reparadora de la escritura**, se activa especialmente durante la escritura con otros, gracias a la aceptación y a la estima que quien escribe recibe del grupo con el que comparte problemas, intereses y creencias.

## **2) Metodología y muestra recogida.**

En esta tesis se despliegan dos tipos de recursos metodológicos. Uno, para el análisis de las prácticas propiamente dichas; otro, para la observación de los productos escritos.

a) Para el abordaje de las prácticas se desarrolla un **trabajo de campo** como observadora y coordinadora del Taller de Letras en el Frente de Artistas del Hospital Borda, de marzo de 2002 a marzo de 2005; la metodología elegida es la de la **observación participante**.

En esta dinámica de la investigación cualitativa, el “observador” intenta captar la realidad social y cultural de una sociedad o grupo mediante su inclusión en el colectivo objeto del estudio permitiendo el juego dialéctico entre “la experiencia” y “la interpretación”. Nuestra labor como coordinadora/pasante del Taller de Letras del FAB durante ese período se orienta en este sentido.

De las herramientas utilizadas en la observación participante se seleccionan para este trabajo particular: la notación diaria, la entrevista, la autoobservación y los productos concretos de la práctica significativa, es decir, los documentos escritos producidos por los talleristas

**La notación diaria:** Este tipo de observación la realiza la coordinadora en forma manual en planillas confeccionadas a tal fin, a partir de lo visto y oído. Las mismas dan cuenta de lo sucedido en el transcurso del taller, las actividades realizadas, el grupo de asistentes,

las intervenciones de los participantes, las dificultades encontradas, los comportamientos verbales y no verbales, individuales y grupales, frente a la escritura.

**La entrevista:** Como en toda interacción verbal, esta praxis discursiva, además de permitir chequear la información recogida por otro tipo de vías, posibilita ver el modo en que los sujetos simbolizamos y transformamos nuestra experiencia (Hodge y Kress, 1979); cómo la situamos “globalmente” y “localmente” haciéndola relevante en un “aquí” y “ahora”; y los valores o representaciones que la orientan. En nuestro caso, la entrevista, por ejemplo, facilita el acceso a:

- la representación que los talleristas tienen de la escritura y de su vínculo con la misma
- la representación que tienen de sus efectos,
- las representaciones que los talleristas tienen de sí;

**La auto-observación:** Esta técnica constituye un procedimiento de aprendizaje /conocimiento que el investigador realiza en forma indirecta. En situaciones de este tipo los actores investigados observan su propia práctica, reflexionan sobre ella y sobre sus actitudes y comportamientos. A diferencia de las entrevistas, este tipo de trabajo pretende observar el proceso reflexivo de los informantes en torno a la representación que tienen sobre su escritura, su práctica y sus producciones discursivas.

**Documentos escritos por los talleristas:** Se dice frecuentemente que “los textos hablan”. Es decir que, además, de contar historias, hacen visibles los aspectos de la cultura en que se insertan, las conformaciones ideológicas que los habitan. Se tendrá en cuenta para el análisis y descripción de la escritura en el campo de la Salud Mental, en especial, la producción in situ de los talleristas. Se considerará además, cuando resulte pertinente, el material de archivo del FAB y otros materiales escritos (revistas,

periódicos, publicaciones personales) que permitan leer, comparar y contrastar la información recogida.

Los materiales recogidos con esta metodología serán observados a luz de las distintas perspectivas teóricas que abordan la práctica de la escritura y que nosotros esbozamos en la segunda parte de este trabajo de tesis.

**b)** Para el análisis de las producciones discursivas del FAB, se emplea la metodología del **Análisis del Discurso**, cuyos conceptos y herramientas más relevantes para nuestro trabajo serán desarrollados también en la segunda parte, al hablar de la dimensión discursiva y textual de la escritura.

El corpus investigado corresponde al material literario producido por los asistentes al taller de Letras del Frente de Artistas del Borda tal como se lo describe en la tercera parte de nuestro trabajo.

### **3) Expectativas**

La escritura en el campo de la Salud Mental se apoya, como veremos, en una práctica que se remonta a los orígenes de la cultura occidental. Fueron los filósofos del mundo griego y los primeros pensadores cristianos los que hicieron de la escritura una de las prácticas necesarias para el cuidado de uno mismo.

Sin embargo, y a pesar de estos antecedentes, y de otros más modernos que vinculan escritura y terapia, como los Irving Yalom ([1998], 2000) y Julia Kristeva ([1993], 1995) (de los que también hablaremos en los próximos apartados), todavía hoy, la práctica de la escritura en el campo de la Salud Mental no es objeto de investigaciones sistemáticas de parte de los especialistas vinculados a las ciencias del lenguaje.



Es de esperar que este trabajo contribuya al desarrollo de herramientas teóricas y metodológicas para la práctica de la escritura en un marco terapéutico, que promueva el ejercicio de la reflexividad científica sobre el tema y favorezca el acercamiento interdisciplinario entre los analistas del discurso y los profesionales de la Salud Mental.

#### 4) Estructura de la tesis

Nuestra tesis está organizada en una introducción, cinco partes y una conclusión. La introducción está destinada a la presentación de este trabajo de tesis. La **primera parte** desarrolla el marco teórico desde el que abordamos la escritura como práctica significativa en el campo de la Salud Mental. La **segunda** describe la práctica de escritura en el Taller de Letras del FAB y señala las representaciones que orientan y determinan ese 'habitus' específico.

En **la tercera parte**, analizamos las producciones narrativas; **en la cuarta**, las producciones líricas; y **en la quinta**, observamos el fenómeno de la descripción en las producciones de los talleristas. Finalmente, en la **conclusión**, sintetizamos lo observado, en torno a la escritura en el campo de la Salud Mental e insinuamos posibles caminos de indagación en el futuro.

# PRIMERA PARTE

**“Escribir es una maldición. Una maldición que salva (...) Salva el alma presa, salva a la persona que se siente inútil, salva el día que se vive y que nunca se entiende a menos que se escriba.”**

(Clarece Lispector, “La explicación que no explica”)

## **Perspectiva teórica**

En este trabajo de tesis partimos de una concepción lingüística de la escritura de carácter antropológico. Siguiendo la línea trazada por Giorgio Cardona (1991) y Armando Petrucci (2002), consideramos escritura toda práctica semiótica<sup>3</sup> que permita la expresión anímica, física y mental del hombre o brinde alguna información sobre él y su mundo. Para estos investigadores, como para nosotros, no hay diferencia entre la escritura descuidada, la elegante; la pública, la privada; la expuesta, la oculta; la literaria, la no literaria.

En nuestro caso, el objeto que nos proponemos estudiar, la escritura de los sujetos afectados por problemas mentales, nos obliga a hacer una aproximación interdisciplinaria que atienda tanto a los rasgos físicos, mentales, psicológicos de la escritura, como a esos aspectos más expresivos, textuales y discursivos que permiten que un sujeto manifieste a otro su experiencia de vida.

Para facilitar la lectura de las conceptualizaciones que nos permitirán entender cómo la escritura se vuelve una práctica significante entre los sujetos que padecen problemas mentales, organizamos esta primera parte de nuestra tesis en cuatro apartados:

1. La dimensión psicofísica de la escritura
2. La escritura como proceso cognitivo
3. La dimensión discursiva – textual de la palabra escrita
4. La escritura como práctica sociohistórica

---

<sup>3</sup> Es un sistema conformado por signos, finitos, enumerables, reconocibles por oposición (Cardona, 1991: 19-56), considerado de segundo orden, en dos sentidos. Primero porque, su vínculo con los referentes a los que alude es indirecto, a través de los signos lingüísticos; segundo porque, las teorías más tradicionales lo piensan como una transcodificación del lenguaje hablado. Hoy la escritura tiene otro estatus ontológico. Sabemos que tiene sus propias reglas y sus propios fines y que, la práctica, como sostiene Vigotsky (1979) lo vuelve un modo de representación tan directo como el que más. De hecho, cuando escribimos, no hablamos de los signos sino de las cosas materiales e inmateriales que atraviesan nuestra experiencia y establecemos un contacto directo con ellas.

## **1. La escritura como actividad psicofísica.**

La escritura, como práctica, supone en quien escribe una serie de esfuerzos físicos y mentales que se vuelven con el tiempo logros estimables. Desde el vamos, el mero aprendizaje de la escritura de las letras requiere de la subordinación, al sentido de la vista, de los otros órganos sensitivos que han experimentado su hegemonía durante el estadio de la comunicación oral (McLuhan, 1962).

Así, la escritura, desde el punto de vista físico, al depender de un órgano fuertemente ligado a la voluntad, adormece en parte al resto de los sentidos, aísla al hombre, lo enfrenta a las palabras detenidas -o por detener- sobre el papel; y lo obliga, a concentrar y supeditar todos los movimientos del cuerpo al movimiento de la mano.

Desde un punto de vista mental, la escritura exige y facilita su separación de aquello que constituye el objeto de su pensamiento, le permite su examinación en el papel y lo lleva a tomar conciencia de su pensar (Ong, 1987) poniendo a prueba la lógica interna de sus ideas y de su discurso. Gracias a esta “objetivación” de la psique la escritura facilita el conocimiento y la vinculación con el yo interior.

Para lograr este distanciamiento, no solo es necesario que el cuerpo se aquiete sino también que la mente intervenga activamente en el proceso de producción y de interpretación discursiva, es decir, en los procesos de escritura y lectura de lo escrito.

Los estudios clásicos de la retórica constituyen, en este sentido, la primera formulación teórica sobre las obligaciones mentales que depara al escritor la actividad de la escritura, entre ellas: ponerse mentalmente en situación, representar la idea a alcanzar, elaborar los pasos a seguir, traer a la memoria el capital lingüístico y discursivo que permite la

materialización de la idea, hacer aflorar la memoria emotiva y poner en juego la experiencia de mundo.

Estas operaciones, ya insinuadas por Aristóteles<sup>4</sup>, son desarrolladas por los psicólogos cognitivos, quienes explican que la mente no solo participa en los tres procesos básicos de la composición textual (1) preescritura y generación de ideas; 2) escritura y 3) reescritura) sino también en los subprocesos que mueven al sujeto a buscar, almacenar, recuperar, ordenar, elaborar, chequear, replanificar y reformular la información de la que dispone, los objetivos que persigue y su escritura hasta alcanzar el resultado buscado.<sup>5</sup>

De acuerdo con esta descripción, el acto de escribir obliga al escritor a una serie de operaciones mentales y verbales que lo ponen en actividad. Es él quien gestiona y administra la producción verbal, trae al recuerdo ideas almacenadas, busca y registra otras nuevas, recurre a su experiencia y a su repertorio de modos de decir las cosas en función del contexto y del texto a construir para pasar de una escritura que sólo es para uno a una escritura que espera ser leída y comprendida por otro. (Flower, 1979, citado por Parodi Weiss, 1999: 73)<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Para Aristóteles la *intellectio* es el primer paso para hacerse cargo de la situación comunicativa, la intención y la audiencia. Esto prepara la búsqueda de información y del contenido conceptual, en una nueva fase llamada *inventio*. Seguidamente se tiene que organizar y ordenar ese contenido a través de la *dispositio*, hasta que en la fase de la *elocutio* todo el material o contenido ideacional se transforma en expresión lingüística. (Marafioti, 2005)

<sup>5</sup> En esto coinciden los psicólogos cognitivos de las dos orientaciones más vinculadas al tema de la escritura, los que están a favor de un modelo lineal de escritura o de un modelo más simultáneo en el que las etapas se solapan, se alternan y se interfieren en el transcurso de la actividad, Flower y Hayes, 1981; Bereiter y Scardamalia, 1987, en Parodi Sweiss: 1999. Para una profundización de estos procesos se puede consultar el libro de Parodi Weiss que revisa las bases teóricas y los antecedentes empíricos de los distintos modelos propuestos, el libro cuenta con gráficos que sintetizan las distintas perspectivas, ver especialmente pp.73,83,85.

<sup>6</sup> "La primera es natural y adecuada para un escritor que escribe para sí mismo, es como una expresión verbal escrita en privado, llega a ser el registro del trabajo ejecutado por el escritor sobre su propio pensamiento verbal... Esta prosa se evidencia cuando se escribe usando palabras que tienen significado especial para el escritor mismo, cuando se desea escribir y guardar las ideas

Este pasaje, según Flower y Hayes (Parodi Weiss, ob. cit.), solo es posible si la mente interviene y cumple con las estrategias de indagación, memorización y control que la escritura requiere, es decir, si el sujeto recupera los conocimientos que el escritor guarda sobre esos aspectos en su memoria y activa el "monitor interior".

Bereiter y Scardamalia, en la década del 80, son los que subrayan la necesidad de activar ese controlador consciente estratégico, que permite realizar los cambios tanto en la escritura como en lo que se quiere decir (Parodi Weiss, ob. cit.: 84) atendiendo a los requisitos básicos del trabajo y a las necesidades del lector.

A este conjunto de habilidades exigidas a la mente durante la escritura, hay que sumarle además operaciones tales como

- a) la observancia de la coherencia cuidando que las expresiones no se contradigan (según lo sugiere Berthoff, inspirada por la retórica de Perelman)
- b) la selección, reformulación y elaboración del léxico, sobre todo si se quiere escribir literatura.

Estas habilidades u operaciones que, en términos psicofísicos, son concebidas como exigencias del acto de escribir, constituyen para cierto tipo de escritores, entre ellos los que investigamos en este trabajo, lo más atractivo y significativo de la escritura. Poner a prueba la imaginación, la capacidad de raciocinio y de memoria, la habilidad en la composición y combinación de las palabras y las frases es, en parte, lo que buscan para mantener y estimar la propia significancia.

---

sólo para uno. Por el contrario la prosa del lector se manifiesta cuando se comunica el contenido de lo que se desea decir, es el acto de escribir para que otro comprenda. Según Flower (1979) es un intento deliberado para comunicar algo a un lector dentro de un proceso generador, en el que se crea un lenguaje común y una situación de interacción que escritor y lector tratan de construir y comunicar significados compartidos." (Parodi Weiss: 1999, 73)

En *La noche del oráculo*, Paul Auster muestra cómo en ciertas circunstancias el proceso de la escritura resulta más significativo que el producto en sí. Sidney Orr, el protagonista de su novela, tras superar una grave enfermedad regresa convaleciente a su casa y escribe:

Puse un cartucho de tinta en la pluma, abrí el cuaderno por la primera hoja y me quedé mirando la primera línea. No tenía ni idea de cómo empezar. El objeto del ejercicio no consistía en escribir algo concreto, sino en demostrarme a mí mismo que aún era capaz de escribir. (Auster, 2003:20)

Para escritores como Orr y como los del Frente de Artistas del Borda, puestos a prueba en su integridad y entereza, el efecto subjetivante de la escritura, entiéndase por esto el plus que la escritura produce sobre la imagen de sí, no se limita al valor individual y social que suele atribuirse al producto artístico, sino que se extiende a una forma de constatación de atributos personales como la capacidad de pensamiento, la sensibilidad (su humanidad).

## **2 La escritura como proceso cognitivo**

En los párrafos anteriores, al hablar de las operaciones que la escritura exige al escritor, hemos mencionado que el acto de escribir comienza con la preescritura, la generación y la investigación de ideas, sigue con la escritura que incluye la ordenación, elaboración y replanificación de las mismas, y termina con la reescritura, proceso que se reitera hasta alcanzar los objetivos propuestos.

El desarrollo de este proceso que permite pasar de la idea a su materialización, además de significar -como hemos visto- un ejercicio del cuerpo, de la mente y de nuestro sistema de pensamiento, supone generalmente también<sup>7</sup> una transformación del

---

<sup>7</sup> Bereiter y Scardamalia proponen dos modelos operativos. El primero corresponde al modelo de “decir el conocimiento”, un proceso de generación de ideas en el que el escritor no ejerce mayor control intencional, limitado por los conocimientos y experiencias previas del escritor, ausencias de análisis del problema y determinación de objetivos y metas a desarrollar. El segundo es el de

conocimiento que tenemos a partir de la indagación en el tema/objeto de nuestra escritura. De esta transformación mucho han hablado los psicólogos cognitivos, en los términos que ya hemos desarrollado. Presentamos ahora la visión que sobre este proceso tienen los escritores.

Con respecto a este proceso de conocimiento que significa la escritura, Kristeva (1999), desde su condición de psicoanalista y de escritora de ficción, sostiene que hay dos momentos importantes durante la escritura de un texto. Un momento de contacto con lo más primitivo y pulsional, **el momento semiótico o de estado de escritura o de preborrador**, en el que solo puede anotarse una palabra, una metáfora, un fragmento, es decir, un esbozo de aquello que es apenas accesible y conocido. Y un momento de escritura de los sucesivos borradores que buscan el sentido de lo innominado, **el momento simbólico**, que constituye ya un saber.

Una idea parecida tiene de Denise Levertov, poeta<sup>8</sup> de origen inglés, quien en una conferencia explica cómo se da ese proceso de conocimiento (en Freidemberg, 1994). Para ejemplificarlo, confiesa a su auditorio que la primera nota que escribió del poema “El hijo” fue “Nick como una presencia. *Quién era*” y luego refiere que a través de los sucesivos borradores, de su reescritura, fue encontrando aquello que estaba desde el principio en el corazón del poema y así fue haciendo algunos cambios hasta llegar a responder su pregunta.

---

“transformar el conocimiento”; toma componente base el anterior, se presenta como un modelo de resolución de problemas como el de Flower y Hayes, pero no se ve limitado por los conocimientos anteriores, el escritor los modifica, los amplía, de ser necesario. ( Parodi Weiss: 1999)

<sup>8</sup> Usamos el término poeta y no “poetisa” intencionalmente. Creemos que el segundo término conlleva una carga negativa que no queremos reproducir.



Estos procedimientos que la poeta describe como correspondientes a su oficio, podrían vincularse hoy, avanzados los estudios de la lingüística de la enunciación, con el denominado **proceso de perceptivización** (Ruiz Moreno, 1999: 9-30) del que a veces el escritor, como sugiere Poe, en “Filosofía de la Composición”, es apenas conciente<sup>9</sup>. En ese proceso de perceptivización el instante inaugural es aquel en el que el poeta percibe una presencia, la presencia de la obra que pugna por salir; el momento siguiente es el del descubrimiento e intimación con esa presencia, el del conocimiento de sus detalles más íntimos (actitudes, deseos, acciones, historia); el momento final, es el del contacto con las nuevas emociones que provoca en quien percibe y enuncia ese objeto ahora conocido.

El mismo proceso de enriquecimiento cognitivo se da con cualquiera de esas imágenes que llegan al escritor a través de los ojos, el recuerdo, el inconciente, y que antes o después terminan convirtiéndose en escritura. El escritor –sensible a la imagen que se le presenta- orienta esa mirada hacia esa presencia, imagen o recuerdo (que puede tener como tema/objeto al sujeto que escribe) y tras sucesivas reorientaciones y captaciones - de personajes, movimientos, acciones, sentimientos, lenguaje, ritmo- logra que el objeto deje de ser abstracto y apenas conocido. El “grado de concreción” y de conocimiento del tema objeto de la escritura depende de las expectativas del escritor.

---

<sup>9</sup> “La mayoría de los escritores – y los poetas en especial- prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en bambalinas, a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo a último momento, a los innumerables vislumbres de ideas que no llegan a manifestarse, a las fantasías plenamente maduras que hay que descartar con desesperación por ingobernables, a las cautelosas selecciones y rechazos, a las penosas correcciones e interpolaciones, en una palabra, a los engranajes, a la maquinaria para los cambios de decorado, las escalas y las trampas, las plumas de gallo, el bermellón y los lunares postizos, que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, constituyen la utilería del histrión literario” (Poe, “Filosofía de la composición”, en Freidemberg, Daniel y Eduardo Russo, 1994:5)

Como consecuencia de este proceso, si al terminar de escribir, quien escribe sabe algo más del tema tratado o modifica su punto de vista respecto de él, también el escritor resulta transformado.

La escritura, como proceso cognitivo, se caracteriza entonces por dos tipos de trabajos: el trabajo interior o ideativo y el trabajo exterior o escritura. Ambos requieren de dos instancias fundamentales para la iniciación y continuidad del proceso: el contacto con la idea propulsora, que puede ser desencadenado interna o externamente, por ejemplo a partir de una consigna de escritura; y el desarrollo del proceso de perceptivización, que permite pasar de la escritura pulsional, automática, semiótica de preborrador, a una más simbólica y comprensible para otro. Como exponemos en el gráfico que sigue, el trabajo de la escritura se desarrolla a lo largo de tres momentos básicos<sup>10</sup>:

-**Uno inicial**, animado por una imagen difusa que motiva el desarrollo de la escritura (“el hijo”, en Levertov), un sentimiento (“el horror ante la muerte” como explica Poe en *Filosofía de la composición*), una idea (“una palabra” menciona Kristeva entre otras opciones): **el momento impulsor** o de contacto con la idea propulsora

-Un segundo momento, de aproximación, en el que el escritor por medio del lenguaje intenta acercarse, desenrollar y realizar el secreto de esa imagen, que se convierte en un objetivo: **el momento –ideativo** que dará comienzo al proceso de perceptivización. La extensión de esta etapa dependerá de que se practique, como Baudelaire, una escritura mental y tras llevar “el asunto a cuevas en los paseos, al baño, a los restaurantes”, se escriba sin borrones ni tachaduras, o se proceda como Balzac que “dejaba su carga”

---

<sup>10</sup> La duración de estos períodos dependerá del método de cada escritor. Es probable que a una ideación extensa corresponda escritura breve; y que a una ideación breve corresponda una escritura extensa.

sobre el papel para no perder nada de lo pensado y luego copiaba, limpiaba, suprimía, modificaba (Baudelaire, “Consejos a los jóvenes literatos”, en Freidemberg, 1994, 20) .

-Un tercer **momento** (que el escritor nunca sabe cuánto dura), el **de la escritura y la lectura del propio trabajo** que modifica los primeros trazos hasta alcanzar la expresión adecuada. Durante este momento, el proceso de perceptivización sigue teniendo importancia trascendente para lograr la concreción más acabada de la idea.

### Proceso de escritura

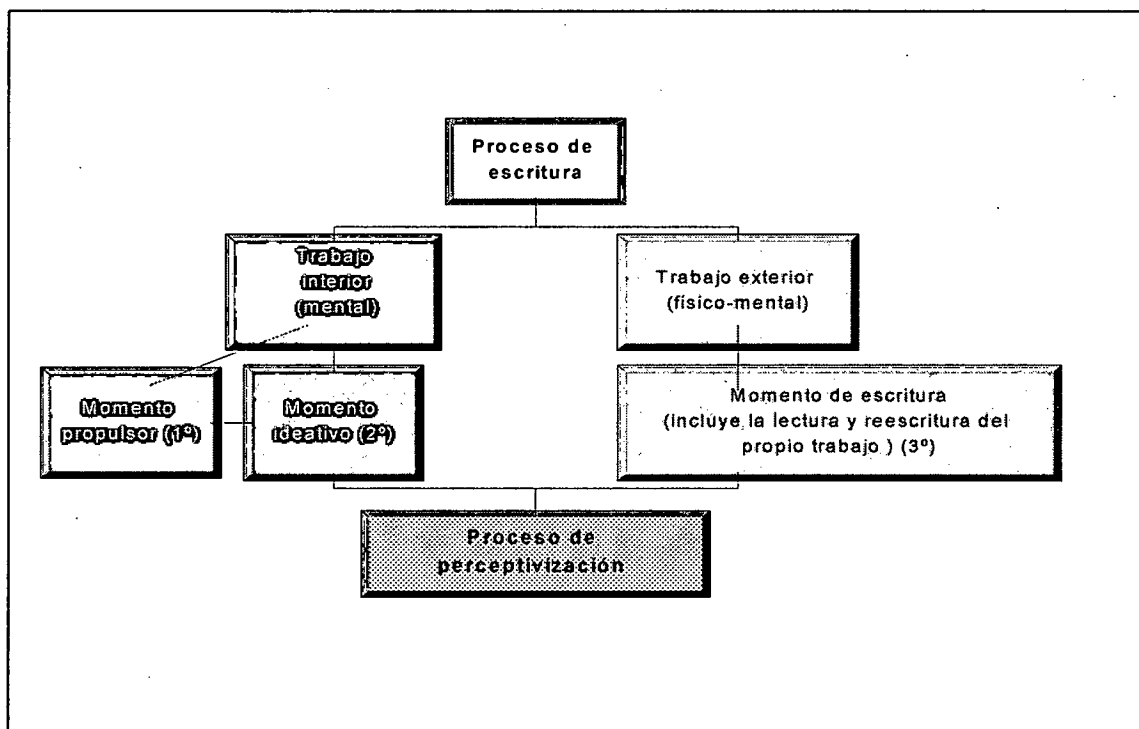


Ilustración 1 Momentos fundamentales del proceso de escritura y proceso de perceptivización

El cumplimiento de este proceso permite a quien escribe dejar la etapa de la ideación tramitar su saber y materializar su pensamiento.

### 3. La dimensión discursiva – textual de la escritura.

Hasta aquí hablamos de las exigencias y de los efectos psicofísicos y cognitivos del acto de escribir. Hablaremos ahora de aquellos aspectos que hacen de la escritura una práctica

humana socialmente significativa. Para ello, nos remitiremos inicialmente a su aspecto discursivo y a aquel que la vuelve un objeto observable, el aspecto textual.

Para empezar, tenemos que decir que la escritura es un tipo de discurso en el que la posibilidad de interlocución queda suspendida (Ong, 1987). La escritura, a diferencia de la oralidad, es un discurso monolocutivo en el que un “yo” se orienta, ostensiblemente o no, hacia un “vos” que no está en condiciones de responder porque no comparte la situación espacial y temporal del escritor.

Tomado el discurso en este sentido, próximo al de enunciación, el discurso escrito, como todo discurso, constituye

- a) un modo de acción (Austin, 1982 [1955]) que permite a quien escribe actuar sobre el mundo, sobre los demás y, también, sobre sí mismo al construir identidades y posiciones dentro y fuera del discurso (Fairclough, 1992; Foucault, [1973]1999); y
- b) una representación esquemática<sup>11</sup>; en la que un enunciador /esquematizador, con una intención determinada,<sup>12</sup> pone en juego una serie de imágenes,<sup>13</sup> entre ellas una imagen de sí como parte de la identidad enunciativa que se asigna para alcanzar sus propósitos. (Adam 1999)

En su manifestación, el discurso escrito atiende a las restricciones propias de la acción monolocutiva y a otros rasgos correspondientes también a la situación de producción:

---

<sup>11</sup> Todo acto comunicativo es una esquematización en la que destinador y destinatario co-construyen y comparten un microuniverso verosímil o una ficción conceptual original, provisoria y evolutiva (representaciones y preconstruidos (Adam, 1999)

<sup>12</sup> Adam que reformula a Grize reconoce entre esas intenciones: informar (describir, hacer saber); enseñar (explicar, instruir); demostrar y probar; persuadir (argumentar, aconsejar); divertir (distráer, entretener, pasar el tiempo); ordenar-instruir (decir de hacer, recomendar); evaluar: elogiar / culpar; juzgar: acusar / defender; gustar (seducir, “placere”); conmover (“movere”).

<sup>13</sup> Según Adam, al menos seis tipos de imágenes se ponen en juego: las imágenes de la situación de interacción en curso; imágenes del objeto o tema del discurso; las imágenes que de sí mismo y del co-esquematizador (B) tiene el enunciador (A); las imágenes que B tiene de sí mismo y de A.

- a) la situación comunicativa: el entorno extralingüístico que incluye como componentes fundamentales a los escritores, sus metas: informar (describir, hacer saber); enseñar (explicar, instruir); demostrar y probar; persuadir (argumentar, aconsejar); divertir (distráer, entretener, pasar el tiempo); ordenar-instruir (decir de hacer; recomendar); evaluar: elogiar / culpar; juzgar: acusar / defender; gustar (seducir, “placere”); conmover (“movere”). Y el espacio-tiempo de producción.
- b) la situación enunciativa: el escenario creado por el discurso a partir de los roles (el bueno, el sabio, el justo, el democrático) con los que inviste a los sujetos internos del discurso: el enunciador y el enunciatario -.
- c) la situación discursiva o entorno interdiscursivo<sup>14</sup> que determina qué decir y cómo decirlo, por ejemplo, a través de los discursos que remiten a un mismo tema o de los géneros discursivos.<sup>15</sup>

Para un análisis del discurso escrito será necesario contemplar entonces la situación de producción, dentro de ella particularmente los géneros discursivos y, en especial, la

---

<sup>14</sup>El “interdiscurso” constituye el universo de lo ya dicho por las distintas formaciones discursivas disponibles en el momento de la enunciación en un contexto dado. En la corriente francesa del Análisis del Discurso, toda formación discursiva es una matriz de sentido, cuyos enunciados remiten a una formación ideológica, es decir, a un conjunto complejo de actitudes y representaciones relacionadas con ciertas posiciones de clase con las que los sujetos se identifican. Dicha formación discursiva regula lo que el sujeto puede y no puede decir, funciona como lugar de articulación de la lengua y el discurso, y sólo puede ser definida a partir de su interdiscurso, o sea, en relación con lo ya dicho por las distintas formaciones discursivas que circulan en un contexto dado y que “conforman las evidencias a partir de las cuales el sujeto se relaciona con su realidad y produce sus enunciados”. Como consecuencia de este fenómeno, los sujetos interpelados ideológicamente, según Pecheux, toman como suya esa voz anónima que habita los discursos pronunciados, se apropian de esa memoria y, al darles vida, se constituyen y se ubican en ese juego de fuerzas que los discursos representan e instauran. El sujeto así, ni totalmente libre ni totalmente determinado, se define como el resultado de la relación entre lenguaje e historia que lo mantiene en un permanente proceso de subjetivación reclamando de él nuevas y sucesivas identificaciones (Leandro Ferreira, 2001).

<sup>15</sup> Para una comprensión de todos estos aspectos es recomendable la lectura de la examinación que proponen Charaudeau y Maingueneau en su diccionario (ob. cit.).

escena de enunciación (Maingueneau, 1996, 2003) ya que es precisamente esta escena prototípica instituida por los géneros, la responsable de la acción y de los efectos discursivos de la palabra escrita sobre los sujetos empíricos (sujeto comunicante y sujeto interpretante, externos al discurso).

Según Bajtin, los géneros discursivos son enunciados que en relación con un ámbito de producción se caracterizan por regularidades temáticas, estilísticas y estructurales que condicionan la producción y la interpretación discursiva ([1952-1953], 1982). Adam, que aborda la problemática del género desde un punto de vista más textual, prefiere hablar de regularidades que surgen a partir de un conjunto de proposiciones prototipeadas que conforma una secuencia dominante -narrativa, descriptiva, argumentativa, instruccional, explicativa, dialogal- y permite establecer semejanzas y diferencias entre los géneros (1992, 1999).

Dentro de esos rasgos que determinan al género, es el estilo verbal, el que abre, en consonancia con los restantes, un abanico de posibilidades enunciativas que le permite a quien habla o a quien escribe – según sea la finalidad que persiga (Maingueneau, ob. cit.)– montar su escena construyendo un enunciadador, por ejemplo, más o menos cercano a su enunciatario (o absolutamente distante de él: ausentificado), más o menos comprometido con el problema del que habla, o más o menos conocedor del mismo.

Esto es posible porque el discurso es la posibilidad de emergencia de un sujeto (Benveniste, 1966) que, aunque esté dividido, según Freud, por dos sistemas diferentes (el consciente y el inconsciente) o resulte una forma-efecto del discurso (Foucault, 1969), dota a quien enuncia de una unidad (nada despreciable por ejemplo entre los sufrimientos mentales) que se constituye en el centro de referencia de todo lo que se diga u observe.

Los elementos facilitadores son aquellos que, señalados tempranamente por Benveniste, según Kerbrat Orecchioni ([1980], 1986), ordenan el espacio- tiempo (deícticos), el aspecto del mundo (modalizadores, subjetivemas) y delimitan las acciones intersubjetivas, como explica Benveniste, en el caso de las modalidades oracionales.

Para terminar con la dimensión discursiva de la escritura, es necesario señalar que así como los enunciados ponen en escena una representación, la elección de determinado tipo de construcciones sintácticas y no de otras, con determinadas modalidades oracionales (imperativas, por ejemplo, que delinear un tipo de relaciones interpersonales), constituye también un modo de ver y sentir el mundo.

El análisis de las construcciones sintácticas, propuesto por Hodge y Kress (1983), y el razonamiento sobre el aspecto de las acciones sugerido por distintos autores, entre ellos Vendler (1957, citado por Mourelatos 1981), Kenny (1963)<sup>16</sup> y De Miguel (1999), concepto que Bosque retoma en su gramática (1999), constituyen una información relevante a la hora de sacar conclusiones sobre lo que la escritura transmite del sujeto que escribe y de lo que significa para él.

Sobre este y otros temas que conforman y amplían este encuadre teórico desde el que enfocamos el análisis discursivo de la escritura del FAB volveremos a partir de la tercera parte.

En relación con la dimensión textual de la escritura, explicaremos a continuación sus propiedades fundamentales. Según la lingüística textual, un texto es una unidad de lenguaje en uso, definible, justamente, por su función dominante, la comunicación. Desde este punto de vista, el texto es **una unidad semántica** que se realiza a través de una o más oraciones. El aspecto que permite ver esa unidad es la cohesión o interrelación

---

<sup>16</sup> Ambos autores son mencionados por Fillinich en su trabajo "Aspectualidad y descripción".

de los elementos léxicos y gramaticales que, para su interpretación, establecen entre sí vínculos inter e intra oracionales de mutua dependencia<sup>17</sup> (Halliday, 1976; Menéndez, 1993).

Este efecto semántico de unidad inducido por los elementos léxicogramaticales<sup>18</sup> se apoya además en la coherencia, asignada por las conexiones lógico-semánticas realizadas por el interpretante, quien considera -a partir de las inferencias cotextuales, contextuales y sus saberes enciclopédicos- si son aceptables las conexiones frásticas y transfrásticas que el texto promueve y la pertinencia del texto al contexto sociopragmático de interacción (Baugrande, 1979, citado en Charaudeau y Maingueneau, [2002]2005).

Por esto, se dice que el texto es también **una unidad pragmática**, porque la determinación de su sentido no solo depende de su unidad semántica sino de la unidad intencional que manifiesta en su contexto comunicativo, es decir, dentro el campo de acción discursiva.

Dentro de esta concepción, la progresión temática (Firbas, 1964; Danes, 1974), que se da en la concatenación de un tópico o asunto de habla convertido en centro o foco de la predicación oracional o intratextual (Gutiérrez Ordoñez, 1997), es uno de los aspectos que manifiestan la cohesión y que, junto con la identidad referencial de los términos cohesionados, cualquier lector necesita considerar durante la asignación de la coherencia, o lo que es lo mismo, durante la evaluación de su textura o de su condición de comunicabilidad.

---

<sup>17</sup> Por ejemplo, en el siguiente texto “lo” solo puede ser interpretado en relación con el único antecedente masculino y singular que aparece: Llegó el maestro, “lo” vimos en la puerta.

<sup>18</sup> Entre los distintos elementos cohesivos se distinguen: la referencia, la reiteración, la sinonimia y antonimia, la palabra generalizadora, la elipsis, la asociación léxica o campo semántico y la conjunción entre ellos destacamos: los aditivos, contrastivos, de causa consecuencia, temporales.



Tomemos el caso de una interacción en la que una madre recomienda a otra un jardín maternal. Si al enunciado “El jardín tiene salita de tres” le sigue otro que dice “Hay que regarlo más seguido”, sostendremos que el segundo no es coherente con el primero al no establecerse una relación de identidad entre los términos ligados. Decimos entonces que es imposible en este contexto discursivo asignar sentido lógico-semántico a las conexiones que indica la cohesión. No se habla en los dos casos de los mismos jardines, no existe entre ellos identidad referencial.

De la misma manera, se considerarán ajenos a la coherencia textual aquellos actos verbales que no responden a las convenciones discursivas (o restricciones genéricas) que regulan la construcción de enunciados adecuados a las distintas situaciones comunicativas. Veamos otro ejemplo, si un sujeto hace una pregunta a otro solicitando una explicación, se espera, siguiendo el principio cooperativo de la comunicación (Grice, 1967<sup>19</sup>) que el segundo coopere respondiendo y no preguntando. Si no responde, el acto

---

<sup>19</sup>La teoría de Grice sienta las bases para el análisis de la interacción hablada a partir del reconocimiento del principio de cooperación y de las máximas conversacionales que dependen del mismo principio comunicativo: Haga que su contribución sea, en cada momento, la requerida por el propósito o la dirección del intercambio comunicativo en el que está usted involucrado<sup>19</sup>. Según ese principio, al aceptar participar del juego de la comunicación, los interactuantes además de admitir que a) tienen un fin común inmediato, b) sus contribuciones son dependientes unas de otras, c) la conversación debe transcurrir en el estilo apropiado (a menos que ambas partes estén de acuerdo en que debe terminar); reconocen que deben respetar ciertas máximas (calidad, cantidad, relevancia, modo) que regulan los intercambios y tienden a facilitarlos.

Este aporte de Grice nos permite: a) entender los casos en que las comunicaciones no son solidarias y los participantes se niegan a intervenir o a cooperar totalmente en la comunicación; b) comprender el fenómeno de los implícitos, en tanto y en cuanto, cuando un hablante viola ostensiblemente las máximas, aparecen las implicaturas. Es decir que, en la mayoría de los casos además de lo que dice, el emisor comunica algo que es diferente al contenido proposicional y que es reconocido por el oyente. Ese añadido es un contenido implícito que obliga al receptor a la interpretación de las inferencias, es decir, a reponer aquello que no ha sido dicho pero se desea hacer saber. Grice contribuyó al estudio de las interacciones con el análisis de estos procesos inferenciales (convencionales y no convencionales) situados que los hablantes activan para entender los enunciados a partir de la transgresión de esas máximas que guían el intercambio interaccional y que se supone que las personas respetan para cooperar entre ellos y comprenderse.

verbal, al considerarse inadecuado, tendrá consecuencias comunicativas, o lo que es lo mismo, una implicatura.

Otro caso. En un artículo de opinión en el que, por ejemplo, el autor se plantea el interrogante “¿Debemos promover la ley que despenalice el aborto?”; el lector, como parte de las expectativas temáticas que el género despierta y como introyección al interior del texto de la lógica conversacional, espera que el autor responda la pregunta comprometiendo su punto de vista.

Lo mismo sucede en un texto de carácter explicativo. La pregunta instala la necesidad de la respuesta. Romper esta secuencia implica de algún modo una incoherencia como la que se produce cuando no se responde a las expectativas que los distintos géneros instalan en el lector. La falta de orientación textual hacia la respuesta, o hacia la información que cada género discursivo promete, impide la predicación de coherencia en términos discursivos.

También se consideran inadecuados o incoherentes aquellos textos que, no presentando estos problemas que atañen a la estructura o tema, presentan problemas de estilo. En estos casos se habla de falta de consistencia en registro, entendiendo por registro, la variedad de lengua determinada por el contexto de situación (Halliday, 1978; Menéndez, 1999)

Según estos lineamientos, (o los de van Dijk que prefiere hablar de coherencia local y global, 1978) resulta sencillo pensar que la escritura alcanza su dimensión textual cuando siguiendo las instrucciones de lectura sugeridas por las ligaduras léxicas, puede establecerse su progresión temática e interpretarse así de qué habla, qué información transmite sobre el tópico de habla y cuáles son los propósitos que persigue quien escribe

(Cf. Nota al pie N°13), es decir, cuando el texto no presente ninguno de los problemas que dificultan la asignación de coherencia (falta de unidad temática profunda, inadecuación del texto a los aspectos estructurales del género activado, inconsistencia en registro) y cuando la cohesión, que facilita su interpretación, sea manifiesta.

En los textos escritos, es necesario además, para la evaluación de su condición, que el texto incluya las señales o claves para reconstruir la situación comunicativa, del que el texto toma su sentido y adquiere su dimensión pragmático-discursiva, en tanto ese contexto no siempre es compartido por el lector.

De acuerdo a todos estos requisitos, para lograr que un texto sea identificado como una unidad semántica y pragmática, la escritura exige al escritor no solo determinadas competencias lingüísticas y discursivas vinculadas con el conocimiento de la gramática, la textura, el léxico y el conocimiento de las reglas del género, sino también ciertas actitudes como la consideración del carácter interpersonal de la escritura, la disposición a ponerse en lugar del lector, a seguir las operaciones que este debe realizar durante la asignación de sentido, a evaluar su propio trabajo como escritor, a concentrarse en él y reescribir las veces que sea necesario para darle al texto su apariencia de tal.

Como se verá más adelante, todos estos aspectos correspondientes a la dimensión discursiva y textual de la escritura, serán de importancia a la hora de examinar nuestro corpus y de describir la escritura producida en el FAB. Pasemos ahora a considerar cómo todas estas propiedades y exigencias corporales, intelectuales y emocionales ligadas a la actividad psicofísica de la escritura comienzan a vincularse históricamente con la salud mental a partir también de aquello que la escritura permite manifestar y realizar.

#### 4. La escritura como práctica sociohistórica

Toda práctica humana, como actividad material, se despliega en un espacio y en un tiempo y se asienta, según Bourdieu en un *hábitus* o conjunto de disposiciones adquiridas que determinan lo que es más adecuado para un sujeto en cada situación<sup>20</sup> ([1987]2000: 22-111). Según esta teoría, la práctica o las prácticas de un grupo social son el resultado de una serie de estrategias consideradas pertinentes a partir de unas representaciones<sup>21</sup> o apropiaciones que estructuran su mundo y le dan sentido (Moscovici, 1961 y Jodelet, 1984, 1989).

La representación de la escritura, como práctica que ayuda al sujeto que escribe, tema del que nos ocupamos en este trabajo de tesis, ha venido consolidándose a partir de una serie de creencias que fueron arraigándose a lo largo de más de dos mil años. Trazaremos aquí una pequeña reseña histórica que dará cuenta de algunos de los hitos importantes en la elaboración de este vínculo. Hablaremos de:

---

<sup>20</sup> Estas categorías de percepción denominadas *habitus* puede determinar, por ejemplo, en cierto contexto, por ejemplo, qué profesión, qué estado civil, qué forma de supervivencia debe elegir, la comunidad femenina, según su clase. Los *habitus* varían con el tiempo, los lugares y las circunstancias.

<sup>21</sup> El concepto de representación aparece en sociología pero su teoría va a ser esbozada en psicología social, no sin antes haber realizado una desviación por la psicología infantil (Piaget). Fue Moscovici (1961) quien acuñó el concepto en el campo de la psicología social. El punto de partida de esta teoría es el abandono de la distinción clásica entre sujeto y objeto. Un objeto no existe por sí mismo, existe para un individuo o para un grupo, existe en relación con ellos. No existe entonces a priori una realidad objetiva. (Jodelet, 1988 [1984])

El concepto parte del principio de que toda realidad es representada, es decir, apropiada por un individuo o grupo, reconstituida en su sistema cognitivo, integrada en sus sistemas de valores que dependen de su historia y del contexto social e ideológico del entorno. Es esta realidad, apropiada y reestructurada, la que constituye, para el individuo o el grupo, la realidad misma. La representación permite al individuo o al grupo dar un sentido a su conducta y comprender su realidad a través del propio sistema de referencias, por lo tanto, de adaptarse a él, de definir allí su lugar. La representación al ser una organización significativa depende a la vez de factores contingentes (las circunstancias) y de factores más generales como el contexto social e ideológico, el lugar del individuo en la organización social, la historia del individuo y del grupo. (Jodelet, 1989)

- a) la escritura en la antigüedad como práctica destinada al conocimiento de uno mismo y al recuerdo de las verdades necesarias para la vida;
- b) las prácticas de los primeros cristianos destinadas a la confesión y a la constitución de un yo que puede salvarse y se cuida de ese “yo pecador” más carnal y pasional que sigue su propia voluntad;
- c) la escritura del hombre moderno que busca rescatar ese yo oprimido con sentimientos y pensamientos propios, oponiéndose a un único modo de pensar y de sentir (XVI- XVIII)
- d) la práctica de los escritores profesionales que subordinan el cuidado de sí mismos bajo la apariencia de ocuparse de otros (XIX-XX)
- e) la escritura de los hombres contemporáneos (posmoderno) que se apropian de las prácticas ya legitimadas para socializar sus experiencias y defender sus derechos (muchas veces minoritarios).

Prácticas que, en su totalidad, responden a un mismo gesto, “el cuidado de uno mismo”.

a) Según Foucault (1988), en la antigüedad la escritura constituye una de las tecnologías del yo<sup>22</sup>, es decir, una de las prácticas destinadas al logro del propio bienestar. Su valor “terapéutico” (en el sentido griego del verbo *therapeuo*: “cuidar”, Diccionario Moliner) tiene su inspiración más remota en las en las prácticas conocidas originariamente en griego como *epimelesthai sautou* (cura sui), el cuidado de sí o la preocupación por sí, de las que el principio moral “conócete a ti mismo” es solo un aspecto.

---

<sup>22</sup> Las tecnologías del yo son las que permiten al individuo efectuar por cuenta propia o con la ayuda de otros, ciertas operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. (48)

Este “cuidado de uno mismo”, para el filósofo e historiador, se desarrolla en dos contextos contiguos pero diferentes: el de la filosofía grecorromana de los dos primeros siglos antes de Cristo y el de la espiritualidad cristiana y los principios monásticos desarrollados durante el cuarto y quinto siglos de nuestra era.

En el primero, esta tecnología del yo que busca la transformación del sujeto, está relacionada con la dialéctica, orientada a recordar a los ciudadanos que se preocupen de sí, para que finalmente se ocupen también de la polis. Los diálogos socráticos son su ejemplo más remoto; promover en los demás el ocuparse de sí mismos es la misión que acomete el filósofo griego (*Apología*, 29 e)<sup>23</sup>. Luego, con el desarrollo del estoicismo, la práctica se desplaza, del diálogo, a la correspondencia.

Para los estoicos, ya no es necesario el diálogo cara a cara sino el silencio, que permite volver la mirada y la escucha al propio yo. Así el ocuparse de sí contemplándose, conociéndose, meditando, leyendo, obliga a tomar notas sobre sí mismo, escribiendo tratados o cartas o cuadernos para tener presentes aquellas verdades que son necesarias para la propia vida o la vida de los demás.

Durante estas prácticas escritas se presta atención a los hechos de la vida cotidiana, a las tareas realizadas, a los estados de ánimo, se “vigila” el cumplimiento de ciertos principios que la mente recuerda y la vida hace olvidar. De esa comparación entre lo hecho y lo que efectivamente debe hacerse, surge el examen de conciencia<sup>24</sup> destinado a mantener el alma cerca de la propia verdad. Estas tres actividades constituyen los tres cuidados

---

<sup>23</sup> Entre otros ejemplos, Foucault menciona también el de un grupo llamado los Therapeutae, mencionado por Filón de Alejandría en *Sobre la vida contemplativa*, una comunidad austera consagrada a la lectura, a la meditación, a la oración colectiva y a las reuniones y banquetes silenciosos.

<sup>24</sup> Foucault distingue tres tipos de examen de conciencia, el que observa la relación de nuestros pensamientos a) con la realidad (cartesiano); b) con las reglas (senequista); y el destinado a observar las impurezas en nuestros pensamientos ocultos (cristiano)

básicos<sup>25</sup> de los estoicos: a) escritura de cartas a los amigos y consecuente revelación del yo, b) examen de los propios actos, y c) recuerdo de los principios rectores que hacen al estar preparado para la realidad de este mundo. (Foucault [1988] 1990: 72- 89)<sup>26</sup>

Las cartas de Marco Aurelio a Fronto, su maestro (II a.C.), y las de Séneca a su discípulo (II d. C), son ilustrativas de esta etapa. Dice Séneca

Para apreciarte tu mismo, deja aparte el dinero, las casas, los honores, y mírate por dentro. Al presente mides tu valer por el criterio de los demás. (LXXX)<sup>27</sup>

Lo que nos endurece en el mal es no volver la vista a lo pasado, no hacer nunca examen de conciencia. Algunas veces, no muchas, se piensa en lo que se hará; en lo que se ha hecho se piensa menos aún. Sin embargo, en el pasado se debe aconsejar el porvenir. (LXXXIII)

y destaca como herramientas necesarias, para este mirarse adentro, la lectura y la escritura

Para mí; la lectura es la primera de las necesidades; en primer lugar, porque me preservan de crearme el único pensador; y luego porque me ponen al corriente de los descubrimientos hechos y de los que faltan. (LXXXIV)

La lectura, por otra parte, alimenta el espíritu y le permite descansar del verdadero estudio. No es bueno limitarse a escribir, como no es bueno contentarse con leer; lo primero cansa y agota las fuerzas: lo segundo las disuelve y diluye. Es preciso que ambos ejercicios alternen combinados, sirviendo de correctivo el uno al otro. Lo que de la lectura se ha recogido, se utiliza en la composición. (LXXXIV)

---

<sup>25</sup> Hay una cuarta tecnología ajena a los estoicos y, en un principio, a la escritura: la interpretación de los sueños (Artemidoro, II a. C). Decimos en un principio, porque desde algún punto de vista, la escritura podría entenderse como la expansión de nuestros sueños diurnos.

<sup>26</sup> Este estar preparado era puesto a prueba con dos tipos de ejercicios la meditatio, una experiencia imaginaria que ejercita el pensamiento, y la gymnasia, un entrenamiento en situación real aunque sea artificial (75-76). Epicteto desarrollo entre ambas otras técnicas destinadas a evaluar las representaciones.

<sup>27</sup> [en línea] Disponible en la World Wide Web, 23 de julio de 2006, <http://www.cibernous.com/autores/séneca/textos/lucilio.html>

Es en estos tiempos que, según Foucault, la introspección se vuelve más detallada y la relación entre escritura y observancia del yo se desarrollan a tal punto que<sup>28</sup> escribir sobre sí mismo es una práctica ya arraigada cuando San Agustín (IV d.C.) escribe sus *Confesiones* (Foucault, 62).

b) Durante el cristianismo primitivo el conocimiento y el cuidado de uno mismo adoptan dos formas básicas, la última está relacionada con la escritura. La primera, la *exomologesis*, o reconocimiento del hecho, consiste en la confesión pública y dramática de la culpa a través del autocastigo físico; y la segunda, la *exagoreusis* (siglo IV), en la expresión verbal de la culpa; un examen de conciencia semejante al de Séneca pero que en vez de mirar solo hacia el pasado se detiene también en el presente. El objetivo es inmovilizar la conciencia, rastrear y transcribir los pensamientos que alejan al sujeto de dios a fin de discriminar lo positivo y negativo de la propia conducta para que el maestro aconseje luego lo apropiado, o simplemente para que la confesión borre el pecado y la salvación sea posible.

Las *Confesiones* de San Agustín, como toda *confessio*, constituyen un acto de disciplina penitencial de renuncia al yo pero desde el punto de vista de su expresión verbal son un ejemplo de *exagoreusis* que permite la revelación de un yo diferente, capaz de salvarse y manejarse dentro de las normas que la sociedad impone:

Los trece libros de mis Confesiones alaban al Dios justo y bueno así por mis obras rectas como por mis malas acciones y excitan hacia él el espíritu y el corazón del hombre. Por lo que a mi concierne al menos, han ejercido sobre mí esa influencia mientras los escribía y la siguen ejerciendo cada vez que los leo (Retractaciones, II, 6, 1)

---

<sup>28</sup> La lectura de la extensa epistolografía latina recogida por Pérez Royo y Ramos Morell en *Latín: Lengua y literatura*, C.O.U. Ediciones La Ñ, Sevilla, 1996, puede ser de utilidad para quien quiera profundizar estos aspectos.



Esta práctica, inspirada por la necesidad de saber quién se es (un pecador) y lo que pasa dentro de uno para salvarse, se extiende, según Foucault, hasta el siglo XVII y muestra el valor que tiene la escritura para quien escribe en relación con el recuerdo de lo que es bueno para uno en determinados contextos.

c) En la modernidad, esa coerción ejercida por el absolutismo religioso y político sobre el yo sensible y el pensamiento autónomo, comienza a debilitarse por varios motivos.

Por un lado, Descartes se encarga de mostrar que mente y cuerpo son dos sustancias diferentes con lógicas propias. Su filosofía a la vez que confirma la existencia de una interioridad, echa luz sobre todos aquellos pensamientos y sentimientos claros y distintos al reconocer el origen divino de todo lo humano (1641).

Por otro, la propagación de la imprenta, la circulación del libro, la extensión de la alfabetización iniciada en los últimos años de la Edad Media, dan nacimiento a una literatura, según Habermas (1962), desligada de lo teologal o civilizatorio (fábulas) y más vinculada a la representación de sí mismo, que busca la empatía entre escritor y lector compartiendo experiencias.

Estas expresiones sustentadas a partir del intercambio de vivencias y de una retórica con efecto de autenticidad provocan una nueva experiencia de la subjetividad: tanto los sujetos que escriben como sus lectores admiten tener sentimientos y pensamientos que por semejantes se vuelven aceptables (s. XVIII: *Pamela*, de Richardson, *La nueva Eloisa*, de Rousseau).

Este gesto de afirmar todo aquello que es propio del sujeto y de certificar la propia vida en el espejo de las palabras<sup>29</sup> se aprecia tanto en el diario del médico de Luis XIII (1602-

---

<sup>29</sup> Respecto de estos temas ver las lecturas del artículo de Roger Chartier, "Prácticas de lo escrito" y de Madeleine Foissil, "La escritura del ámbito privado", en Aries y Duby, Historias de la vida

1629), en la Historia secreta de María de Borgoña (1694), o de Enrique IV de Castilla (1695) pero tiene su ejemplo más ilustre en las *Confesiones* de Rousseau.

Su escritura, como forma de cuidado de sí mismo, ya no implica una renuncia como en San Agustín sino el reconocimiento de esa parte sensible que vuelve a los sujetos singulares y libres. Sus *Confesiones* no solo buscan conseguir el propio perdón, además del ajeno, sino también ayudan a construir, a recordar, a afirmar un yo que no está dispuesto a claudicar,

Emprendo una obra de la que no hay ejemplo y que no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la Naturaleza y ese hombre seré yo.

Sólo yo. Conozco mis sentimientos y conozco a los hombres.

No soy como ninguno de cuantos he visto, y me atrevo a creer que no soy como ninguno de cuantos existen. Si no soy mejor, a lo menos soy distinto de ellos. Si la Naturaleza ha obrado bien o mal rompiendo el molde en que me ha vaciado, sólo podrá juzgarse después de haberme leído.

Que la trompeta del Juicio Final suene cuando quiera; yo, con este libro, me presentaré ante el Juez Supremo y le diré resueltamente:

"He aquí lo que hice, lo que pensé y lo que fui. Con igual franqueza dije lo bueno y lo malo. Nada malo me callé ni me atribuí nada bueno; si me ha sucedido emplear algún adorno insignificante, lo hice sólo para llenar un vacío de mi memoria. Pude haber supuesto cierto lo que pudo haberlo sido, mas nunca lo que sabía que era falso. Me he mostrado como fui, despreciable y vil, o bueno, generoso y sublime cuando lo he sido. He descubierto mi alma tal como Tú la has visto, ¡oh Ser Supremo! Reúne en torno mío la innumerable multitud de mis semejantes para que escuchen mis confesiones, lamenten mis flaquezas, se avergüencen de mis miserias. **Que cada cual luego descubra su corazón a los pies de tu trono con la misma sinceridad**<sup>30</sup>; y después que alguno se atreva a decir en tu presencia: "Yo fui mejor que ese hombre." (*Mis confesiones*, Libro Primero, 1712-1719)

a ordenar

---

privada. Para seguir atentamente cómo se va construyendo la subjetividad contemporánea recomendamos el ensayo de Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*.

<sup>30</sup> El resaltado es nuestro.

En mi cerebro, las ideas se ordenan con una dificultad increíble; allí fermentan hasta conmoverme, enardecerme, ponerme en estado febril; y en medio de esta emoción, nada veo distintamente, no sabría escribir una palabra; es necesario que aguarde. Insensiblemente va cesando ese gran movimiento, se desembrolla el caos, y cada cosa viene a colocarse en su lugar, pero lentamente y después de una agitación confusa y prolongada. ¿Habéis visto alguna vez una ópera en Italia? En los cambios de decoración de esos grandes teatros reina un desorden desagradable, bastante prolongado; todo anda revuelto, por todas partes se ve un penoso vaivén, parece que todo se derrumba; sin embargo, poco a poco todo se compone, no falta nada, y se queda uno sorprendido al ver que a tan prolongado desbarajuste sucede un espectáculo maravilloso. Esa maniobra, poco más o menos, es la que se opera en mi cerebro cuando me propongo escribir. Si yo hubiese sabido primero esperar y enseguida referir con toda su belleza cuanto se me ha presentado así, pocos me habrían aventajado. (*Mis confesiones*, Libro Tercero, [1728]-31)

y a liberar

Me sirve la memoria mientras de ella me fío, pero, desde el momento en que confío el recuerdo al papel, me abandona, y cuando escribo una cosa no la recuerdo ya más. (*Mis confesiones*, Libro Octavo, [1719])

d) No obstante el éxito de este trabajo que inspira múltiples intentos de “apropiación” de lo escrito<sup>31</sup>, como los de Louis Simon, estañador de la región de Maine y Jacques Louis Ménetra, vidriero parisiense (casos investigados por Roger Chartier en “Prácticas de lo escrito”, en Aries y Duby, 1987), este hábito adquirido de autoafirmarse a través de la escritura, definible como una lectura y una escritura de sí mismo, se desvaloriza a medida que la escritura se vuelve una profesión y las ciencias se desarrollan. Durante la primera mitad del siglo XX; cuando los movimientos sociales impulsan el ocuparse de otro y el cientificismo otorga a un grupo determinado de profesionales el arte de “cuidar”, el cuidado de uno mismo parece ya una práctica poco recomendable.

---

<sup>31</sup> Chartier (1992-1993) propone el término “apropiación” para evitar la dialéctica entre cultura sabia y cultura popular. Sugiere entre ellas un vínculo dinámico que se apoya en los conceptos de configuración, apropiación diversificada, producción de sentido, etc., a partir de las necesidades que cada práctica determina.

Entonces, la práctica ejemplificada por Séneca, la del hombre que vuelve sobre su vida, toma conciencia de ella, la analiza y la modela a través de la palabra escrita, sin necesidad de mediaciones profesionales, se vuelve una experiencia secreta que se oculta en los cajones. Su culto perdura en ese hábito de escribir cartas que nunca se envían, cuentos que nadie lee, diarios íntimos, en fin, en los escritos ordinarios o cotidianos de aquella gente que insiste en hacer algo por sí misma recuperando la autoridad sobre su propio mundo, y en las prácticas de algunos escritores que entienden que la literatura les da el público permiso para ocuparse de sí mismos hablando de otros, incluso la posibilidad de construirse un nombre para salvarse (nos referimos al caso de Joyce analizado por Veli y Mosca, 2001)

d) Es solo recientemente, cuando las verdades de la ciencia son cuestionadas por el espíritu posmoderno, que las verdades individuales y la escritura de los hombres que reflexionan sobre sí mismos, vuelve a rozar la esfera de lo público en múltiples formas que buscan, como señala Ricoeur<sup>32</sup>, la aprehensión y la comprensión de la vida por medio del relato<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Narrar supone para él la “puesta en forma de lo informe”, aquello que hace de la vida biológica, una vida humana, al otorgarle un sentido y una finalidad que la vuelve comprensible. Este proceso se cumple, según Ricoeur, en tres etapas. La primera de ellas es la **prefiguración** dada por la comprensión previa que los sujetos tienen de su obrar a partir de su experiencia práctica, de su realidad simbólica, de su temporalidad. La segunda, la **transfiguración**, remite a la construcción de la trama que sintetiza elementos heterogéneos (agentes, fines, medios, realidad simbólica, temporalidad, sentimientos: compasión, temor, etc. ) y da unidad e inteligibilidad a los múltiples incidentes que se suceden uno tras otro a lo largo de una vida. La tercera es la **refiguración**, operada por el acto de lectura, verifica la aptitud de la trama para modelizar la experiencia, y recobra y concluye el acto configurante reponiendo o dando sentido a los vacíos o zonas de indeterminación del texto. En ese acto de re-significación, al “comprender” el mundo, el sujeto se “comprende”, se re-significa, con la posibilidad siempre abierta de volver sobre el relato una y otra vez y reescribir diferentes tramas de su existencia. (Ricoeur, 1985) En este camino podemos ver como trabajo inspiradores la narrativa de Jorge Semprum, El largo viaje de 1965, sus publicaciones posteriores y las producciones más recientes de Tvestan Todorov en Frente al límite, o el de Pilar Calveiro en Poder y desaparición; los campos de concentración en Argentina,

<sup>33</sup> Con respecto a las distintas formas de manifestación de estas subjetividades puede resultar útil el trabajo realizado por la Dra. Leonor Arfuch (2001).

Un ejemplo de esta necesidad de reelaborar la experiencia por medio de la escritura lo constituye el fenómeno de expansión de los talleres literarios, espacios de sociabilidad intelectual, emocional que hace de la producción escrita el centro de reflexión e interacción<sup>34</sup> de grupos minoritarios que escriben para decir, entre otras cosas, aquello que es necesario decir en beneficio de todos.

Como en tiempos de la revolución francesa (Chartier, 1987: 155) y de nuestra revolución de mayo, ya a comienzo de los 80, muchos ciudadanos argentinos buscan un espacio donde legitimar estas prácticas del cuidado de sí mismo de las que se han ido apropiando imitando -muchas veces- a escritores que pasaron a la historia como locos lindos (Artaud, Joyce, Beckett) y para los que “todo hubiera sido peor” si no hubieran escrito.

Con la llegada de la democracia, estos espacios se convierten en las ágoras que permiten hacer un “uso público de la razón” y sublimar tanto sentimiento reprimido, tanta muerte y tantas ganas de mostrarse, de pensar junto al otro, de reconocerse, de recuperar la estima y la autoridad.

Algunas de estas nuevas formas de sociabilidad en las que el libro, su lectura, y la producción escrita se convierten en centros de atención para dar respuesta<sup>35</sup> pública a lo

---

34 Aunque es cierto, como sostiene Leonor Arfuch (ob. cit.), que este fenómeno de exteriorización de lo íntimo depende de un contexto mucho más amplio, la intrusión del poder público en la vida íntima, por ejemplo, de los argentinos, devino a partir de los 80 en estos encuentros literarios que no son más que modos de afirmar la individualidad, de rebelarse como hace siglos lo hiciera Rousseau contra la literatura oficial, de compensar lo no-hecho en su momento, de crear nuevos lazos sociales, de mitigar la falta de trascendencia (Arendt, 1958) que se hizo para nosotros mucho más evidente y lacerante a partir de ese sistema opresivo y brutal que fue la dictadura de muerte del 76.

35 “Responsabilidad”, del lat. *responsum*, supino de *respondere*, responder. 1. adj. Obligado a responder de alguna cosa o por alguna persona. DRAE.

que acontece y elaborar distinto tipo de experiencias, se desarrollan dentro de los hospitales psiquiátricos,<sup>36</sup>.

En fin, a continuación para terminar de explicar el vínculo que vuelve la escritura una práctica significativa en el ámbito de la Salud Mental consideramos necesario revisar los testimonios de algunos escritores que han reflexionado sobre su experiencia de escritura como así también las conceptualizaciones desarrolladas tanto por los especialistas que tratan los padecimientos mentales como por los trabajadores que experimentaron con la escritura en el ámbito hospitalario, sobre todo, en la Argentina. Todos ellos, como veremos, han contribuido de alguna manera a la sedimentación de estas representaciones, que hacen de la escritura una práctica saludable.

#### **4.1 La experiencia de los escritores profesionales.**

En el apartado anterior hemos explicado cómo la práctica de la escritura se vuelve significativa para los sujetos que la practican, las representaciones histórico-sociales que las sostienen y cómo de ser una práctica de hombres públicos (Séneca, San Agustín, Rousseau) pasa a ser una práctica oculta, de cuyos efectos reparadores incluso pocos escritores se animan a hablar. Mencionamos aquí solo algunos.

Kafka, por ejemplo, acorralado por la vida y la figura del padre, reconoce que la escritura es una forma de ponerse a salvo

Gracias a esta actividad realmente me había logrado apartar por mí mismo de ti en buena medida, aunque el caso evoque un poco al gusano que, aplastado por un pie en su parte posterior, se desprende con su parte delantera arrastrándose hacia un costado. En cierta manera estaba a salvo, tomaba un respiro. (Kafka, [1919]1995: 95-96)

---

<sup>36</sup> Después se conocerán los talleres de escritura, por ejemplo, de Madres de Plaza de Mayo. Ver Taller de Escritura Antología Colectiva, Ediciones Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2002.

Así confiesa a Felice Bauer, en su carta del 2 al 3 de enero de 1913, el carácter benéfico de su escritura que, al ordenar las palabras y los hechos, organiza su vida:

Querida: te pido con las manos alzadas que no sientas celos de mi novela. Cuando los personajes en la novela se dan cuenta de tus celos, se me escapan, más aún cuando los tengo agarrados por las puntas de sus vestidos. Y ten en cuenta que, si se me escapan, tendría que correr tras ellos, aunque fuera hasta el mundo de las tinieblas, su verdadero hogar. *La novela soy yo*<sup>37</sup>. Así que te ruego, ¿dónde hay el menor motivo de celos? De hecho, cuando todo lo demás está en orden, mis personajes se toman el brazo y corren a tu encuentro, para, en último término, servirte a ti. Ciertamente que, incluso en tu presencia, no me desprendería de la novela, sería terrible que fuera capaz de ello, pues *gracias a que escribo me mantengo con vida*, me aferro a esa barca en la cual te encuentras tu, Felice (...) Comprende, Felice, que *tendría que perderte a ti y a todas las cosas si alguna vez perdiera el escribir*. (Brizuela, 1993:95)

Marguerite Duras, por su parte, ve en la escritura, la tabla de salvación que la libera de la angustia y del dolor, “Escribir: es lo único que llenaba mi vida y la hechizaba.” ([1994] 2000: 17). Algo parecido sugiere Clarice Lispector en “La explicación que no explica” (en Brizuela, 1993): “Dije una vez que escribir es una maldición. Una maldición que salva (...) Salva el alma presa, salva a la persona que se siente inútil, salva el día que se vive y que nunca se entiende a menos que se escriba.”

Desde otro punto de vista, Paul Auster señala el valor terapéutico de su trabajo cuando cuenta que a poco de morir su padre, inicia la escritura de la novela autobiográfica *La invención de la soledad*, con todo el intento de recobrar al padre que nunca había tenido. Su retrato, la lectura de su vida a través de lo que fue suyo (objetos personales, fotografías, etc.) y la narración de su historia logra mitigar el dolor y hacer soportable la ausencia:

La idea estaba allí, como una certeza, una obligación que comenzó a imponerse a sí misma en el preciso instante en que recibí la noticia de su muerte. Pensé: Mi padre ya no está, y si no hago algo de prisa, su vida entera se desvanecerá con él (...) Siempre había imaginado que la muerte me atontaría, que el dolor me

---

<sup>37</sup> El subrayado es nuestro.

inmovilizaría por completo. Pero cuando por fin ocurrió, no derramé ni una lágrima, ni sentí como si el mundo se desmoronara a mi alrededor... (Auster, 1994: 12-14).

Finalmente, Pessoa, siguiendo esta línea que enlaza la escritura con la posibilidad de ayudarnos a sobrevivir, sostiene que el arte es lo único que puede ayudarnos a trascender la inferioridad humana ([1930]2001:81).

#### **4.2 La escritura según los especialistas en Salud Mental**

Muchos de estos valores que los escritores reconocen en la escritura han sido estudiados y esclarecidos, como se sabe, por los investigadores del psiquismo humano que, desde otro campo del saber, ajeno a la lingüística de la lectura y la escritura o al análisis del discurso, analizan lo que la escritura produce en los escritores y en los lectores y la vuelve tan significativa para ellos.

Aunque nuestro trabajo no intenta hacer un abordaje psicoanalítico de la escritura, estas reflexiones que psicoanalistas y terapeutas de distintas orientaciones han realizado en torno a la subjetividad y a la escritura, permiten revisar los posibles fundamentos de la escritura terapéutica.



Como Freud<sup>38</sup> lo expuso en sus trabajos acerca de lo literario (“El hombre de arena”, “Gradiva”, “La creación poética y la fantasía”, etc.), la escritura tiene en los adultos la misma función compensatoria que el sueño y el juego, se opone a la realidad efectiva y le permite a quien escribe crear una realidad de fantasía<sup>39</sup>, componer otro mundo, repartir roles según lo quiera y compensarlo de sus carencias más primarias, muchas veces inconscientes. Los personajes de un escritor, sus vivencias, conflictos, peripecias, sus diálogos, hablan y cuentan otras historias que el hecho estético desfigura (Freud, “La creación poética y la fantasía”).<sup>40</sup>

En este contexto, tal como el psicoanalista lo señala, la escritura, igual que el delirio, no sería el síntoma de su enfermedad sino su tentativa de curación, es decir un intento de

---

<sup>38</sup> Freud, ya en 1895, sostiene que los síntomas y actos pueden ser, literalmente, palabras atrapadas en el cuerpo. Una neurosis puede organizarse íntegramente en torno de ciertas palabras y de las relaciones que las unen (como en el caso del Hombre de las Ratas). Las palabras, según Freud, son la materia misma de los síntomas. La trama que constituye la vida y el tormento de los seres humanos.

Lacan décadas después agrega que el inconsciente —estructurado como lenguaje— inscribe significantes en la carne o los convierte en ideas o compulsiones atormentadoras. Para aliviar el dolor, hay que ligar las ideas reprimidas con el resto de la cadena de significantes; salvar los mecanismos lingüísticos con los que opera el inconsciente (metáfora, metonimia, transliteración, etc.) y traducir “de alguna manera”, en palabras, el síntoma puesto de manifiesto en las distintas formaciones del inconsciente: sueño, chiste, síntoma, lapsus, olvido, acto fallido, etc. (Lacan, 1999, Seminario V).

Algunos de estos conceptos que Freud y sus continuadores refieren a la palabra hablada son trasladables a la palabra escrita. Freud no negó que la escrita pudiera ser otro espacio en el que las formaciones inconscientes hicieran su irrupción. Antes bien alentó esa conclusión al hablar de la escritura literaria y de la escritura de sus pacientes.

<sup>39</sup> Para Freud, el arte tendría puntos de contacto con el fantasear —también remedo del juego—, y casi no existirían diferencias entre un soñante diurno y un poeta, a no ser porque el primero oculta sus fantasías y el segundo las hace públicas.

<sup>40</sup> Lo dicho por Freud sobre la escritura literaria, sería válido también para la escritura no profesional, no literaria, en la que el desnudamiento de los síntomas no sólo se presentaría en el nivel temático, en ciertas recurrencias significantes que aparecen en la composición del propio personaje y del mundo que lo rodea, sino también en la formas lingüísticas. Esto se verificaría por ejemplo, en la valoración que hace Freud sobre las memorias del presidente Schereber en las que analiza la construcción de los síntomas de un neurótico y el valor terapéutico de los relatos delirantes como constructores de sentido. En síntesis, lo escrito, —poema, diario íntimo, etc., novela, cuento, relato, instantánea, etc. —no importa el género discursivo, busca un sentido. Busca una respuesta adecuada a un sujeto que pregunta. Esto sucede tanto en *Las flores del mal*, obra poética que puede ser considerada como una autobiografía de Baudelaire mucho más honda que sus *Diarios íntimos*; en *Seis personajes en busca de un autor*, en la que los personajes son el autor y viceversa; como en los tratados de ciencias sociales, en el análisis de leyes y sentencias (Gluzber, 1994).

tramitación frente a una irrupción que no puede ser olvidada y obliga al sujeto a producir la sublimación<sup>41</sup> que libera la libido de lo reprimido en el cuerpo y de sus producciones sintomáticas.

Lacan interviene en el concepto al plantear en el Seminario VII la relación entre la sublimación, el escondido “objeto del deseo” y el arte. Compara la sublimación con la actividad del alfarero, quien “al construir una vasija, hace surgir de sus costados un vacío interior. Ese vacío, señala el psicoanalista, es al mismo tiempo su causa y su efecto. Se trata del vacío que crea. La sublimación reproduce así la falta de la que procede.” (Mónica Veli y Juan Carlos Mosca, 2001)

De acuerdo con esta visión, “el artista se organizaría así alrededor del vacío y por eso resulta condenado a crear”, no puede escapar de ello. En el Seminario XXIII, al hablar de Joyce, Lacan va más allá y ubica a la escritura como *synthome*, como artificio que suple al padre ausente y abre la posibilidad de labrarse un nombre (Mónica Veli y Juan Carlos Mosca, ob.cit.).<sup>42</sup>

Para los psicoanalistas lacanianos se hace evidente, entonces, lo que también ha intuido la lingüística de la enunciación, que “el sujeto nace una y otra vez con su obra”, que el estilo es su trazo y el autor es “el efecto de su propio acto”. En este juego, el “ego” lacaniano hace al hábito, es decir, al “envoltorio”. En el caso de Joyce, el ego tiene forma de escritura, como consecuencia de lo que Lacan denomina textualmente un “Ego” de

---

41 Término que deriva del latín, *sublimis*, que significa elevación en el aire y que describe el fenómeno por el cual un cuerpo sólido se transforma en gaseoso sin pasar por el estado líquido,

42 Esta falta real de padre que tiene consecuencias en la vida psíquica de Joyce provocó esa especie de lapsus calami en su escritura, reflejo de su subjetividad desanudada, que constituye ese estilo que lo define como “el autor de la letra” en tanto avanza en un proceso progresivo de destrucción del sentido, tal como se puede apreciar en Ulises o en Retrato de un artista adolescente

función “reparatoria”, que supera con la escritura la falta de padre. (Móniva Veli y Juan Carlos Mosca, ob.cit.)

Tras el análisis del caso de James Joyce (*Seminario XXIII*), los trabajos de Lacan alentaron la relación entre psicosis y escritura, arte, artesanías, etc. Lacan reconoció que este tipo de actividades creadoras son “las vías que se le abren [al psicótico] como posibles al tratamiento de lo real de un goce que, bajo la forma de voces, luces, sensaciones cenestésicas, puede atormentarlo hasta el martirio.”<sup>43</sup>, beneficio que podría relacionarse con lo señalado por McLuhan (Cf. Primera Parte, 1) al hablar del acallamiento de los sentidos producidos por la escritura.

Al respecto de la escritura de los organismos vivos que renuevan su identidad en la interacción con otro, Julia Kristeva (1993) subraya que escribir permite la reelaboración del espacio psíquico sin temor a la sanción del otro y que, como práctica semiótica, ofrece un grado de elaboración que no deja de tener relación con la que inducen la transferencia y la interpretación. Su visión parece coincidir con la de Bajtin ([1952-1953] 1982: 134), quien reconoce en el relato de la vida de otro la posibilidad de ordenar la propia vida.

Para la teoría junguiana, la escritura, como el arte en general, tendría un efecto curativo al obrar como puente entre la conciencia y lo inconsciente y permitirle al individuo superar la unilateralidad aproximándose al “sí mismo”, a la unidad de la personalidad en su conjunto. Jung tuvo respecto de la escritura su propia experiencia:

El momento decisivo sobrevino en el verano de 1916. A Jung le pareció que la casa estaba embrujada; sus hijas habían visto fantasmas y su hijo había soñado con el diablo bajo la figura de un pescador. Una tarde de sol, se abrió la puerta principal y el timbre comenzó a sonar frenéticamente. De pronto irrumpieron en la

---

43 “Lo que no cesa. Del psicoanálisis a su extensión”, Página 12 digital.

casa una multitud de espíritus. Jung comenzó a escribir, y al hacerlo el grupo de fantasmas se evaporó (Hyde y McGuinness, [1992], 1998:56).

Algunos arteterapeutas<sup>44</sup>, que han extendido los conceptos junguianos a la poesía, los relatos, los cuentos, las novelas, sostienen que escribir —más allá de algunas experiencias que demuestran que es una ayuda a la hora de resolver problemas emocionales o físicos<sup>45</sup>— constituye también una forma efectiva de hurgar en el subconsciente y sacar de allí historias que son en realidad narraciones sobre nosotros mismos o el mundo que nos rodea.

Según ellos, crear un personaje que vive una determinada situación y expresa unos sentimientos concretos de una manera particular, puede ayudar al escritor a comprenderlos y manejarlos, tanto si le pertenecen como si pertenecen a otras personas de su entorno.

¿Por qué nuestro protagonista reacciona así? Por qué se siente así? Se pregunta quien escribe y sabe o aprende durante la escritura la respuesta. Por este motivo, mientras escribe está profundizando en el alma humana y también en la suya. Tales especialistas consideran, también, que convertir las distintas facetas de nuestra personalidad en personajes de un relato o novela, por ejemplo, constituye una buena forma de conocerlas mejor y de integrarlas.<sup>46</sup>

---

44 [www.cepvi.com/articulos/arte2.htm](http://www.cepvi.com/articulos/arte2.htm)

45 Por ejemplo, el estudio realizado por un grupo de investigadores de la Universidad Estatal de Nueva York con enfermos de asma y artritis reumatoide a quienes se pidió que escribieran sobre un acontecimiento estresante, incluso cuatro meses después de haber realizado el ejercicio mostraban una mejoría clínica relevante, fue obvio para ellos que escribir sobre un determinado problema es una forma de trabajar en él, asimilarlo, descubrir nuevos aspectos que se nos habían escapado y sacarlo al exterior, de forma que podemos hacerlo más objetivo, mirarlo desde fuera (algo que podemos realizar también con cualquier otro tipo de expresión artística). Para ver otros casos consultar en la versión digital de El Universal, del 13 de agosto de 2002, el artículo de Jim Pollard.

46 Por eso, también las historias que han escrito los demás pueden tener también un efecto muy positivo en el lector. La doctora Clarissa Pinkola Estés, autora de Mujeres que Corren con Lobos, utiliza el relato como terapia. A través de cuentos de hadas, mitos y leyendas trata de hacer aflorar a la conciencia la parte de nosotros que guarda nuestra verdadera esencia; eso que ella, en su

Una experiencia diferente es la del Dr. Irving Yalom, creador de la psicoterapia existencial, quien buscando una terapia para cada paciente les sugiere intercambiar una crónica semanal de lo no dicho en la terapia

Esperaba no sólo acabar con el bloqueo de mi paciente para escribir sino animarla a expresarse con más libertad en la terapia. Además, quizá, el hecho<sup>o</sup> de que ella leyese mis notas podía mejorar nuestra relación. Tenía la intención de escribir anotaciones (...) en las que revelaría mis propias experiencias vividas durante la hora de visita, satisfacciones, frustraciones, distracciones. Posiblemente (...) podría [la paciente] llegar a verme de forma más realista, podría empezar a desidealizarme y a relacionarse conmigo sobre una base más humana.”( Yalom, I. ([1998], 2000).

En conclusión, así como el procedimiento indicado por Yalom sugiere que hay entre sujeto y papel una proximidad que obliga a la sinceridad y a la comunicación, parece probable que la sutura del entramado de la experiencia, la compensación de algunas faltas experimentando otras vivencias, el desanudamiento de los significantes que componen los síntomas, la certificación de las habilidades del pensamiento, el acallamiento de sensaciones o pensamientos molestos y el desarrollo del conocimiento sobre la propia vida sean algunas de las explicaciones que llevan a la escritura a tener un lugar destacado dentro de las prácticas complementarias en el tratamiento y mantenimiento de la salud mental.

#### **4.3. La escritura hospitalaria.**

Aunque esta práctica tiene como antecedente conocido y remoto la escritura del marqués de Sade durante su encierro en Charenton, las prácticas artísticas se vuelven habituales

---

trabajo con las mujeres, llama la Mujer Salvaje. "Los cuentos son una medicina. Tienen un poder extraordinario. No exigen que hagamos, seamos o pongamos en práctica algo; basta con que escuchemos. Los cuentos engendran emociones, tristeza, preguntas, anhelos y comprensiones que hacen aflorar espontáneamente a la superficie el arquetipo; en este caso, la Mujer Salvaje". Según ella, los antiguos cuentos de hadas, sobre todo en su forma original, contienen instrucciones que nos ayudan a enfrentarnos y superar determinados problemas que el ser humano experimenta de forma universal, como aquellos relacionados con la muerte, el amor, el sexo, la transformación, el nacimiento, el duelo. La persona que lee un cuento que trata un tema relaciona con su problemática personal, siente al leerlo un estremecimiento que recorre todo su cuerpo, porque está leyendo su propia historia contada por otro.

en los hospitales dentro de los movimientos desmanicomializadores de Trieste y Porto Alegre durante la segunda mitad del siglo XX.

En nuestro país, como dijimos, llegada la democracia, se desarrollan en algunos hospitales que abren espacios destinados a superar los conflictos de los pacientes desde otro lugar que no sea la investigación de su historia. Es el caso del taller de escritura<sup>47</sup> del Hospital Alvear,<sup>48</sup> dirigido por la psicóloga y escritora Alejandra Ruiz (Suárez, s.f) y de otros talleres, como el del Frente de Artistas del Borda, que toma la experiencia europea (sobre todo la italiana) e incorpora la práctica de escritura dentro de las prácticas psicoasistenciales que propician el bienestar del paciente.

Al respecto de la escritura compartida en talleres literarios, la psicoanalista Alejandra Ruiz, una de las profesionales que llevó a cabo esas experiencias en los talleres literarios del Hospital Alvear, señala el valor terapéutico de la escritura que en esos espacios se produce:

En el taller, lo que un tallerista lee o escribe hace avanzar al resto... Cuando alguien ha sido invadido por otras voces o imágenes que no puede controlar, la ficción de otro manejable permite creer que lo real puede velarse... (Suárez-González, s.d)

Según estos conceptos, la escritura compartida entre los sufrientes mentales resulta un buen punto de partida para proyectar la propia experiencia, tramitarla y sentirse mejor.

El surgimiento y el fortalecimiento continuo de este tipo de prácticas es posible, porque la enfermedad mental -salvo en casos de patologías severas- no impide el pensamiento ni limita las competencias físicas que intervienen en la escritura. El padecimiento mental

---

<sup>47</sup> La escritura junto con otros talleres se desarrolla como parte de las prácticas desmanicomializadores en San Luis y en Río Negro donde hoy ya existen otras formas de tratamiento de la Salud Mental y no existe la reclusión asilar.

<sup>48</sup> Al respecto recomendamos investigar el trabajo de la psicoanalista Alejandra Ruiz, ver bibliografía.

puede volver poco inteligible la escritura pero ello no impide que la función reparadora de la escritura aparezca<sup>49</sup>.

Sin esta necesidad de expresar y de compartir lo expresado, sin esta disposición a escribir aquello que quiere ser dicho, no se habrían abierto, por ejemplo, los talleres literarios del hospital Posadas y el Álvarez ni otros del interior del país vinculados a la desmanicomialización como los de San Luis y Río Negro. Sin estas experiencias, hablar hoy de una escritura terapéutica no tendría sentido alguno.

### **¿Qué es la “escritura terapéutica” o “reparadora”?**

La escritura terapéutica o reparadora<sup>50</sup> no implica, al menos por ahora, ninguna ‘reparación’ en términos psicológicos ni biológicos. Tal como nosotros la entendemos alude a ese hábitus que hace de la escritura una forma de “detenerse”, “cobijarse”, “recobrar el aliento” y “volver a ponerse en pie” reconstruyendo durante la escritura el tejido de las experiencias de un modo significativo.

Su práctica se asienta en las representaciones y apropiaciones de las que venimos hablando a lo largo los apartados anteriores pero, sobre todo, en la disposición de aquellos sujetos que, en situaciones de gran vulnerabilidad (soledad, aislamiento, incomunicación, dolor, enfermedad, duelo), se ven inclinados a escribir en un papel lo que no pueden decir a otros y, si es posible, a compartir sus experiencias escritas en un entorno empático, como si leer lo que uno escribió fuera más fácil que decirlo.

---

49 En muchos sentidos, esta dimensión reparadora de la escritura, se relaciona con la dimensión reparadora de la lectura que, según Michèle Petit, va más allá del olvido de las penas y cuyo aspecto más beneficioso se vincula con la salvaguarda de la dignidad humana sobre todo en el espacio hospitalario (2001).

50 Reformulación que agradezco a mi directora de tesis, Mariana Di Stéfano, y a Alejandra Ruiz, psicoanalista orientadora.

Amparados muchas veces en la evidencialidad de ciertas expresiones que vuelven coexistentes arte y locura -“De poetas y de locos todos tenemos un poco”- o reconocen el poder del arte en general -“Quien canta, sus males espanta”- tanto los sujetos, en estado de supuesta salud, que escriben boletos, servilletas, diarios o poemas (muchas veces desde la niñez y sobre todo en la etapa conflictiva de la adolescencia<sup>51</sup>), como los sufrientes mentales, los considerados “enfermos”, tienen la íntima creencia de que, en determinadas situaciones, es necesario escribir porque les hace algún tipo de “bien”.

En el gráfico que sigue mostramos esta articulación que se da entre las representaciones que hemos historizado, las manifestaciones de los científicos, las creencias populares, y la disposición a escribir que presenta el sujeto que sufre. Es en este cruce, entre necesidades y creencias que, a nuestro entender, se crea el sustrato que hace posible esta práctica que denominamos escritura terapéutica o reparadora y comienza el anclaje<sup>52</sup> de la escritura como una práctica beneficiosa para los enfermos mentales.

---

<sup>51</sup> El fragmento que sigue pertenece a un diario de vida escrito por una adolescente que muestra la escritura como una posibilidad de concentración y de reflexión clarificadora: “Quiero escribir cuando ya no puedo controlar esto. La mente vuela y se está tan cerca da la tierra que todo se torna confuso. No se puede estar tan dentro y tan fuera de algo...” El diario fue escrito durante un tratamiento terapéutico y facilitado por su terapeuta. Para más información remitirse a mi artículo “Análisis ideológico de un caso de escritura reparadora”, correspondiente al Seminario de Ideología, discurso y cognición, 2003

<sup>52</sup> Los dos procesos más importantes que intervienen en la construcción, delimitación y puesta en funcionamiento de las representaciones son la objetivación, que vuelve concreto lo abstracto, y el anclaje, que fija socialmente la representación y su objeto. El anclaje tiene tres funciones básicas. La primera, asignar sentido al objeto representado, lo que está íntimamente ligado a la asignación de valores, por parte de un grupo y la manera en que éste lo sitúa y evalúa. La segunda, utilizar y construir las representaciones sociales, marco e instrumento de conducta, ya que las representaciones no solamente ponen de manifiesto las relaciones sociales, sino que también ayudan a conformarlas. En este sentido, las representaciones tienen una gran incidencia en la construcción de la identidad de los miembros de un grupo, pues mediante ellas se clasifica y evalúa tanto a los individuos como a los acontecimientos. La integración de la representación dentro del sistema de recepción implica la relación existente entre las representaciones, la interpretación de la realidad y las conductas que son capaces de guiar. Por último el anclaje tiene la función de integrar la representación a lo ya adquirido por el grupo. (Jodelet, 1988[1984])



**Práctica de la escritura terapéutica o reparadora**

<p><b>LA PRÁCTICA DE ESCRITURA TERAPÉUTICA O REPARADORA</b></p> <p><i>surge de:</i></p>		
<p>un habitus o disposición a escribir en momentos difíciles y a compartir lo que se siente en un entorno empático. Se basa en representaciones de distinto tipo</p>		
<p><i>a) en escritores:</i></p> <p><i>"La escritura sirve al cuidado de uno mismo";</i></p> <p><i>"Ayuda a recordar las verdades necesarias para la vida diaria";</i></p> <p><i>"La escritura salva"</i></p>	<p><i>b) en especialistas:</i></p> <p><i>que dan cuenta de los beneficios psicofísicos de la práctica de la escritura</i></p>	<p><i>c) en la doxa</i></p> <p><i>que legitiman la convivencia entre escritura y locura:</i></p> <p><i>"De poetas y de locos todos tenemos un poco";</i></p> <p><i>y atribuyen cierto poder reparador al arte en general:</i></p> <p><i>"Quien canta sus males espanta"</i></p>

Ilustración 2: Representaciones que participan de la práctica de la escritura reparadora

¿Cuáles son, en particular, las representaciones que los talleristas del Frente de Artistas tienen de su escritura? ¿Cómo influyen esas representaciones en la naturaleza específica de su práctica y qué función cumple dentro de ese grupo, a partir del valor que le atribuyen, comenzaremos a indagarlo a partir de la segunda parte de esta tesis, donde presentaremos el caso del Taller de Escritura del Frente de Artistas del Borda, uno de los primeros espacios en lo que se incluyó la práctica de la escritura en el abordaje terapéutico.

## **5. Derivación metodológica del encuadre teórico.**

Para nuestra investigación de la escritura del Taller de Letras del FAB, según anunciamos en la introducción de esta tesis, dividimos nuestro trabajo en dos partes. La primera corresponde al análisis de la práctica y la segunda al análisis de los productos escritos.

Para el análisis de la práctica en el taller del FAB, integramos en un modelo analítico las miradas teóricas que sobre la escritura formulamos en esta primera parte y tomamos como base las propuestas de Cardona y Petrucci, quienes señalan como rasgos a observar los siguientes aspectos:

### **1. Quién escribe, cuál es su género (hombre, mujer), edad (adultos, niños), grado de instrucción**

Según Cardona (ob.cit), es necesario considerar estos aspectos porque, aunque hoy podría pensarse que la escolaridad asegura una igual distribución de la escritura y por lo tanto una igualdad de apropiación del medio y las formas de producción, esto no siempre es así. Hay historias particulares, grupales, de clase, de género y generacionales, que inciden sobre la adquisición y el uso que se hace de la escritura, y sobre los productos que provienen de esos usos.

En efecto, no aprende a escribir, y no escribe, de la misma manera un sujeto perteneciente a un grupo para el que la escritura ha sido siempre un elemento de dominación y la lectura una actitud de sumisión, que aquel que no habiendo recibido instrucción formal pertenece a un grupo o comunidad en el que la escritura tiene un valor esencial (tal vez religioso, ritual). Todavía hoy, por ejemplo, no aprenden la escritura bajo las mismas condiciones los hombres que las mujeres, en tanto de ellas, por ejemplo, no se espera que hagan de la escritura un trabajo profesional.

Por tal razón se vuelve relevante dentro de este modelo considerar la pertenencia del escritor a un grupo hegemónico o contrahegemónico.

**2. Ambiente sociocultural al que pertenece el ejecutor. Ubicación dentro de una comunidad lectora o escritora. Grado de alfabetización o instrucción:**

culto (domina sin dificultad la escritura y la lectura en todas las tipologías gráficas y en varias lenguas)

alfabetizado profesional (competencia técnica orientada hacia fines profesionales, domina solo algunas tipologías gráficas, su capacidad de lectura es inferior),

alfabetizado instrumental (competencia lectora y escritora funcional a su profesión o rango social, lectura selectiva)

semianalfabeto funcional (limitadas competencias gráficas, escriben y leen poco, por necesidad, se caracteriza por la práctica de escritura y lectura subalternas, carentes de modelos autónomos),

semianalfabeto gráfico (competencia mínima de escritura, escriben textos breves y leen sin comprender),

analfabeto (no saben leer ni escribir aunque tengan formación, pertenecen a una cultura oral y visual).

**3. Dominio en el que la escritura se utiliza como vehículo de la actividad simbólica: dominio mágico-sacro, de las transacciones económicas; de la instrucción formal y de la producción literaria; del poder político y de las leyes; espacio social significativo: mercado, templo, escuela, palacio.**

Así como las características del sujeto determinan un modo distinto de apropiación y práctica de la escritura, no se escribe de la misma manera ni se tratan los mismos temas cuando uno escribe dentro una iglesia que dentro de una cancha de fútbol, a solas o en

público. Lo que se puede decir y el modo en que ello es dicho en un contexto o en otro, para uno o para los demás, es bastante distinto.

En este sentido tanto el ámbito real como el imaginario, como las situaciones específicas de escritura propias de cada dominio y la naturaleza del evento condicionan la escritura.

En relación con estos aspectos, Cardona recomiendan considerar los siguientes rasgos:

- a. situaciones específicas que el dominio comprende según el tiempo y según el lugar (por ejemplo, de transcripción, formulación, prescripción, apropiación en el caso de un científico que transcribe fórmulas, construye otras, prescribe procedimientos, ejerce procedimientos del lenguaje abstracto)
- b. naturaleza del evento: participante, destinatario, lugar y tiempo; género, materiales, tipos gráficos, tiempos de ejecución, precisión, formato exterior del producto, tono, reglas de composición,

#### **4. Repertorios gráficos.**

Entre otros aspectos, hay que observar el tipo de codificación utilizada (letra minúscula, mayúscula, bastardilla) y la variedad de circulación lingüística (jerga), que muestran el tipo de comunicación que la escritura persigue. La escritura puede tener una intención de limitar o no el número de receptores, de comunicar o no lo dicho a todos por igual, de enfatizar determinados aspectos del mensaje con signos gráficos que funcionan como guiños.

**5. Espacio de escritura, manejo de los espacios en blanco. Operaciones que exige su lectura y su transcripción.**

**6. Técnicas utilizadas: escritura manuscrita, mecánica, tipográfica, digital. Modelos utilizados.**

**7. Finalidad individual y social que persigue el escrito.**

A este bosque indiciario de carácter antropológico – que, como se verá en la segunda parte, ordenamos en torno de los tres núcleos fundamentales del modelo SPEAKING<sup>53</sup> del que deriva: (1) análisis de la situación de producción, (2) del productor y (3) del producto– le anexamos algunos elementos que, como analistas del discurso, consideramos centrales en relación al carácter artístico de los escritos que investigamos. Para nosotros, es dable pensar que, según la idea que se tenga, tanto de la escritura artística como de la finalidad del escrito y del destinatario, el producto puede presentar rasgos diferentes.

Según este planteo, incluimos, dentro del análisis del productor/escritor, no solo la observación de sus características personales, de su grupo de pertenencia, sino también del hábitus y de las representaciones que condiciona su escritura; y, dentro del análisis del texto/producto, el grado legibilidad, lecturabilidad y adecuación textual lograda en el aspecto final del producto; y el carácter de borrador o de texto terminado que presenta el texto ( la grilla analítica que estructura la observación de la práctica de escritura de los talleristas del FAB figura en el anexo)

Para el análisis del corpus, como veremos en la tercera parte, consideramos en especial los conceptos teóricos desarrollados al hablar de la dimensión discursiva y textual de la escritura, puntualmente de los géneros discursivos, de la enunciación y la escena enunciativa y de los aspectos ideológicos implicados en la representación esquemática que se hace del mundo tanto a nivel macro (el del discurso) como microproposicional (el de la sintaxis oracional). Volveremos sobre estos aspectos durante el análisis.

---

<sup>53</sup> Dell Hymes (1964; 1972, citado por Duranti, 1988)

# SEGUNDA PARTE

**Hoy veo la especificidad literaria como una cuestión de historia, no de lenguaje (los límites varían con el tiempo) y, de todos modos, encuentro más interesante ocuparme de todo lo que también es literatura más que de lo que solamente es literatura."**

Tzvetan Todorov, *Deberes & Delicias. Una vida entre fronteras.*

## **La práctica de escritura en el Taller de Letras del Frente de Artistas del Borda**

En esta segunda parte, siguiendo el modelo analítico que propusimos en la derivación metodológica, desarrollamos, en primer término, algunos aspectos contextuales de la práctica que investigamos. Luego, a partir de los datos recogidos durante nuestras observaciones (materiales disponibles en nuestro *Informe de pasantía*, 2004), describimos las prácticas de escritura que realizan los asistentes al Taller de Letras del FAB, las características específicas que adquiere la actividad en ese espacio particular, la naturaleza de los productores y el aspecto material de sus producciones escritas.

### **1. El Frente de Artistas del Borda**

El Frente de Artistas del Borda, reciente ganador de un premio de la UNESCO por su labor psicoasistencial, es una asociación civil fundada en 1984 por Alberto Sava, psicólogo social, como parte del movimiento desmanicomializador<sup>54</sup> que inspiró en la ciudad autónoma de Buenos Aires la ley 448 de Salud Mental del año 2000, todavía no implementada, que limita la metodología custodial y asilar llamada "manicomio" y propone otro tipo de tratamiento para el enfermo mental.

Según lo indica su proyecto organizativo, el propósito del FAB es promover el conocimiento y la práctica de distintas disciplinas artísticas (Teatro, Mimo, Plástica, Fotografía, Música, Letras, etc.) a fin de que cada tallerista descubra la posibilidad de "encontrarse", "mostrarse" y "vincularse" con el medio social desde otro lugar<sup>55</sup>. La idea es facilitar la rehabilitación y resocialización de sus miembros y cuestionar el imaginario social respecto de la locura a través de la expresión artística de los internados.

---

<sup>54</sup> El movimiento se inició en 1970 en Trieste (Italia) y tuvo sus epígonos en Porto Alegre (Brasil) y en Río Negro y San Luis.

<sup>55</sup> Información recogida del ideario del FAB

La Asociación funciona fuera del edificio central del hospital Borda, en el edificio del antiguo hospital de la Merced, frente a la iglesia y la morgue, al lado del pabellón carcelario, en el segundo piso. En el Frente, se reducen las diferencias, no hay psicólogos ni pacientes, no hay salud ni enfermedad, todos son “talleristas” que se reconocen, en el idioma del otro y en sus silencios.

Así, aún funcionando dentro de la institución manicomial y dentro de la institución psiquiátrica, el FAB “distingue”, “posiciona”, de un modo diferente a los que allí participan. Su lucha contra el maltrato y el aislamiento del paciente psiquiátrico se vivencia en la relación que se da entre los mismos talleristas y entre talleristas y coordinadores. El modo en que los participantes del FAB evalúan su propia condición es diferente al del resto de los internados del hospital, los talleristas tienen una autoestima más desarrollada y analizan la realidad desde un lugar más comprometido. Para ellos, no todo lo referente a la enfermedad tiene que ver con una patología; el problema político y el social que condiciona su aislamiento forma parte de sus conversaciones cotidianas.

## **2. Características de la práctica**

En este apartado, presentamos los rasgos distintos de la práctica de escritura de los talleristas del FAB. Tal como anunciamos al inicio de esta segunda parte, en primer término, describiremos la **situación de producción (2.1)**, hablaremos del dominio de pertenencia y del evento de escritura propiamente dicho (atendiendo fundamentalmente a los distintos aspectos que lo constituyen: contexto de producción, participantes, acto de escritura y rasgos relacionados, escena psicosocial). En segundo lugar, observaremos la naturaleza de los **productores (2.2)**, sus disposiciones hacia la escritura y las representaciones que tiene sobre la misma. En tercer lugar, describiremos **el producto (2.3)**, los discursos escritos en el ámbito de este taller literario.



## **2.1 La situación de producción**

### **2.1.1 Dominio:**

La práctica de escritura de estos sujetos que padecen problemas mentales se desarrolla en un territorio que se extiende entre **dos campos o dominios**.

Por tratarse de una actividad que se realiza dentro de un taller de letras no puede escapar de las reglas del **campo literario** que determinan su ejecución. Las producciones tienen que alcanzar cierta significatividad social, deben utilizar la función poética del lenguaje y encuadrarse dentro de alguno de los géneros literarios.

Por otra parte, al tratarse del Taller de Letras del Frente de Artistas del Borda, asociación que encabeza dentro del **campo de la Salud Mental**, un movimiento antimanicomial que promueve el desarrollo de actividades artísticas en el tratamiento de los enfermos, la literatura que se practica allí no puede ser un pasatiempo. Debe ser una práctica cuidada, que sirva para “mostrar” a la comunidad llamada “sana”, “normal”, los beneficios del arte en el tratamiento de ese tipo de enfermedades y la capacidad, sensibilidad e integridad de los llamados “locos”, los artistas.

#### **-Situaciones de escritura:**

Las situaciones de escritura que se desarrollan dentro del taller son diversas. Se dan las situaciones correspondientes al campo literario, las que el taller estimula, y otras que no lo son pero se dan inevitablemente en un espacio dedicado a la interacción con personas que necesitan ayuda, estímulo, afecto y contención.

Dentro de las situaciones específicas distinguimos:

a) Situaciones de escritura de poemas, cuentos y otros textos literarios. Constituyen la práctica propiamente dicha. Durante la misma, los talleristas se apropian de modalidades de escritura legitimada, leyendo; imitando o reformulando procedimientos discursivos y recursos retóricos; tomándolos como ideas propulsoras. Estas prácticas de apropiación se inscriben dentro de una secuencia de exploración artística de carácter didáctico.

b) Situaciones de reescritura de los textos producidos. Se promueven una vez al mes para favorecer la contactación y reelaboración de la obra producida. Obedecen a la necesidad y al deseo de estimular la selección y preparación de materiales para futuras publicaciones o presentaciones.

Dentro de las situaciones no específicas, están aquellas que surgen de alguna necesidad de expresión interna del grupo, que adopta libremente cualquiera de las formas literarias y escribe.

Estas situaciones, las específicas y las que no lo son, muestran que en el espacio del Taller de Letras del FAB no siempre es posible transformar lo que viene a ser dicho en literatura y que allí, los talleristas encuentran el espacio ideal para crear sus propias situaciones de comunicación para darse aquello que necesitan: “atención”. En otras palabras, estas distintas posibilidades de escritura vienen a mostrar que en el hospital, dentro del taller, la escritura literaria además de ser una práctica artística es “otra cosa”.

## **2.1.2 Evento de escritura:**

### **2.1.2.1 Situación o escenario comunicativo**

El complejo campo de pertenencia en el que la acción discursiva de los talleristas del FAB se despliega resulta acotado por elementos que ejercen otro tipo de presiones sobre su práctica. El espacio físico, el tiempo, el contexto social de interacción, sus normas, los

participantes, son solo algunos de los elementos que componen el escenario comunicativo que condiciona la producción y que desarrollaremos a continuación.

**- Contexto espacio temporal.**

El evento de escritura que analizamos tiene su **localización** dentro del Hospital Psiquiátrico Borda, en el segundo piso, en una ex -sala de hospital, aislada de todo el movimiento hospitalario, donde funcionan los talleres del Frente de Artistas. Varias mesas (una ovalada y otras rectangulares), muchas sillas, un maniquí desarmado, armarios, cajoneras, pinturas del taller de plástica, graffitis, plantas y una cartelera con fotos de Borges, Roberto Arlt y Cortázar, integran el mobiliario y la escenografía de este escenario discursivo.

En ese espacio artístico, en el que nada recuerda la situación manicomial y lejos de los médicos, psicólogos y enfermeros del hospital, que en la mayoría de los casos se oponen a la desmanicomialización, los talleristas se reúnen **una vez a la semana, dos horas**, después de comer y tomar su medicación. Por lo general, solo escriben en ese lugar y en ese tiempo porque, según ellos, solo allí, en el silencio del taller, se puede escribir.

**- Contexto de interacción**

Señalamos, al analizar las características de la escritura, que esta se caracteriza por ser un discurso monolocutivo. En el espacio de taller, la escritura toma un carácter distinto. Si bien no goza de la inmediatez de la comunicación oral, tiene una respuesta dentro del grupo, aunque los talleristas como veremos más adelante no sean los destinatarios directos de esos textos.

Para esta interacción de comunicación escrita, en la que coordinador y talleristas, y talleristas entre sí, intercambian textos y opiniones, generalmente positivas (salvo en el

caso del coordinador que suele ser más exigente en el uso de las técnicas y con el nivel de comprensibilidad y adecuación de las producciones) los asistentes al taller de letras se ubican alrededor de la gran mesa ovalada, en una relación de par a par, compartiendo mate y galletitas. Después de leer la consigna escriben en silencio (que no siempre es absoluto), a veces con música de fondo<sup>56</sup> y tratan de respetar las pautas que guían el acto.

#### ***-Participantes.***

Por propia voluntad y no por obligación como en otros talleres hospitalarios, intervienen en este evento o fenómeno de comunicación escrita, hombres y mujeres; internados ambulatorios y externados del Hospital Borda y del Moyano con patologías psiquiátricas diversas, cuya historia clínica el Frente desconoce; y miembros de la comunidad de extramuros que no siendo enfermos deseen hacerlo. La mayoría de los talleristas que asisten no escriben en otra parte.

Por lo general, en un encuentro de taller pueden reunirse hasta 20 sujetos con ganas de escribir pero solo la mitad frecuenta el espacio con regularidad. Cada participante juega en el taller un doble papel, oficia de escritor y de lector a la vez, de lector primero de su propia producción y de lector segundo/oyente/ de las producciones de los demás talleristas, que funcionan como “receptores empíricos” del acto verbal que allí se produce (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 163).

Ellos, los que escriben, el coordinador artístico, que sabe cómo construir un producto artístico y orienta las prácticas; y el coordinador psicológico, que trabaja con los

---

<sup>56</sup> En más de una oportunidad este escenario utópico se ve alterado por el estado de sus actores, provocado por la medicación o la falta de ella, por alguna angustia o rebeldía, por la pobre alimentación que reciben, la ausencia de higiene, la carencia de recursos o problemas de empleo. En otras instancias, son los coordinadores (artístico y psicológico) los que crean un contexto diferente e, impresionados, por la situación de los pacientes, ceden el espacio del arte a las necesidades de los participantes. Así las actividades de los talleres son siempre diferentes e impredecibles.

obstáculos que el abordaje de determinado arte genera en el proceso creador conforman lo que Duranti (1988) definiría como “**comunidad de habla**” (de escritura en nuestro caso), en tanto comparten las reglas de trabajo y comportamiento que permiten el funcionamiento social del grupo.

Hay otros participantes que no forman parte de esa comunidad, que no conocen las reglas de interacción, ni las características, hábitos o estilos de sus miembros, pero forman parte del contexto interactivo, los pasantes de psicología que vienen a observar la experiencia beneficiosa del FAB en el tratamiento de la Salud Mental y escuchan y opinan sobre las producciones escritas.

#### ***-Fines o metas***

Dentro del marco ideológico del FAB<sup>57</sup>, que se propone, con respecto a los talleristas, promover el conocimiento y la práctica de distintas disciplinas artísticas (Teatro, Mimo, Plástica, Fotografía, Música, Letras, etc.) con la idea de que descubran la posibilidad de "encontrarse", "mostrarse" y "vincularse" con el medio social desde otro lugar, el objetivo o **finalidad** del Taller de Letras, es el logro de un producto que coadyuve a la valoración social de sus miembros y los integre como sujetos sociales.

Desde este punto de vista, una primera prueba para valoración de su producción es la lectura en voz alta frente al grupo, una de las instancias preferidas en el taller. A la lectura emotiva de lo escrito por uno, le corresponde la escucha silenciosa, atenta y solidaria del resto de los participantes. El gesto confirma que el sujeto que escribe hace algo estimable más allá de los aciertos o errores (generalmente pocos) que el grupo señale. Luego de las críticas, el tallerista generalmente acepta lo que el grupo le señala y si es necesario

---

57 Información recogida del órgano de información del FAB.

defiende lo que dice con naturalidad. Este placer se renueva con cada lectura y se repite en cada presentación artística.

### **-Acto**

En la primera antología del Taller de Letras, libro del que no hay copia disponible, Alejandra Suárez y Verónica González (ex-coordinadoras del taller), describen la **secuencia del acto de escritura** que ordena el funcionamiento del taller en el caso de las situaciones específicas de escritura. El primero corresponde a la lectura de un texto de autor o a la presentación de una consigna que generalmente incluye un texto modelo que funcione como disparador. El segundo contempla el intercambio de comentarios de los talleristas sobre los textos motivadores, el acercamiento a lo que se siente y se piensa. El tercero abre paso a la escritura, en este lapso se da paso a la producción singular y se busca aportar las herramientas que puedan facilitar la escritura y aportar los recursos necesarios para el enriquecimiento del propio estilo. El cierre del taller está destinado a la lectura y el comentario de los textos producidos, y constituye un modo de circulación de los mismos dentro del grupo.

Todos estos momentos conforman la secuencia del acto de escritura que, salvo que los talleristas soliciten retomar el trabajo anterior o se prepare una muestra, cada semana presenta una propuesta de trabajo diferente para que los asistentes primerizos puedan integrarse. Cada uno de estos momentos tiene con estos talleristas su justificación y sus particularidades distintivas, sobre todo en relación con la ejecución de las consignas, la planificación del escrito, los comentarios de los textos motivadores, la reescritura y la lectura de las producciones.

*Características de los distintos momentos de la secuencia de escritura del Taller en el caso de las situaciones específicas.*

Momento 1: La lectura del texto motivador o la formulación de la consigna de trabajo dura en el Taller del FAB aproximadamente de 10 a 15 minutos. Las consignas<sup>58</sup> que pueden ser orales o escritas, en este Taller de Letras, son fundamentalmente consignas escritas que apuntan a ejercicios breves destinados a desarrollar la secuencia completa de escritura en el tiempo que dura el taller.

Aunque algunos especialistas señalan la improcedencia de usar consignas, en aquellos talleres que buscan activar cierta práctica, las mismas permiten la puesta en común de determinados conocimientos, la revisión de ciertas técnicas<sup>59</sup> y un punto de partida que propicia el enriquecimiento grupal a partir del trabajo comparativo y el diálogo textual.

Por esto, porque la consigna en el taller se inscribe dentro de una secuencia de exploración artístico-didáctica que puede llevar varios encuentros, en muchos casos es utilizada para recuperar los conocimientos desarrollados en las prácticas anteriores y poner al tanto de lo realizado a los talleristas ausentes.

En el caso del Taller de Letras del Borda, las consignas tienen además otra justificación: promover la reflexión sobre los géneros literarios, evitar la escritura automática o catártica y sugerir, tras la lectura oral de la consigna, un breve momento de planificación. Esta primera parte del trabajo dura aproximadamente 15 minutos.

Aunque a la hora de escribir hay entre los pacientes dos tipos de escritores, los que no necesitan la consigna, y escriben sin atender a ella, y los que necesitan la consigna para

---

<sup>58</sup> Según Mario Tobelem (1994), uno de los integrantes del grupo Grafein, las consignas conforman una tipología. Hay consignas que usan como base fragmentos de un texto modelo y piden su completamiento; otras que además de brindar un modelo como punto de partida para continuarlo, requieren determinada operatoria; consignas de transformación libre, que no requieren respeto del texto dado sino su transformación; consignas de transformación reglada que requieren un trabajo intertextual con conceptos, abstracciones y memoria de textos presentes o ausentes; consignas restrictivas puramente operativas; consignas inclasificables, definidas por los resultados a obtener.

<sup>59</sup> Dejamos para otro momento la discusión de si es posible enseñar o no un arte, si se trata o no de técnicas, etc.

empezar a escribir, los talleristas prefieren las prácticas a partir de consignas y no los ejercicios libres.

Valor de la consigna en el FAB

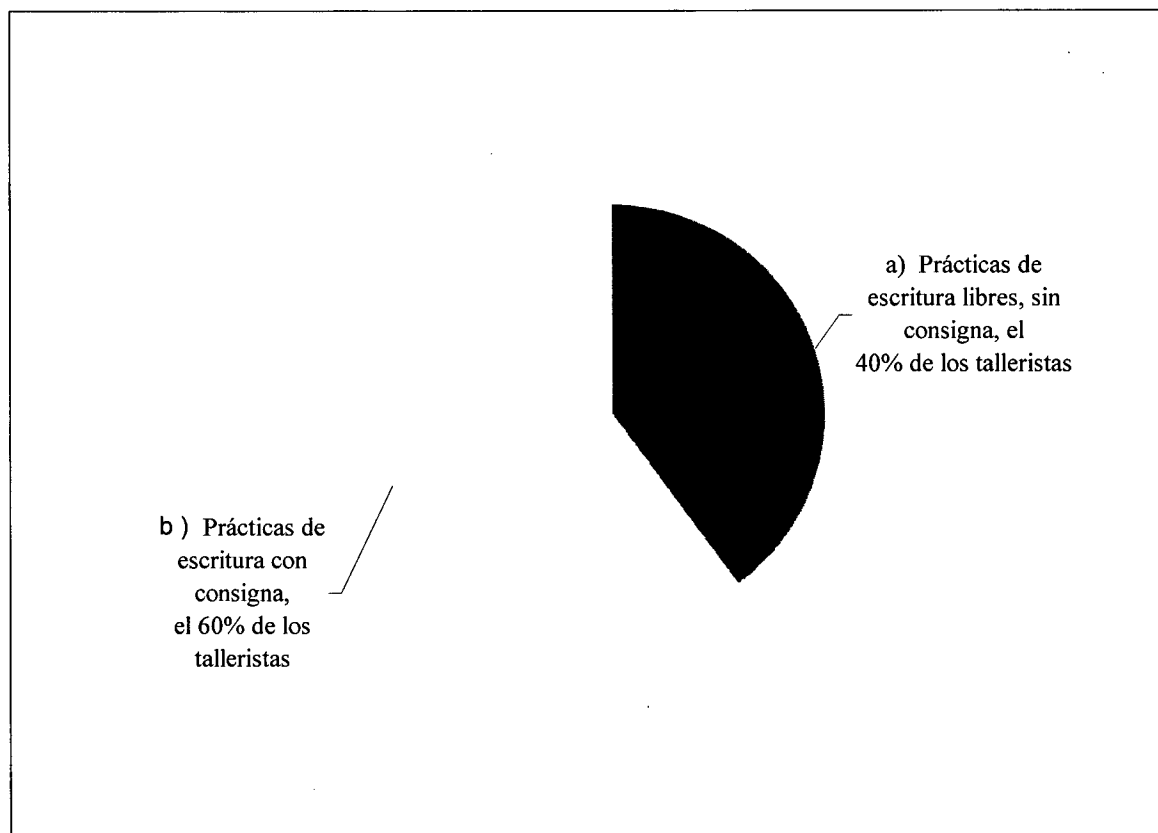


Ilustración 3: Qué tipo de prácticas prefieren los talleristas (*Informe de Pasantía, 2004*)

Tal como lo muestran los ejercicios de auto-observación, diseñados para reflexionar sobre la práctica, y las entrevistas que realizamos a los talleristas (ver *Introducción e Informe de Pasantía, 2004*), la mayoría de los talleristas prefiere el trabajo con consignas. Según ellos, porque la consigna sirve de estímulo y hace que realmente la práctica se convierta en una práctica artística y no sea un pasatiempo.

Según lo observado semanalmente en las prácticas, porque la actividad dirigida funciona como un “distanciador”. Si se les da un trabajo sin consigna, generalmente, los talleristas que no vienen urgidos de la necesidad de escribir, no escriben, se desconcentran, intercambian información, discuten, se van o terminan solicitando que se les de algo para



escribir porque no saben cómo empezar. La consigna, como ellos lo afirman, no solo produce un hiato en el discurso interior, los concentra, los saca de su situación hospitalaria, evita el conflicto con el otro y les permite sentirse sujetos frente al papel.

Caso excepcional suelen ser las consignas de reescritura que no despiertan entusiasmo alguno y frente a las cuales la mayoría de los talleristas prefiere romper abiertamente el pacto del encuentro, escribir libremente, o irse. De allí que el tiempo dedicado a la reescritura sea casi nulo.

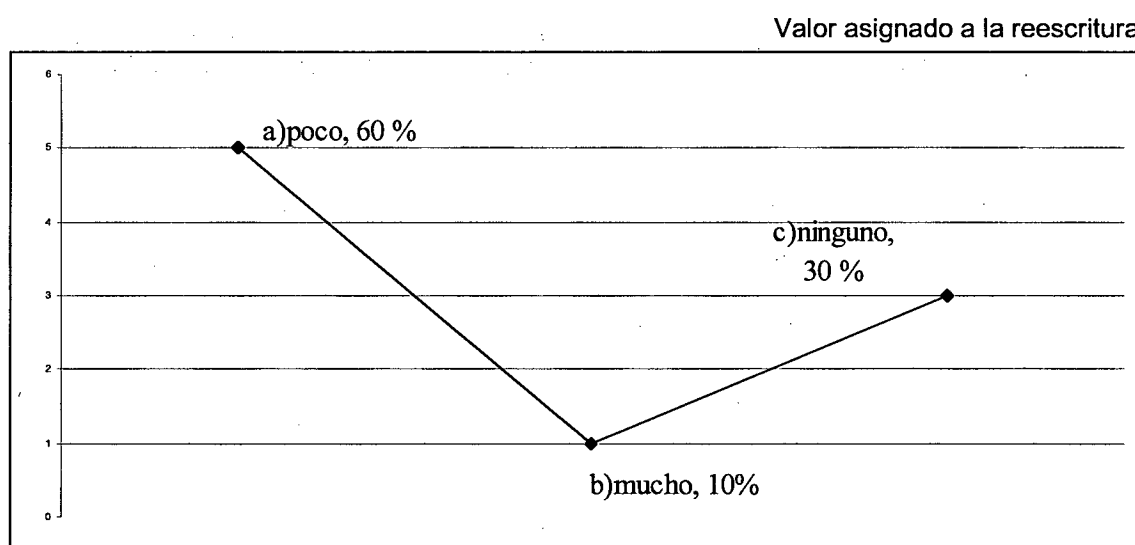


Ilustración 4: Tiempo dedicado a la reescritura (*Informe de Pasantía, 2004*)

Momento 2: La reflexión sobre las consignas y los textos disparadores generalmente es breve (15 minutos), aunque algunos hacen comentarios que aluden a la técnica o a la temática, la mayoría expresa solamente su gusto o disputo por lo leído o las inquietudes que la consigna genera. Por lo general esta parte de la secuencia dura poco porque la mayoría ya está pensando en lo que va a escribir o está escribiendo.

Momento 3- Durante la escritura, los talleristas resuelven la consigna, leen su escrito, hacen preguntas concretas sobre algún aspecto del texto que les genera problemas, reciben sugerencias de corrección pero en pocas oportunidades reescriben. Aparentan

darle importancia a la revisión pero a menos que se trate de un problema gramatical u ortográfico, cuando se les hace alguna sugerencia de corrección, les cuesta descartar párrafos, frases, palabras que carecen de sentido dentro del texto; trabajar una frase para cuidar la consistencia poética; reconocer la falta de coherencia interna entre las ideas.

A continuación exponemos un caso. A Luis María le cuesta todo tipo de correcciones. Pero es tal vez uno de los más laboriosos. Los borradores que presentamos surgen de una consigna que solicita escribir un poema en prosa a partir de un texto fuente utilizando la primera persona para expresar un punto de vista. Luis toma del poema leído en vez de una frase, tres palabras “neblina”, “pintura”, “nacimiento” y escribe su texto:

La vida. Borrador 1<sup>60</sup>.  
La neblina de esta mañana es incalubles por la forma que vicición se ostruye. La pintura que esta en el cuadro de mi amigo es de incalculable valor en en presio como en su paisaje.  
El nacimiento de ese veve es maravilloso porsu belleza y a de mas es muy lindo ver nacer a un vivivo.

En forma oral se le explica a Luis que, aunque el lector puede asociar ciertas palabras (neblina, visión, pintura, paisaje, belleza, ver), la vinculación entre los enunciados debe ser más fuerte para que se perciba la unidad entre los tres párrafos. Además se le solicita que incluya la primera persona. La segunda versión de este texto, es otro texto, el sentido esbozado en los párrafos construidos anteriormente se pierde totalmente:

Borrador 2.  
En ~~nae~~ nacimiento de neblina ~~entes~~ en ~~entre~~ entre ~~paisaje~~ hay una pintura de un piasaje muy ~~ernej~~ ~~hermose~~ hermoso.  
En ese nacimiento hay ~~muehos~~ un muchos ~~bes~~ bosque.  
Ese paisaje pinta la naturaleza del ~~eampo~~ campo y ademas la vida cilvestre.  
Y ademas la neblina de los días muy n escapotados en ~~ese~~ ~~exesose~~ hexeso

En una segunda corrección se le sugiere a Luis volver a la versión 1 y en forma escrita se le formulan a Luis una serie de preguntas que tienden a desarrollar a desplegar el tema

---

<sup>60</sup> Los textos que se incluyen de los talleristas conservan las características gráficas y ortográficas del original.

anunciado en el primer párrafo y que buscan hacer surgir a la primera persona: “¿Qué no podés ver por la neblina?”, “¿Qué oís a lo lejos?”, “¿Cómo te hace sentir no poder ver por la neblina?”. Oralmente, para no escribir sobre su texto, se le indica también corregir la ortografía y la legibilidad.

En la versión 3, Luis María logra unir temáticamente los dos primeros párrafos, no logra articular el tercero y aunque presenta errores diferentes aparece la primera persona:

La vida. Borrador 3.

La neblina de esta mañana es incalable ~~no~~ me ostruye la vición y no permite ver el cuadro de aquel paisaje. El nacimiento de ~~añ~~ aquel veve no comobio por el ver nacer aquel vástago.

Esta dificultad para corregir los textos escritos individualmente y en silencio, se diluye en los trabajos de escritura colectiva. La escritura grupal de un guión dramático, de un radioteatro y un guión de títeres muestran que estos escritores pueden con ayuda externa - de los coordinadores y de los propios compañeros- planificar y controlar la coherencia de sus discursos, solo necesitan un monitor externo que chequee permanentemente la adecuación de sus formulaciones y les haga revisar a cada rato, entre otras cosas, los objetivos que persiguen, qué ideas resultan contradictorias, o qué frases o comportamientos resultan inadecuadas para un personaje en tal situación. Las experiencias realizadas señalan que algo sucede durante la escritura individual que les hace olvidar la finalidad del escrito. Este momento de escritura, que incluye el de reformulación o reescritura, dura aproximadamente una hora.

Momento 4- La lectura de los textos es voluntaria. Leen aquellos que creen que el texto está listo y lo hacen en el orden en que fueron terminando de escribir. Por lo general todos leen y son escuchados en silencio por sus compañeros. Los comentarios que surgen del grupo son en primer término de aprobación, solo si el coordinador o la coordinadora

lo sugiere, prestan atención a las restricciones impuestas por la consigna de trabajo y formulan otro tipo de crítica. Es decir que, si la consigna solicita un cuento y se escribe un poema, la falta de adecuación a la consigna está en segundo término, lo que privilegian es la expresión del compañero. Esta actitud de aprobación refuerza en ellos sus condiciones autorales y constituye un tercer momento de individuación frente a lo escrito. La duración aproximada de la lectura de las producciones es de también de una hora (si el número de participantes es alto).

Una vez al mes, después de que se ha dado el distanciamiento necesario, se producen las situaciones de relectura y reescritura de los materiales producidos. Durante ese encuentro de revisión los talleristas releen su producción, reelaboran y reescriben aquellos materiales que les resultan interesantes para una publicación o presentación artística. Solo en estos casos, y si la publicación o presentación es inmediata, los talleristas que valoran su producto como un bien de cambio que los pondrá en una situación privilegiada -la de ser escuchado como un artista por la comunidad de extramuros- muestran cierta disposición a corregir o reescribir, aunque no siempre lo hacen adecuadamente. Si no hay publicaciones o presentaciones a la vista, los talleristas por lo general no asisten a los encuentros de reescritura.

### ***-Forma y contenido***

Las manifestaciones escritas del taller de letras están condicionadas por una **forma y contenido** propuestos por el coordinador artístico y el ideario del FAB. Una forma que tiene que ver con esa literaturidad de la que tanto se ha escrito y que sintetizaremos aquí esencialmente como una práctica

-que “compromete el código” de la lengua en cada una de las palabras que pronuncia (Foucault, [1962-1966] 1996: 85),

-que influye en la conciencia que los hablantes tienen de sí mismos y de su propia lengua (Sartre, 1965)

Un contenido que trata el universo referencial de un modo tan socialmente significativo (Todorov [2002]2003, Sartre, 1965) que sirve para cuestionar los valores sociales y transformar el imaginario social, en el caso del FAB, respecto de la locura y la institución manicomial, especialmente.

***-Normas.***

La escritura en el taller generalmente es individual, salvo cuando se prepara un hecho estético para una muestra y entonces se trabaja en grupo o colectivamente. Los encuentros son dirigidos por el coordinador artístico y los talleristas escriben adecuándose a ese proceso de dirección. La escritura excepcionalmente es libre (aun cuando dice que lo es).

***-Modelos.***

La secuencia de escritura se inicia con una consigna de trabajo. Esa consigna incluye o no textos modelo, presenta fragmentos, frases, palabras o ejemplos de recursos técnicos que intentan modelizar en parte las respuestas de los talleristas.

Los modelos que se toman como pretextos son textos prestigiosos de la literatura universal. Para que se comprenda mejor en qué grado las consignas imponen un modelo o buscan modelizar las respuestas de los escritores, agrupamos las consignas utilizadas habitualmente en el taller siguiendo un criterio que va de las más restrictivas a las menos restrictivas:

1. consignas que solicitan un trabajo intertextual :

- a. presentan palabras sueltas, que requieren ser incorporados en el texto emergente, o frases de un texto fuente utilizado como modelo y cuya extensión no alcanza a restringir el género del texto meta;
  - b. presentan fragmentos de un texto fuente que restringen el género del texto emergente
2. consignas que presentan un texto modelo pero no solicitan trabajo intertextual sino que imponen una restricción de género o de tema por imitación del texto pretexto
  3. consignas “operativas” que presentan un texto modelo pero solo solicitan la utilización de alguno de sus procedimientos o recursos expresivos

### ***-Tono***

El trabajo en el taller se hace con seriedad. No se trata de un grupo que juega a la escritura sino que la práctica de allí que las consignas en la mayoría de los casos se cumplen seriamente. Los talleristas raras veces bromean o ironizan sobre las propuestas desarrolladas. Aunque pueden reconocerse algunos estilos más sarcásticos o humorísticos que otros (como el de Gaspar y Fernando), por lo general, usan un tono acorde a los temas que desarrollan y a la propuesta de trabajo.

### ***-Instrumentos o elementos técnicos***

Aunque el FAB cuenta con elementos técnicos, procesadoras, impresora para que los talleristas escriban, editen y reproduzcan sus textos, por razones de seguridad la práctica digital todavía no es posible. Por ahora prevalece la práctica manuscrita. El coordinador, o coordinadora, es la encargada de entregar las hojas en blanco, que suelen incluir la consigna escrita, y también las biromes que el FAB pone a disposición del grupo. Los talleristas no usan lápiz ni goma de borrar.

**-Géneros.**

En el taller se practican los géneros literarios más convencionales y aquellos que por su extensión puedan trabajarse en un encuentro (excepcionalmente se producen textos largos). Si se les pregunta cuál es el género que desean trabajar manifiestan sin dudar su inclinación por la escritura de poemas. Sin embargo, aunque los participantes del Taller de Letras pueden escribir poesía tradicional y muestran, por ejemplo, cierta habilidad con la rima y con la métrica, como en esta payada que escribieron grupalmente,

PARCA: Aquí llegó la parca  
desdentada y muy ruidosa  
como quien no quiere la cosa  
a cumplir con tu deseo  
si es la muerte como veo  
podés dejar de rezar

GAUCHITO: Pues le digo Doña Parca  
que yo no le tengo miedo  
y que no he venido al pedo  
usted no me va asustar  
José se va a quedar  
a admirar este universo  
así que la reto a duelo.  
Desenvaine la bordona  
y a ver quién puede más.

toda vez que los talleristas tienen la posibilidad de elegir el género o subgénero discursivo en el que habrán de expresarse, ellos escriben prosa poética, textos que ellos llaman “poemas” por el simple hecho de escribirlos a veces como si fuera en verso pero no trabajan la métrica, no hacen uso significativo del silencio, no practican el verso libre y, por lo contrario, tienden al razonamiento y a la proyección discursiva.

Según el Diccionario Enciclopédico Durvan, el término “prosa” deriva etimológicamente del verbo latino *provertere/prorsus* que significa “ir hacia adelante”, lo contrario de “verso” (*proversus*) que significa “ir hacia atrás”. Estas características, y el hecho de que la prosa, espontánea y natural, parece avanzar sin sujetarse a medidas o ritmos

determinados, sin la exigencia de que el escritor vuelva sobre sus pasos para buscar la expresión exacta, parecen coincidir con el tipo de escritura que realizan los talleristas y con su modo de concebir el proceso de escritura.

El gráfico que sigue confirma el tipo de preferencias genéricas que manifiestan los talleristas.

**Los géneros preferidos por los talleristas del FAB**

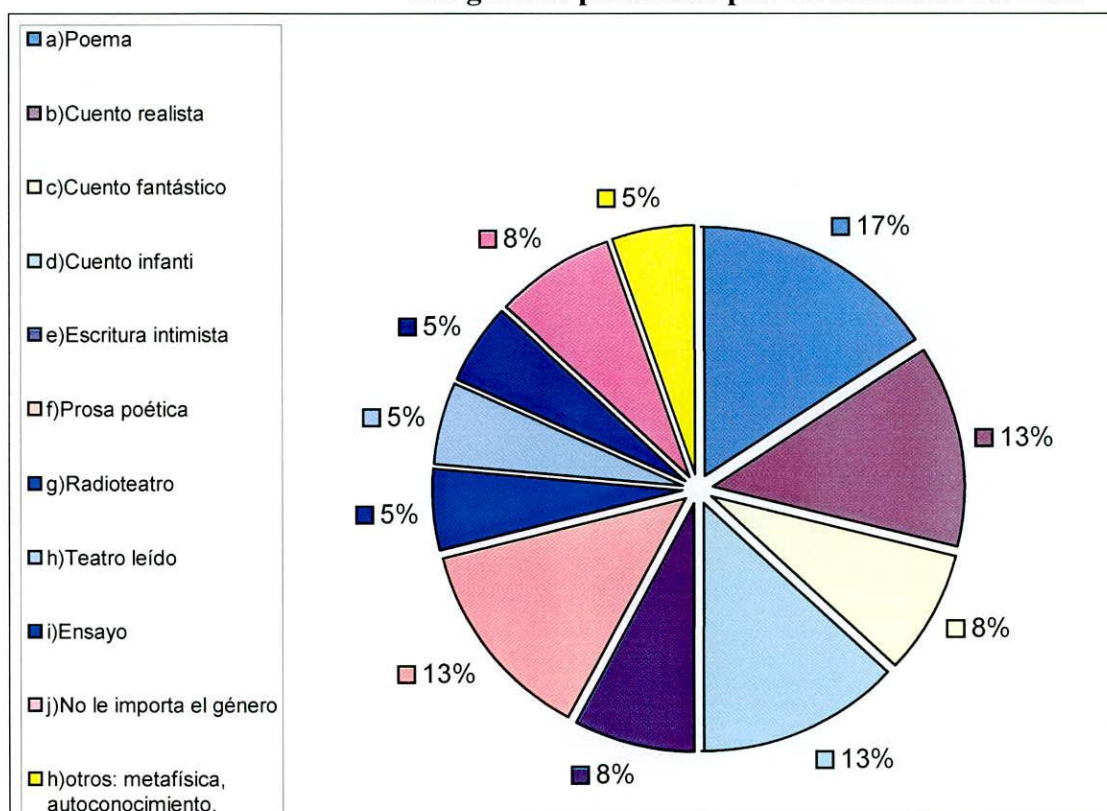


Ilustración 5 Preferencia de los talleristas por el género lírico. (Informe de Pasantía, 2004)

### 2.1.2.2 Escena psicosocial.

Además de los elementos materiales e inmateriales asociados con las circunstancias físicas que entran en juego en el escenario discursivo, entre los elementos socioculturales que operan como fuerzas tal vez más activas y propulsoras sobre el accionar verbal, se



destaca en este caso la escena psicosocial. Entendemos por tal, aquella escena imaginada, característica y prototípica de determinado espacio en determinado tiempo (Calsamiglia y Tusson, 1999: 105). Por ejemplo, la escena prototípica de un aula en horario de clase y no de recreo, es la de enseñanza; la escena imaginada en un cine, en el horario asignado a la función, es la exhibición de una película y no la limpieza.

En el taller de Letras, la escena psicosocial además de responder al propia de todo taller de escritura (la de un grupo de escritores que leen, escriben y comparten pensamientos socialmente significativos, un modo original de ver el mundo), se relaciona con la imagen que el FAB determina en sus integrantes: la de **un grupo que va al “Frente”** (Frente de artistas) **y opone resistencia a las múltiples formas que toma el poder** (clase dominante, sistema manicomial, discurso médico...) **y procura con el “arte” transformar la realidad.**

En esta escena, los llamados “locos” conforman una comunidad capaz de apropiarse de una práctica prestigiosa como la del artista y sostener desde su imaginario creador que las “representaciones de la tribu” (Castoriadis, [1999] 2000), entre ellas la de la locura, son falsas. Los talleristas, como integrantes del Frente, se sienten responsables de mostrar a quienes se mantienen fuera de la “locura”, cuáles son los peligros y zonas oscuras que acechan a todos los hombres.

El colifato es tal vez, el último aliento, el último silbido, el último rasgo de una raza que se extingue. El colifato es sinónimo de pureza y transparencia, por eso se puede ver todo a través de él, que rechaza la hipocresía y la mentira del mundo actual y esta misma rebeldía que nace, crece y lo alimenta: “A diferencia del loco que coloca bombas para sembrar terror, el colifato grita verdades para que reflexionen los Kuerdos”. Esta es su misión redentora en este mundo, gritar verdades que duelen, donde más duelen siguiendo los senderos marcados por Van Goh, Artaud y Jesucristo” (Trinity, externado del Borda, publicación personal)

Desde ese lugar, el de quien quiere y puede por experiencia decir algo con respecto a los males sociales, desarrollan su práctica. La ideología del Frente los hace sentir capaces de luchar contra la adversidad hospitalaria y extrahospitalaria.

Por tal motivo además de escribir para sí mismos, como lo manifiestan en los ejercicios de auto-observación de los que ya hablamos, escriben para los lectores de extramuros, quienes leen sus producciones y con quienes necesitan reducir la distancia que el dispositivo manicomial ha trazado. Ellos, según el gráfico realizado a partir de los datos obtenidos en nuestras observaciones, son los destinatarios indirectos de su experiencia.

#### Destinatarios de la escritura del FAB

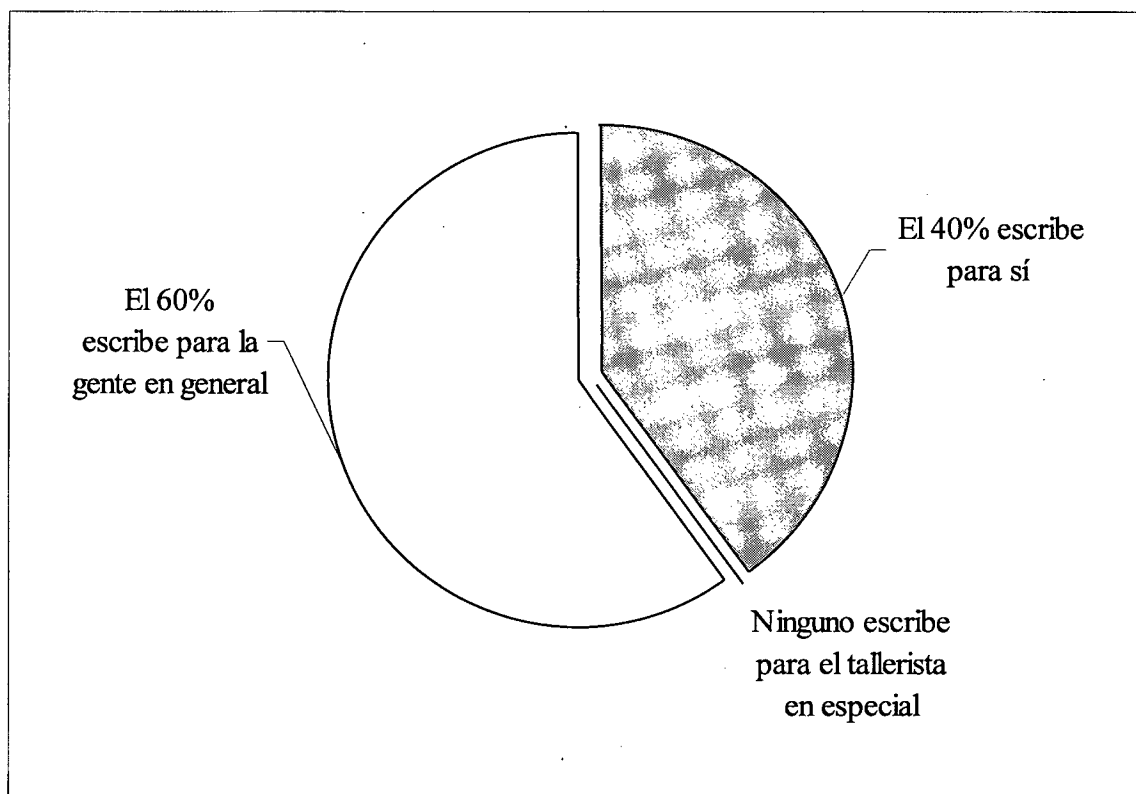


Ilustración 6: Para quién escribe el tallerista del FAB (*Informe de Pasantía, 2004*)

## 2.2 Los productores/escritores

### 2.2.1 Condiciones de los que escriben. Aspectos que hacen también al contexto sociocultural y cognitivo de la escritura.

Según se vio al presentar la perspectiva antropológica, los vínculos con la escritura suelen ser tan disímiles y complejos que su análisis no puede limitarse a la observación del tipo de formación que ha recibido quien escribe. Por ello, en el modelo que hemos diseñado aparecen disociados aspectos como instrucción, comunidad de pertenencia, hábitos y representaciones (además de género, edad, etc.), que en algunas situaciones de escritura no es necesario distinguir.

La mayoría de los talleristas del FAB son jóvenes y adultos de **género** masculino, olvidados por su familia. Aunque esporádicamente puede haber mujeres, una sola tiene carácter de estable. Casi todos los talleristas, hombres y mujeres, pueden ser ubicados en la **esfera social** correspondiente a la clase media, media baja y baja. Juntos circulan de taller en taller. Entre los asistentes más regulares al taller de Letras están Angie, Gaspar, Gustavo, Joel, Juan, Jorge, Juan Carlos, Carlos, Héctor, Felipe, Luis María, que tienen entre 45 y 60 años de **edad**, y Fernando, de 30. Angie, Gaspar, Gustavo, Jorge, Luis María, Fernando, frecuentan el taller desde hace años (de 5 a 10 años).

Todos los talleristas han recibido instrucción formal hasta el nivel medio. Y aunque dos de esos talleristas tienen formación docente (Angie es maestra del nivel inicial y Joel de artes) pertenecen en su mayoría a una **comunidad más preparada para leer que para escribir**, lo que es decir que, aun cuando leen poco, están más habituados a las prácticas de lectura que de escritura, a pesar de los años de taller.

En general, tienen las competencias técnico-mecánicas que materializan la escritura; usan el **repertorio gráfico** -la mayúscula y la minúscula, la letra cursiva y la imprenta- con

cierto criterio de adecuación, distinguen espacialmente una palabra de la otra y utilizan bien el interlineado que permite diferenciar el renglón de arriba y el de abajo<sup>61</sup> (algunos como Fernando incluso recurren a la letra imprenta para resaltar ciertas palabras y darle mayor énfasis a sus expresiones); despliegan un **repertorio verbal** rico y preciso por momentos, pero exhiben poca fidelidad a las normas sintácticas, gramaticales y ortográficas, tienen dificultades para identificar la voz de otro en un discurso y para elaborar la textura de sus producciones.

Aunque a algunos, como Luis María, no les es fácil encontrar el lenguaje adecuado al registro poético, la mayoría puede hacerlo y poco frecuentemente usan un vocabulario de **circulación restringida** (“llovió hierro”, por cayó piedra, “está quemado”, “seco”, por pasado de medicación); su competencia de escritura se reduce a textos breves.

Todos estos aspectos ubican al grupo entre dos grandes franjas. Entre aquellos que Cardona designa como semianalfabetos funcionales y semianalfabetos gráficos.

Como todo usuario de la lengua los talleristas pueden poner en juego las competencias que les permiten distinguir los distintos **géneros discursivos** vinculados a las distintas esferas de actividad humana. Pueden clasificar sus comportamientos comunicativos cotidianos y decir esto es una “conversación”, esto es una “historieta”, esto es un “cuento”, esto es una “crónica periodística”, esto es una publicidad”, etc.

Pero sus conocimientos sobre géneros literarios, a pesar de los años transcurridos en el taller, son escolares. Distinguen las formas relativamente estables que provienen de esa

---

<sup>61</sup> En los casi cuatro años de mi investigación en el Borda, recuerdo solo dos casos de manejo gráfico “anormal”, el de dos asistentes ocasionales que se presentaron en oportunidades diferentes con la urgencia de escribir sin esperar los tiempos del taller. Uno escribió en una letra gigante cuatro o cinco frases de una canción, supuestamente, “demoníaca”; y el otro, un cuento en una letra tan diminuta y con el interlineado tan estrecho que casi se superponía renglón sobre renglón. Ninguno de los dos textos pudieron ser leídos.

esfera de producción (dramático, lírico, narrativo), advierten sus regularidades más evidentes pero apenas pueden explicar formalmente los rasgos que diferencian la prosa poética del poema o el cuento de una simple narración.

Para ellos, como ya señalamos, es poesía todo discurso que presente una disposición visual en versos breves. De allí que dentro del taller a toda situación de escritura se asocie una situación de enseñanza/aprendizaje que recupere los conocimientos adquiridos en otras situaciones de escritura y desarrolle sus competencias discursivas.

### **2.2.2 Disposiciones del sujeto durante el proceso de escritura.**

La investigación realizada como observadora participante /coordinadora del Taller de Letras del Borda nos permite afirmar que presentan cierta tendencia a no desarrollar algunos subprocesos que hacen a la producción del texto escrito. Con gran frecuencia olvidan chequear el cumplimiento de la propuesta, incorporar la información que tienen en la memoria sobre las características del género y activar el monitor interior que regula la producción textual atendiendo al objetivo principal de su práctica: hacer literatura para otro.

Sin embargo este olvido o indiferencia por las operaciones de control y reformulación no se debe a que desconozcan el proceso cognitivo y material de la escritura o ignoren los requisitos que deben presentar las producciones en el taller, porque cada vez que alguien asiste por primera vez o se advierte que el encuadre artístico de la práctica se está perdiendo, el coordinador, o la coordinadora, se encarga de explicarlos.

Tal conducta frente a los propios escritos se vincula con la representación que tienen de la escritura y está en relación directa con sus urgencias. La tendencia es a escribir rápidamente sin completar el proceso de planificación o ideación y a no realizar el

subproceso de corrección. Como en un vuelo con piloto automático los talleristas parecen seguir sus percepciones sin darle instrucciones al controlador interno para que controle todos los aspectos del proceso. El gráfico que sigue muestra estas disposiciones según el valor que ellos mismos les asignan a las etapas del proceso de escritura.

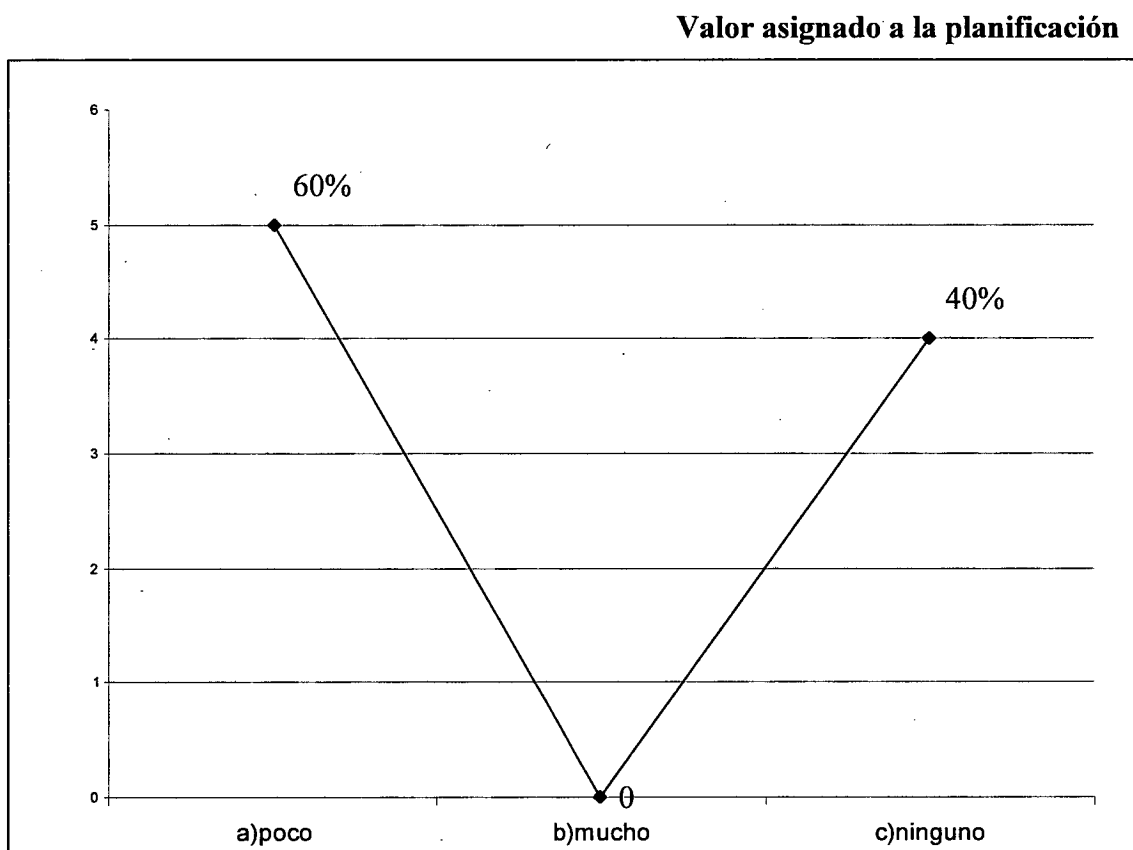


Ilustración 7: Tiempo dedicado a la planificación de la escritura. (*Informe de Pasantía, 2004*)

Tal como explicamos en el apartado destinado a la escritura como proceso (Primera Parte), hay tres momentos fundamentales en todo acto de escritura. El momento de inspiración (o contacto con la idea propulsora), el de ideación (de investigación, seguimiento y ordenación de la idea) y el momento de escritura del texto (que incluye sucesivas reescrituras). Los dos primeros son interiores, pero observable en la actitud corporal de los participantes, y el último exterior.

Nuestra experiencia en talleres académicos y literarios nos permite trazar algunas diferencias entre los talleristas del Borda y el resto. Por lo general, en otro tipo de talleres después de formulada la consigna los practicantes dedican un tiempo a pensar y se quedan un rato sin escribir. En cambio entre los talleristas del FAB, el proceso es bien distinto.

Su escritura empieza durante la formulación de la consigna o ni bien termina. Y el trabajo interior lo realizan en simultaneidad con el trabajo exterior de la escritura. No se da entre ellos el fenómeno de la página en blanco, escriben inmediatamente: la consigna les dispara una imagen, ellos la captan y la siguen como a esa presencia de la que habla Levertov, muchas veces sin pensar hacia donde van ni qué van a escribir, si cuento o poema, si en primera o en tercera persona.

Esta sumisión a las imágenes o sensaciones que se le despiertan o incentivan durante la lectura de la consigna es lo que los lleva a descuidar, en gran número de casos, el objetivo global del trabajo. Por ejemplo, cuando se les propone que, a partir de una anécdota, el narrador o el poeta manifiesten sus pensamientos o sus sentimientos en primera persona, olvidan la anécdota o la expresión en primera persona.

La entrega a esta escritura mental (momento de invención), que ellos reconocen como la más importante y placentera, creemos es también responsable de que estos escritores presenten una disposición negativa hacia la reescritura de los textos. Para ellos, cuando esa escritura mental termina, el trabajo está listo.

Veamos un caso. El texto que sigue pertenece a uno de los talleristas (Gaspar) que mejor construye sus relatos y surge de una práctica con textos narrativos:

“Beatriz, la uruguayita”. Yo casi desfallezco de amor, el sol hizo que en la pileta, en el agua, la conociera, fue en el parque Chacabuco, cerca de la calesita, vi que era observado por ella, pensé que lo nuestro era para la eternidad, pero fue caca, por los chistes de la cacerola y del hambre; te dije sobre la idea de emanciparse, pero no funcionó.

Como podrá apreciarse, el título del texto de Gaspar anuncia como tema –objeto de escritura a Beatriz. La primera frase del relato confirma esa expectativa, pero esa descripción no se desarrolla, el monitor interno del escritor no controla al narrador que se deja llevar por otras imágenes aparentemente más poderosas que aparecen en su campo perceptual -el parque, la calesita, todo el entorno- y olvida su objeto para continuar con la anécdota. Si el escritor planificara y el monitor controlara al narrador, lo llevaría por el camino trazado o lo obligaría a replanificar y cambiar los paratextos para adecuarlos al texto.

### **2.2.3 Representaciones que sostienen esta práctica.**

Como resultado de lo observado en el apartado anterior y de los datos recogidos durante nuestra investigación podemos dar cuenta de una serie de representaciones que ordenan las prácticas de escritura de los asistentes al taller de Letras del FAB. La descripción de las mismas es de suma relevancia para identificar la naturaleza de esa escritura que los talleristas, siguiendo en parte la representación sociohistórica de la escritura como práctica que le hace bien a uno, desarrollan en el Taller. Entre esas representaciones que ayudan a entender porque viven esta práctica como necesaria para ayudarse en el día a día, destacamos la idea de que la escritura es para ellos:

- 1. un acto de inspiración de carácter personal y trascendente**
- 2. un trabajo interior más que exterior**
- 3. un trabajo individual y solitario, producto de un proceso de perceptivización**
- 4. una herramienta de naturaleza fática**
- 5. un acto de enunciación autocomprometida**
- 6. un acto de veridicción**
- 7. una práctica transfiguradora y segura**



**1. La escritura como acto de inspiración:** En la disposición a escribir casi sin planificar, se advierte la creencia bastante extendida de que la escritura es un acto de inspiración que vuelve al escritor un ser privilegiado capaz de entrar en contacto con una fuerza superior, fuente originaria de las ideas propulsoras que animan la escritura. Este acto, de naturaleza casi divina, vuelve la escritura, desde el vamos, trascendente.

Por tal razón, aunque los talleristas asisten al taller para realizar una práctica artística, y reconocen la importancia del coordinador y de la consigna que los guía e incentiva a producir un hecho estético, luego de proceder como Balzac descargando sus ideas sobre el papel, guiados por la convicción interior de que aquello que escriben “baja así” y “así” debe quedar, los talleristas casi no tachan, no limpian, no corrigen, no copian, no reescriben.

Sin embargo no se trata en la mayoría de los casos de una escritura catártica de carácter compulsivo<sup>62</sup>. Prueba de ello, es que estos escritores necesitan de la consigna para escribir, para iniciar en ellos ese **proceso de perceptivización** que sostiene la escritura y que los obliga a elaborar aquello que traen y que allí en el taller se convierte en otra cosa. Es decir que si hay algún contacto con lo divino es porque ellos hacen algo para lograr ese contacto.

**2. La escritura como trabajo interior:** Los rasgos señalados en el párrafo anterior nos llevan a afirmar que lo que ellos llaman escritura, aquello que ellos aprecian y por lo cual asisten al taller (ya que no escriben en cualquier parte), está vinculado a una representación de la **escritura como trabajo más interior que exterior**, al juego con las palabras y con esos procesos mentales que la escritura obliga a desarrollar durante la acción de escribir (ver en la Primera Parte: “La escritura como actividad psicofísica”).

---

<sup>62</sup> A lo largo de los casi cuatro años que estuve en el FAB solo recuerdo dos casos de escritura este tipo, ninguno de los talleristas pertenecía al grupo estable del Taller.

La escritura para estos talleristas del FAB, tal como lo muestra el gráfico diseñado a partir de los datos relevados en nuestra investigación, está más vinculada al proceso que al producto estético logrado.

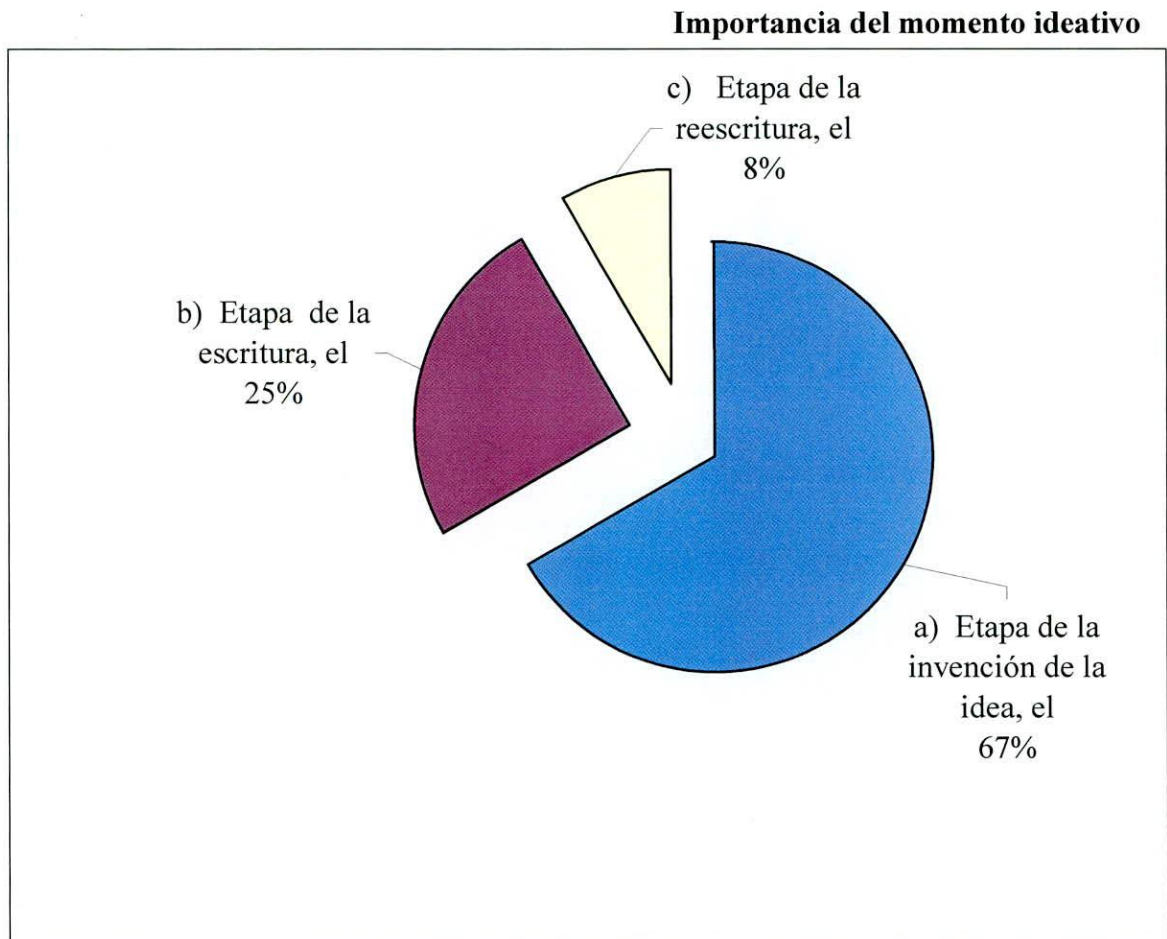


Ilustración 8: Etapas preferidas del proceso de escritura (*Informe de Pasantía, 2004*)

**3. La escritura como trabajo individual y solitario:** Alrededor de la representación de la escritura como trabajo interior podemos reconocer otros elementos constitutivos, y dependientes de esa idea nuclear, que hacen a la práctica de los talleristas del FAB. De ella depende la visión compartida de que **la escritura es un trabajo individual y solitario**. Toda vez que se encara un trabajo grupal los talleristas presentan el más alto índice de deserción o de dificultades para comenzar a escribir.

Por tal razón creemos que la práctica de escritura compartida en el Taller no está en relación con la necesidad de evitar esa soledad que por lo general se atribuye a los enfermos, y más a los enfermos mentales, sino, en primer lugar, con el deseo de acallarse, “encontrarse” e “individuarse” “junto a otros”, “frente a otros”. Y, solo luego, con el deseo de compartir aquello que sienten y dicen en los textos que producen.

Para ellos, solo en la “soledad circunstancial”, que produce el “silencio creativo” del taller de escritura, es posible entrar en contacto con la propia voz y tomar conciencia de las operaciones que la mente realiza.

**4. La escritura como herramienta fática:** Como desprendimiento de la representación anterior, señalamos la concepción de que la escritura constituye en este tipo de escritores entre otras cosas **una herramienta fática**, que estimula el contacto de quien escribe consigo mismo, con sus propias capacidades<sup>63</sup>. Los talleristas escriben para lograr ese contacto y verificar sus habilidades.

Esta representación explica que en la mayoría de los casos estos escritores desestimen la escritura grupal o la reescritura, que los obliga a ver el trabajo como si fuera de otro, o rechacen como lo hacen habitualmente ejercicios preparados para responder a la urgencia de una futura muestra o a los compromisos del Frente (así parece confirmarlo el conflicto que se presenta cada vez que se relegan las prácticas individuales por una muestra artística).

**4. La escritura como producto de una enunciación comprometida:** Aunque la idea de privilegiar el acto personal de escritura sobre la preparación de esas presentaciones sociales que ayudan a la circulación de los productos escritos parece contradecirse con el

---

<sup>63</sup> Ver en especial entrevista 1 y 2 del Informe de Pasantía.

valor que estos escritores le asignan a la lectura pública de sus obras (Cf. infra Ilustración 10), tal sentimiento habla de una necesidad que se satisface en forma directa y personal durante el proceso de escritura; de una valoración del propio trabajo que aparece en instancias de una enunciación auto-comprometida.

La de estos escritores es una escritura que se caracteriza por ser el resultado de una búsqueda que responde a los propios tiempos e intereses de cada uno de ellos como escritores, y esa exploración del propio decir, en un principio, significa más que la imagen de “artista” que construyen para sí en cada presentación del Frente. Es lo que escriben “desde adentro”, y no para mostrar, lo que realmente les interesa y están dispuestos a compartir. Por eso van al taller de Letras, para elaborar eso que no pueden manifestar acabadamente en otra parte.

#### Valor a asignado a los distintos momentos de la secuencia de escritura del taller

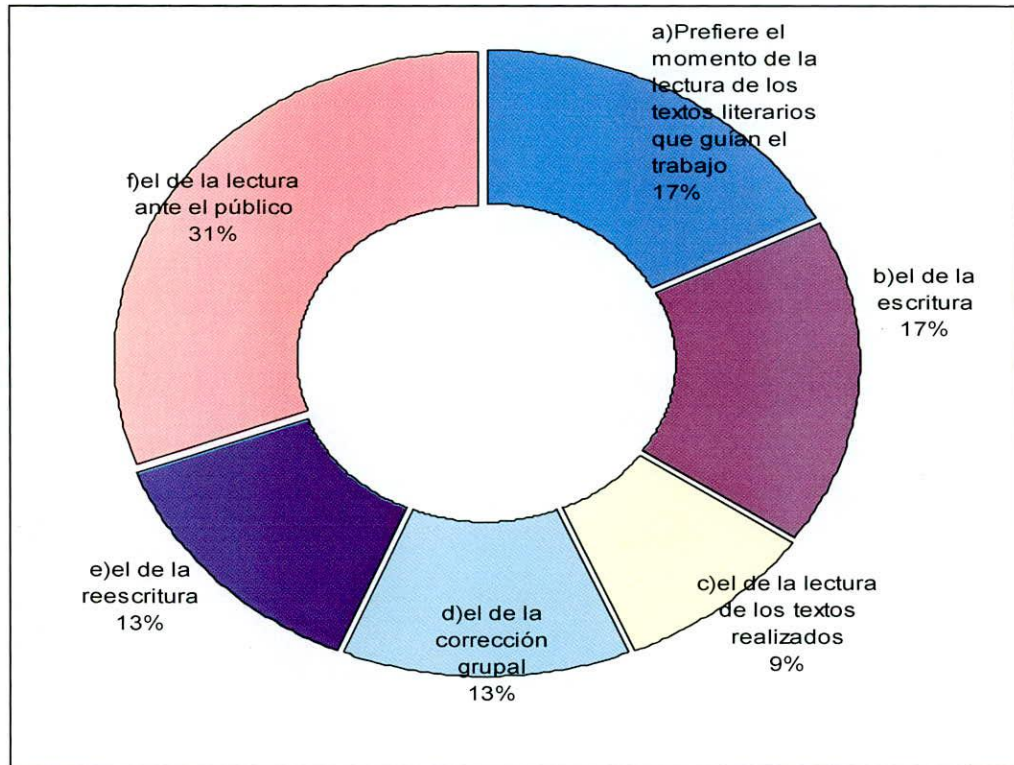


Ilustración 9: Actividades preferidas en el taller (Informe de Pasantía, 2004)

Por lo que acabamos de decir, negando el imaginario social que lleva a pensar que aquellos que padecen problemas mentales “dicen” cualquier cosa, los talleristas no “escriben” cualquier cosa y aún detrás de aquellos textos que parecen no decir nada hay algo que les es propio. Por ello, para los talleristas el momento de ideación y de contacto íntimo con los propios pensamientos es el más importante del acto de escribir, en ese momento encuentran y elaboran lo que tienen para decir.

**6. La escritura como acto de veridicción:** En relación con el quinto elemento constitutivo, el que ve la escritura como una enunciación auto-comprometida, está el hecho de que los talleristas creen que todo aquello que escriben, incluso la literatura, en el fondo, es un **discurso que no miente**. Lo dicho en lo escrito debe ser sentido por quien escribe (“Yo deseo decirte lo que el aire me confió. Sólo tengo la obligación de redactarte alguna verdad perdida”, Angie, *Informe de Pasantía* ).

De allí que no quieran hablar directamente de sí mismos en sus producciones y rechacen escribir, por ejemplo, diarios de vida, porque obligados por el pacto de veridicción que ese tipo de relatos les sugiere,<sup>64</sup> deberían decir la verdad y no están dispuestos a hacerlo.

**7. La escritura como práctica autotransfiguradora:** Según surge de las observaciones y lo confirman algunas entrevistas y ejercicios de auto-observación, la escritura para los talleristas del Borda es una práctica que lleva a tratar los temas que aquejan al escritor, pero no directamente. El escritor tiene que proceder como si hablara de otros, otros que se le parecen y sufren problemas semejantes. Es esa posibilidad de hablar de sí como si fuera de otro lo que les hace estimar la escritura y la vuelve para ellos una **práctica transfiguradora, segura y necesaria**, en tanto les permite a) hablar de sus problemas a partir de personajes que se les parecen pero llevan otra vida; y b) construirse desde la

---

<sup>64</sup> A estos sujetos les resulta complejo pensar que el sujeto que habla en primera persona en los trabajos de ficción es un personaje montado por el escritor.

enunciación una voz diferente (“La escritura te permite decir algo importante, que te conmociona porque te gusta”, Joel. “*Eso ¿ lo escribí yo?*”, Héctor, *Informe de pasantía*) que dice aquello que se quiere decir sin correr riesgos de ningún tipo<sup>65</sup>.

Dos dramas escritos, y el material que analizaremos en los próximos apartados, muestran que para ellos **escribir es una posibilidad de hablar de sí mismos** pero desde otro lugar. En *La idea*, una comedia corta de carácter más referencial, se trata el tema de la locura y se insinúa que los locos superan en inteligencia a los que aparentemente no lo son y están relativamente más cuerdos, pero no se relata la vida de un enfermo con nombre y apellido; *El árbol filosófico*, más existencial, aborda un tema asociado a la problemática de la locura - el de la discriminación- y plantea la necesidad de un mundo más íntegro, en el que las diferencias resulten aceptadas.

Esta tendencia a hablar de sus problemas subvirtiendo prejuicios, mostrando que como “locos” pueden razonar, tener sentimientos y escribir, abordando temas que se relacionen con ellos y que también involucren a los hombres y mujeres en general, aparece también en 14 diálogos dramáticos escritos por los talleristas y en casi toda la obra recogida. Pocos de ellos tratan directamente el tema de la locura, la mayoría lo aborda tangencialmente.

Una de las consignas dedicadas a la investigación de la escritura del género dramático les da la posibilidad de elegir entre tres fragmentos para continuarlo como monólogo.

---

<sup>65</sup> “Un taller de escritura tiene parámetros, elementos, motivaciones que no tienen que ver con lo médico. Eso de alguna manera te permite hablar desde un lugar en particular que tiene que ver con la producción artística. Eso te da confianza, uno se puede equivocar pensando que eso entra dentro del arte y no con algo desde un punto de vista técnico que te atemoriza y te limita como persona porque uno está ante una realidad que te sobrepasa, la ciencia, la impotencia. Es importante por eso, por las condiciones que te impulsan, motivan, y no entras en un mecanismo de observación, coercitivo, de control.”, entrevista a Joel, *Informe de pasantía*.

1) “Todos los miércoles la damisela perfumada me da un billete de cien pesos para que la deje sola con el detenido. Y el jueves los cien pesos se han ido ya en cerveza. Y cuando ha terminado la hora de la visita la damisela sale con el tufo de la prisión en su traje elegante; y el detenido vuelve a la celda con el perfume de la damisela en sus ropas de presidiario. Y yo me quedo con el olor a cerveza. La vida no es más que un intercambio de olores...”

Ítalo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*

2) “No quiero presumir de estar interesado por la suerte de la humanidad porque en el fondo, la mayor parte de la humanidad me repugna y la única salida posible es un concepto totalmente nuevo de la comprensión de la felicidad, la realidad y la educación y esto para los niños pequeños que aún no hayan sido asesinados, pero lo serán, les apuesto veinte a uno, porque no se permitirá ninguna idea nueva. Sería demasiado para la pandilla que tiene el poder (...) Somos víctimas de una actitud que ha ido asentándose en nuestro país a lo largo de décadas, una actitud según la cual un hombre puede decidir las leyes que ha de obedecer y las que no y aplicar la justicia por su mano en pro de una causa. No puedo seguir, Dios mío, es tan terrible. Papá dirigente nos zurrará con su cinturón, nos quitará los juguetes y nos meterá en la cama sin cenar. Todos hacen lo mismo. Todos tienen boca y casi todos sueltan su cuento, engranan sus prejuicios y sacan un beneficio personal de esta tragedia. Los que agarraron quieren conservar y quieren convencerte de que es malísimo todo lo que pueda vaciarles los cajones de oro (...) Después están los comecocos o sanacocos, como quieras decirles, los pensadores, los especialistas que determinan qué nos pasa, quién está loco, quién está alegre, quién está triste, quién tiene razón y quién no. ¡Encerrar a los locos! Si cincuenta y nueve de cada sesenta hombres que encontrás en la calle están chiflados, con neurosis industriales, con ataque de pánico y esposas y peleas y no tienen tiempo para pararse un rato y pensar dónde están y por qué, y para qué les sirve el dinero que les ha mantenido en marcha y ciegos todo el tiempo si los informes dicen que sus propios viejos se están muriendo de hambre en el piso de abajo y dentro poco le dirán que sus hijos se están muriendo más arriba...”

Adaptado de Charles Bukowsky, *Escritos de un viejo indecente*.

3) “Algunos hombres se sienten mal porque la vida es mala para ellos. Pero la vida es maravillosa y podría mejorarse fácilmente. Algún día se demostrará que todo lo que se dice es absolutamente falso, nada es tan malo como parece, lo que sucede es que no estamos enfocándolo vida bien ¿recuerdan esta canción? “Cuánta suerte tengo, cuánta, puedo vivir con lujo porque tengo el bolsillo lleno de sueños... / es mío el universo aunque tenga la cartera vacía porque tengo el bolsillo lleno de sueños... / no más dinero en el banco, no más gente a quien poder dar las gracias, qué le vamos a hacer, qué le vamos a hacer, apaguemos las luces y a dormir”

Adaptado de Charles Bukowsky, *Escritos de un viejo indecente*

Los textos 1 y 2 tocan indirectamente el tema de la marginalidad y la locura, y el texto 3 habla de la "vida maravillosa" y presenta una mirada optimista de la vida. La experiencia muestra que la mayoría de los talleristas elige desarrollar los primeros textos y que los

menos eligen el 3. Sin embargo esta última elección no es más que un rodeo. Como quien no puede evitarlo, los escritores luego desarrollan un tema afín a la propia problemática. El que sigue es el ejemplo de Héctor que sirve para mostrar que los talleristas no pueden eludir hablar de sus problemas aunque buscan hablar en términos más universales y generales.

El tallerista elige el texto que presenta un aspecto positivo de la vida para continuar escribiendo sobre los problemas de la vida cotidiana y terminar mencionando finalmente su propia locura

Algunos hombres se sienten mal porque la vida es mala para ellos. Pero la vida es maravillosa y podría mejorarse fácilmente. Algún día se demostrará que todo lo que se dice es absolutamente falso, nada es tan malo como parece, lo que sucede es que no estamos enfocándolo vida bien ¿recuerdan esta canción? “Cuánta suerte tengo, cuánta, puedo vivir con lujo porque tengo el bolsillo lleno de sueños... / es mío el universo aunque tenga la cartera vacía porque tengo el bolsillo lleno de sueños... / no más dinero en el banco, no más gente a quien poder dar las gracias, qué le vamos a hacer, qué le vamos a hacer, apaguemos las luces y a dormir” / y siento... **Nadie invita a morfar todo el mundo en el riel. Si las barbas asta Cristo se la han afeitado y se manda a empeñar al amigo más fiel... Y esto a mí me duele ya ni siquiera trabajo, camino todo el día, ella es la que trabaja y no quiero comer en casa... como en una iglesia. Y de noche tomo mate y lo peor es que estoy constipado... no es materia son pelotas de tenis. El niño ya tiene 24 y mi padre 83. Y desde el niño al abuelo estamos en la misma. Yo creo que San Francisco no pudo ser más pobre que nosotros. De arriba abajo y de abajo arriba. Para mejor lo que me faltaba estoi loco. Algo me queda de esta locura mis sueños que no son pocos”**

En síntesis, tal como muestra este apartado dedicado a las representaciones, para los talleristas la escritura es, fundamentalmente, un trabajo interior que necesita -para su buen desarrollo y desenvolvimiento- del silencio y la concentración. Solo así les es posible “contactarse” y vincularse de otro modo con la problemática que los aqueja y que se vuelve materia significativa de su expresión.



En su conjunto este repertorio de creencias, que exceden el encuadre de la escritura meramente expresiva<sup>66</sup>, es el que nos autoriza a mirar esta escritura como otra cosa. Su carácter fático y la importancia que estos escritores atribuyen a la consigna y al proceso perceptivo, rápidamente vincula esta práctica, a pesar de sus rasgos peculiares, con aquellas vinculadas con el “cuidado de uno mismo” que buscan revelar al hombre las verdades necesarias para la vida: en los casos que estudiamos, la disponibilidad de las propias capacidades y sentimientos (volveremos sobre estos aspectos más adelante).

Es posible advertir en las expresiones escritas de los talleristas, en sus ejercicios de auto-observación cómo todas estas creencias con respecto a la escritura están ligadas a esa idea originaria que se ha ido sedimentando en el proceso histórico que reseñamos en 1.4, la escritura es necesaria para la vida, su ejercicio en el taller ayuda a enfrentar el día a día y su práctica produce en cada uno de ellos un bienestar que adopta características diversas: “Escribir es la muerte del vacío entre las manos” (Jorge), “Cuando escribo me siento Imasuma, el hermoso” (Juan), “Escribir es compartir la sensación de un bien logrado, yo tengo sed y mis palabras son agua de manantial que convido a todos los que quieran embeberse de su amor (Carlos)”, “Escribo para encontrarme” (Gaspar), “Escribo para olvidarme” (Héctor), “Para conocerme”; “A partir de la literatura empecé a fijarme en el mundo, a fijarme, pequeño detalle, en los detalles del mundo, y a meditar sobre eso. Eso me ayudó mucho a fijar la mente en una cosa, y ver. Un mandala. Y me ayudó muchísimo” (Angie).<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> La escritura expresiva parecería tener las siguientes características: a) contenidos rápidamente disponibles, de modo que no se necesita la búsqueda heurística de memoria, b) poca necesidad de construcción intencional del discurso, ya que los contenidos se pueden presentar adecuadamente en la forma dada en la memoria, y c) poca necesidad de planificación relacionada con los objetivos, ya que el objetivo de la actividad se logra en gran medida mediante el propio acto de la expresión. (Scardamalia y Bereiter, 1986: 793, citado por Robert Rueda, 1993)

<sup>67</sup> Para mayor información sugiero remitirse a nuestro Informe de Pasantía.

Desde otro punto de vista, este conjunto de representaciones que los talleristas tienen de la escritura cumple dentro del taller múltiples funciones<sup>68</sup>. En primer lugar, justifica en parte sus comportamientos durante la secuencia de escritura y elimina, por ejemplo, la culpa que puedan llegar a sentir a la hora de negarse a reescribir.

En segundo término, ese saber que hace de la escritura un trabajo comprometido cumple una función identitaria. Aúna a los talleristas como grupo que defiende los mismos valores y los identifica con la comunidad artística al perseguir los mismos objetivos de autenticidad y compromiso.

En fin, como puede apreciarse, la escritura es, para los talleristas del FAB, algo más que un mero pasatiempo, es una práctica que les permite hacer algo por sí mismos procurándose un bien. ¿Escribiendo qué géneros? ¿Con qué recursos? Lo veremos más adelante durante el análisis de las producciones discursivas.

En el gráfico que presentamos a continuación sintetizamos las representaciones que orientan la escritura en el taller de Letras del FAB vinculadas a la escritura que ellos practican semanalmente como parte del cuidado de sí mismos.

---

<sup>68</sup> Según Jodelet, una representación puede cumplir distintas funciones. Cumple la función de saber, si permite comprender y explicar la realidad; de identificación, si define la identidad y permite salvaguardar la especificidad de los grupos; de orientación, cuando guía el comportamiento y las prácticas; de prescripción, cuando define lo que es lícito, tolerable o inaceptable en un contexto social dado; de justificación, si permite a posteriori justificar las decisiones y los comportamientos (Jodelet, 1989).

## Representaciones de la escritura de los talleristas del FAB

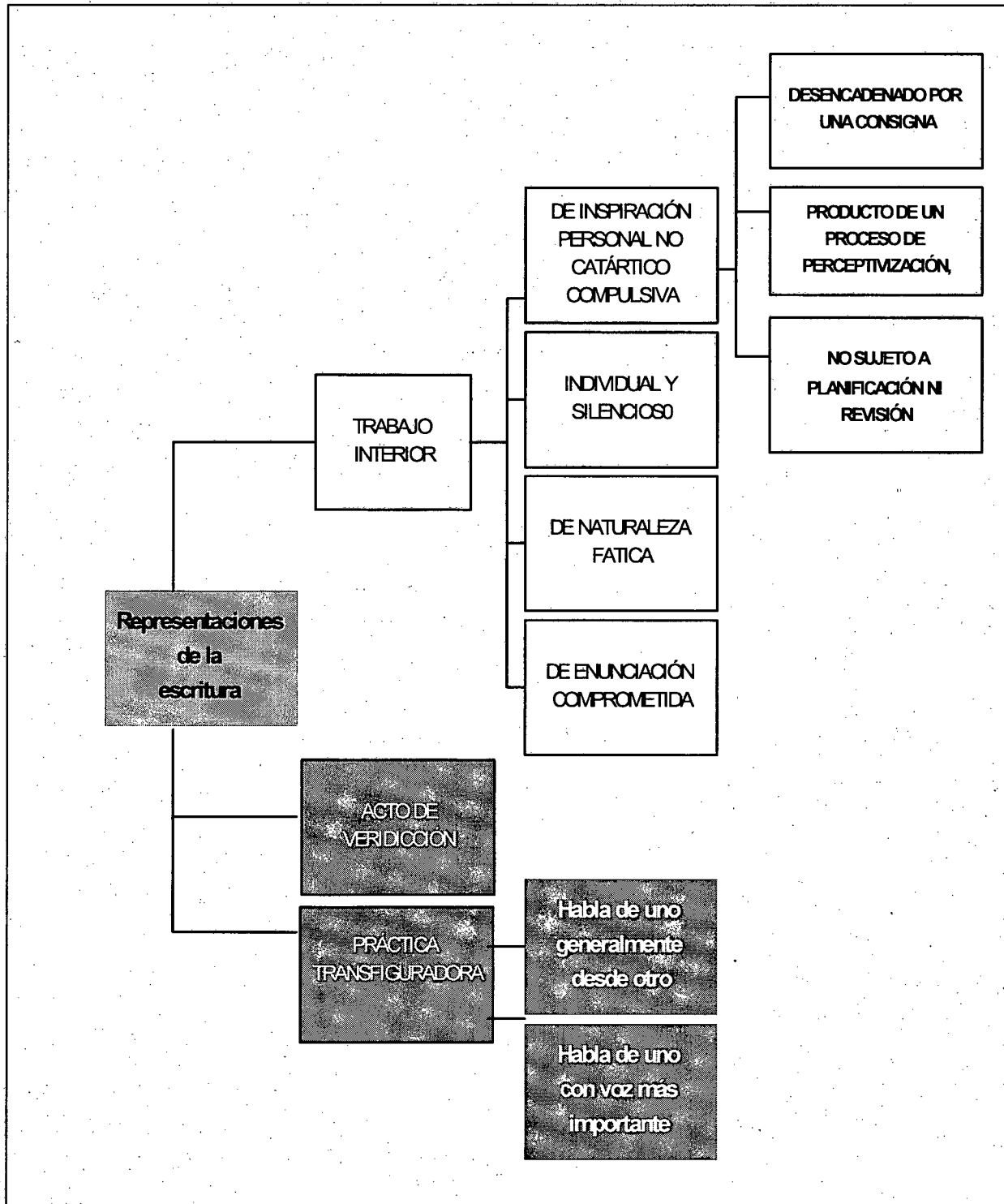


Ilustración 10: Características de la escritura según los talleristas la conciben (Informe de Pasantía, 2004)

## **2.3 Los productos escritos.**

En esta parte describiremos las características que como objetos presentan estas producciones, sus rasgos discursivos, como ya se anunció, serán analizados a partir de la tercera parte. En el caso de las materializaciones verbales de los talleristas del FAB, es necesario observar, según nuestra propuesta metodológica, las características del producto, el aspecto del texto en relación a sus aspectos característicos (cohesión y coherencia, Primera Parte, apartado 3), su grado de planificación y terminación, su legibilidad, lecturabilidad y su adecuación o no a la situación comunicativa

### **2.3.1 Características del producto: técnica, soporte y espacio de escritura, forma de conservación.**

La **técnica** utilizada por los talleristas del FAB para la escritura de sus textos es la del manuscrito. Las producciones del taller se realizan a mano, en tinta, sobre **soporte** papel, como se explicó. En hojas sueltas, lisas, sin rayas, lo que posibilita que cada tallerista administre y disponga del **espacio** en blanco según su deseo de dejarse leer y comprenderse (Tobelem, 1994: 18). Los manuscritos originales se **conservan** en el FAB, en carpetas, en un archivero metálico, que los talleristas pueden consultar cada vez que lo deseen.

### **2.3.2 Aspecto del texto.**

Todo texto construye una imagen de sí desde su exterior. Las tachaduras, los borrones, la ausencia de tachaduras y borrones, el respeto de la letra por el espacio, la falta de ese respeto, el tipo de letra, todo habla de él y lo define como borrador o versión casi definitiva, como trabajo atento o descuidado, como texto que busca un lector o no lo busca, como texto que ha logrado un grado fuerte de concreción o todavía necesita desarrollarlo.

Solo si el lector decide enfrentar todavía el texto después de la primera impresión, con la evaluación de la legibilidad, comprensibilidad o lecturabilidad<sup>69</sup>, coherencia, adecuación y consistencia lingüística (Halliday, 1976), la lectura rectifica o ratifica el grado de planificación, terminación y comunicabilidad asignada en la primera impresión.

De allí que, tras evaluar estos aspectos (grado de legibilidad, lecturabilidad, coherencia y adecuación) puede hablarse de textos planificados o no, de preborradores (escritura semiótica o pulsional), borradores o versiones definitivas (escritura simbólica), de textos legibles o ilegibles, comprensibles o no comprensibles, adecuados o no adecuados a la situación comunicativa.

### 2.3.2.1 Legibilidad (*legibility*)

Las producciones de nuestros talleristas son materialmente legibles. Es decir que presentan una serie de aspectos que hacen posible su lectura en relación con algunos aspectos formales y gráficos (tamaño, espaciado entre ellas, interlineado, longitud de la línea, clase de papel, tinta, etc.).<sup>70</sup>

Las producciones toman distancia del texto pretexto que se les brinda en la consigna y son enmarcadas en una hoja en blanco como para que el texto fuente (el ajeno) y el texto meta (el propio) no se confundan (problema que no logran evitar por no manejar los recursos polifónicos). Así están los que frente a la hoja de la consigna, dan vuelta la hoja

---

<sup>69</sup> Algunos especialistas incluyen los dos términos en un concepto amplio de “legibilidad” que abarca no solo esos aspectos materiales de los que hablamos sino también aspectos sensoriales, lingüísticos, psicológicos, conceptuales, estructurales y pragmáticos que ayudan a configurar un perfil de legibilidad (Allende, 1994). Estas variables indican que la lecturabilidad de un texto depende también del contexto de lectura, de las relaciones existentes entre quien escribe y su destinatario, de los conocimientos compartidos, de las imágenes que cada uno tenga de su interlocutor.

<sup>70</sup> Los estudios sobre legibilidad de Rudolf Flesch (1951) afirman que un texto es tanto más difícil de leer cuanto más largas son las frases que lo componen y las palabras que lo constituyen. Los aspectos que contribuyen a una mejor legibilidad son: el punto y aparte frecuente, la interlínea proporcionada el tamaño de la letra, las líneas no demasiado largas, el tamaño de letra adecuado a la medida de la línea y la elección de caracteres legibles.

buscando el espacio totalmente en blanco (Luis María) y los que buscan directamente otra hoja (Fernando).

Manejan el interlineado y el tamaño de la letra en relación con el espacio pero, en cuanto a la grafía misma, prefieren el uso de la letra cursiva que, aunque en ellos es abierta y amplia, es menos legible que la letra de imprenta.<sup>71</sup>

Este hecho, el de que la letra preferida por los talleristas sea más personal que masiva (más allá del grado de legibilidad de la letra de cada tallerista y de los otros aspectos como el interlineado y el tamaño de la letra que también condicionan la lectura) nos muestra nuevamente que para los talleristas del FAB más importante que hacer legible el texto para convertirlo en un texto que puede ser leído por otro, es la práctica de la escritura como práctica que busca lo que es bueno para uno (Cf. Anexo, Manuscritos).

### **2.3.2.2 Lecturabilidad (*readability*)**

Desde el punto de vista del contenido, el perfil de comprensibilidad de los textos en relación con el estilo y el argumento, es más bajo y varía de un tallerista a otro y dentro de la producción de un tallerista, de un texto a otro texto. Sin embargo podemos señalar algunas regularidades. El grado de comprensión aumenta en los textos referenciales de tipo informativo y disminuye en los textos literarios, en aquellos en los que se escribe porque sí. En este sentido, se muestra como llamativo el caso de Fernando, que tiene el más logrado registro poético escribe con una letra bastante comunicativa (a veces cursiva, generalmente imprenta) pero presenta en algunas de sus producciones el índice más bajo de comprensibilidad (Cf. Anexo, Manuscritos).

---

<sup>71</sup> Dentro de las letras, sostiene Flesch, son más legibles los tipos redondeados que los estrechos, las minúsculas que las mayúsculas y la letra redonda antes que la cursiva o la negrita. Puede agregarse a esta descripción la mayor legibilidad de la letra imprenta en relación con la cursiva (José Martínez de Sousa, 2001)

## **-Coherencia**

Los textos de los talleristas – como se verá en el análisis discursivo – no reúnen las instrucciones necesarias para que el lector le asigne coherencia a la totalidad de los enunciados. Hay fragmentos que acompañan al lector, suministrando la información necesaria para la interpretación pero hay otros que no, donde el lector no está contemplado y se le exige un gran esfuerzo cooperativo para continuar y terminar la lectura. La mayoría de las veces sucede que no se articulan adecuadamente las partes del texto o no está elaborada atentamente la progresión temática, se presenta un tema y se termina hablando de otro, o se plantea una pregunta y no se la resuelve.

### **2.3.2.3 Adecuación a la situación comunicativa.**

A pesar de los problemas internos que presenta esta escritura, como se explicó reiteradamente, casi todos los textos exhiben un trabajo con el lenguaje y cierta preocupación por la forma literaria, sobre todo en el caso de la prosa poética. Pero ese trabajo en muchos casos no suele sostenerse, el registro poético decae, y el texto presenta así distintos grados de consistencia.

### **2.3.2.4 Nivel de concreción**

Cuando hablamos de concreción, hablamos de la profundidad que alcanza el texto en el nivel semionarrativo, o del mundo inteligible, y en el nivel de tensividad fórica, o del mundo sensible. Ambos niveles son convocados por la enunciación durante el proceso de perceptivización durante el cual la percepción se convierte en el mecanismo productor del discurso y hace presente lo ausente, actual lo virtual y le da el espesor y la profundidad necesarias para aumentar la impresión referencial. Es decir que la concreción depende directamente del recorrido generativo que la perceptivización realiza sobre una profundidad sensible (Ruiz Moreno, 1999: 9-30).

De acuerdo a lo que venimos exponiendo y como veremos más detalladamente en el análisis de las producciones, la mayoría de los textos que analizamos logran volverse concretos o profundos en algunos aspectos y no en otros. El proceso de perceptivización, o de generación del discurso, se ve interrumpido por otros procesos que se abren y perjudican la densidad semionarrativa y tensiva que le da espesor al discurso y ayuda a la adecuada interrelación de sus elementos constitutivos.

#### **2.3.2.5 Grado de terminación o acabado del texto (aspecto de preborrador, borrador, versión final)**

Desde el punto de vista de su aspecto exterior, si se comparan los textos de los talleristas del FAB con los de otros escritores (por ejemplo, los escritos literarios de un estudiante de la escuela media o universitaria), los suyos parecen textos escritos con la seguridad de Baudelaire, que planificaba todo y después escribía sin cambiar una coma.

Aunque casi todos ellos han superado la etapa de la escritura semiótica o de preborrador, los escritores que investigamos no tachan ni reinician sus escritos con la misma frecuencia que los escritores supuestamente “sanos”. Sin embargo, sus características de lecturabilidad, coherencia y concreción, de ninguna manera hacen pensar en textos terminados, antes bien, todos necesitan revisión del plan del trazado, de las señales que permiten interpretar algún segmento del texto, de la finalidad discursiva y, sobre todo, de los niveles de concreción que proporcionan un grado de simbolización y acabado aceptable.

Si volvemos al texto “Beatriz, la uruguayita” de Gaspar, se pueden advertir al menos dos problemas. Por un lado, un problema de adecuación del título al contenido, en tanto predispone al lector a una descripción de ella y de Beatriz se dice muy poco. Y por otro, cierta desprolijidad enunciativa al hablar en tercera persona de Beatriz, “vi que era



observado por ella”, y luego pasar al vos “te dije sobre la idea de emanciparse”. Si el escritor volviera sobre el texto debería

1. reenfocar el plan trazado y trabajar la coherencia enunciativa evitando que la escena cambie y se instale el vos. O de lo contrario si no quiere hablar de ella
2. después de trabajar la coherencia enunciativa, cambiar el título del relato.

El escritor no vuelve sobre su paso y el texto se presenta como descuidado y no acabado. Este fenómeno, según se ha dicho, disminuye o desaparece en los trabajos colectivos cuando el coordinador oficia de monitor externo o en los textos publicados, donde el monitor también es otro.

### **2.3.3 Sujetos intervinientes en la materialización del producto**

El **editor** responsable de los materiales del Taller de Letras es el coordinador y el director del Frente. El primero decide que textos reúnen las características literarias para su publicación y el segundo revisa ideológicamente la producción y aspecto material que tendrá la publicación. Esta selección y edición hace a la diferencia que se observa entre las producciones *in situ* de los talleristas y los trabajos publicados en el Frente o en otros espacios del hospital que parecen más logrados.

### **3. Conclusiones sobre las prácticas de escritura en el FAB**

Como podrá advertirse, a lo largo de esta segunda parte dedicada a las prácticas de escritura del Taller de Letras del Frente de Artistas, hemos señalado ya algunas de las notas distintivas de las prácticas de escritura en el Campo de la Salud Mental en relación con la situación de producción, las características, hábitos y representaciones de los productores y la materialización del producto. Entre esas particularidades, subrayamos especialmente:

-la representación de que la escritura es un bien que consiste fundamentalmente en un trabajo interior que se hace para uno.

-el deseo de tratar con la escritura los propios conflictos tratando los problemas que viven los hombres y mujeres comunes (“nosotros no somos diferentes”)

-la inclinación a escribir prosa poética

-la urgencia de escribir que lleva a muchos talleristas a no esperar el término de la consigna o a comenzar rápidamente sin elaborar un plan de trabajo

-la necesidad de una consigna de escritura que, tal como sugieren los ejercicios de auto-observación y nuestra experiencia en el taller del FAB, ayuda a configurar una técnica, propone un tema, ejercita la mente, hace pensar en otra cosa.

-la importancia del taller de escritura como espacio que permite el distanciamiento de las propias circunstancias (solo escriben en el Taller de Letras del FAB )

-el carácter silencioso y personal de la escritura

-la posibilidad de “contactarse” durante el acto de escribir

-el carácter no acabado de las producciones escritas

-la necesidad de un lector altamente cooperativo en la asignación de coherencia

-la falta de disposición manifiesta o encubierta para la reescritura

-la dificultad de activar el monitor interno que regula la escritura y la necesidad de contar con un monitor externo que ayude a supervisar el trabajo.

Otros rasgos de la naturaleza de esta práctica serán desarrollados en lo que resta de este trabajo de tesis, donde se analizarán cuáles son las características discursivas de sus producciones escritas y se comprenderán los vínculos existentes entre todos estos aspectos y su disposición hacia la prosa poética y el trabajo interior.

# TERCERA PARTE

**“Llamo literatura a lo que da testimonio de la experiencia”**  
Julia Kristeva, *El porvenir de una revuelta.*

## **Las producciones escritas del Taller de Letras del Frente de Artistas del Borda.**

En esta tercera parte de la tesis comenzamos la caracterización e interpretación de las producciones del FAB desde el punto de vista discursivo y textual. El propósito del análisis es observar, en términos generales, cómo escriben los talleristas, qué escriben y por qué. Esto supone, como explicamos en el marco teórico, la observación del entorno de producción, de los géneros que abordan, del despliegue escénico que realizan, de los procedimientos discursivos que utilizan y de los diferentes tratamientos que dan a los géneros que practican. El objetivo último es entender, entre otras cuestiones, por qué los talleristas prefieren la producción de textos lírico-poéticos a la escritura de textos narrativos y por qué para ellos escribir se vuelve una práctica significativa que hace bien.

### **1. El corpus**

El material discursivo objeto de nuestra investigación está constituido por los productos recogidos durante nuestra pasantía como observadora y coordinadora en el Taller de Letras del Frente de Artistas del Borda. Durante la misma, y gracias a la práctica de escritura con distintos géneros literarios (dramático, narrativo y lírico) y, en particular, con los subgéneros (cuento, anécdotas, diario de vida, prosa poética), logramos constituir un corpus integrado por:

- a) las producciones *in situ* de los talleristas (aproximadamente unos 300 textos) y
- b) el material de archivo del Frente de Artistas del Borda.

De este conjunto textual, se seleccionan para el análisis y la ejemplificación de los aspectos característicos de esta escritura, las producciones de aquellos talleristas que, por su asistencia al taller, permiten la observación de distintos momentos de su producción y la comparación de su obra con la de otros talleristas. La elección acota el corpus a un conjunto de textos narrativos y a otro de textos líricos escritos en forma individual

durante la secuencia de exploración artística correspondiente. Estos textos recogidos, debido a lo impracticable de la reescritura, son casi todos borradores incluidos en nuestro *Informe de Pasantía* (2004).

Aunque, como se advertirá, el número de los textos líricos es mayor que el de los narrativos, consideramos que los materiales incluidos en esta tesis, cualquiera sea el género al que pertenezcan, son representativos de la escritura en el Taller de Letras del Borda y muestran cualitativamente sus aspectos más distintivos.

En esta primera parte, analizamos las producciones narrativas. En primer término, y luego de realizar algunas consideraciones teóricas sobre la narración, observaremos en forma especial los cuentos producidos en el taller y, luego, los diarios o relatos de vida<sup>72</sup>, que nos ayudarán a corroborar o contrastar la información que surja del análisis de la producción cuentística.

## **2. Las producciones narrativas**

La narración se caracteriza por ser un relato de acciones en el que, las descripciones de circunstancias, objetos u otros sucesos quedan subordinadas a los acontecimientos que se narran. Desde un punto de vista temático, esos sucesos o acciones que se cuentan son de naturaleza “interesantes”, en tanto son capaces de alterar la regularidad cotidiana (Taomachevsky, 1928) y de producir lo que los formalistas llamaron la sensación de “extrañamiento” (Schlovsky, [1917] 1970).

En todo relato se desarrollan, según lo expuesto, dos tipos de acciones. Unas principales y

---

<sup>72</sup> Aunque autores como García Berrio y Huerta Calvo (citados por Calsamiglia y Tusón, ob. cit.) ubican el diario de vida dentro de los géneros didáctico ensayísticos por su carácter expresivo argumentativo, en el taller de Letras del FAB lo vinculamos al relato de vida y a las prácticas de narraciones con secuencia ordenada de acciones.

otras subordinadas<sup>73</sup>. Las acciones que sostienen el relato son las que Barthes ([1966], 1982) relaciona con el “orden del hacer”, los llamados núcleos o acciones principales, que en razón de su carácter interdependiente conforman las macroacciones o funciones que hacen avanzar la acción (distribucionales) en pos de un objetivo. Dentro de estas acciones nucleares ubicamos también las acciones destinadas a constituir descansos, crear intriga o a producir otros efectos (funciones catalizadoras).<sup>74</sup>

Para que estas acciones supongan una ruptura en la vida ordinaria y surja el acontecimiento, es necesario que se genere en el sujeto protagonista algún tipo de conflicto entre lo que pretende y las posibilidades de lograrlo. Se entabla así lo que Greimás llama un juego de fuerzas entre las actancias principales ([1966],1976)<sup>75</sup>: el sujeto y su oponente - muchas veces encarnado por el sujeto, las condiciones del espacio- tiempo o el objeto mismo-

Atendiendo a estas dos concepciones, Ricoeur sostiene que en toda narración se advierte el cruce de las macroacciones que se suceden en el devenir temporal (la sintaxis horizontal de Propp, Barthes) con el paradigma vertical de las actancias (Greimás) que le otorga un sentido y una finalidad a las acciones. En esta visión sintetizadora de Ricoeur, el elemento que une las acciones y ordena el paradigma es el héroe o agente protagonista del relato, quien desempeña las macroacciones que lo conducen al objeto de su deseo.

---

<sup>73</sup> Las acciones subordinadas o secundarias son las acciones que Barthes describe como funciones relacionadas con “el orden del ser”, indiciales o informativas, de carácter integrativas. Su función es describir, entre otros actores, a los personajes y el espacio-tiempo en el que ellos actúan.

<sup>74</sup> Según Propp (1938), estas acciones son prototípicas (31 en total) y se dan en una secuencia sintáctica casi siempre idéntica, en un relato, por ejemplo, a una “pérdida”, le sucede “una búsqueda del objeto perdido” que puede terminar en la resolución afortunada (“encuentro”) o desafortunada de la prueba (“desencuentro”); a cada “robo”, le sucede, generalmente, un intento de “huida”.

<sup>75</sup> Greimás describe seis actancias: sujeto/objeto; donante/ destinatario de la prueba; ayudante/oponente en el desarrollo de la misión.

Desde un enfoque más textual la narración supone un conjunto de proposiciones que componen una secuencia en la que se distingue, según Adam (1992)

- una complicación, hecho o acontecimiento que modifica la situación de los personajes y los mueve a la acción;
- una resolución, que presenta las (re)acciones del agente protagonista para prevenir o remediar las consecuencias de la complicación.

Estas acciones que integran la complicación y la resolución se reconocen por un rasgo gramatical característico, el pretérito perfecto simple (el pluscuamperfecto y el condicional se usa para acciones anteriores o posteriores a las acciones principales, Weinrich, 1964), que permite su distinción y diferenciación de los segmentos descriptivos o subordinados (las funciones integrativas-informativas de Barthes) que suelen rodear a los acontecimientos y son reconocibles por el aspecto imperfecto de las acciones que se describen. Por lo general estos segmentos descriptivos aparecen dentro del relato en:

- la situación inicial, que define el mundo del relato (tiempo, lugar), caracteriza a los personajes que se desenvuelven en él y, sobre todo, presenta el estado del agente protagonista antes de que surja la complicación;
- las escenas que acompañan a las acciones catalizadoras destinadas a detener la acción principal para crear suspenso;
- la situación final, que presenta el nuevo estado del protagonista después de la transformación que implica resolución

Desde el punto de vista enunciativo, la narración supone una voz que puede hacerse manifiesta o no en relato. Más allá del relato en primera persona que tiene al narrador como protagonista o testigo de lo acontecido, dentro del relato en tercera persona, existen numerosas posibilidades para su emergencia: la evaluación y la moraleja dos categorías optativas<sup>76</sup> de la narración que propician de suyo la aparición de segmentos

---

<sup>76</sup> Según Adam (ob. cit.), la narración supone también dos categorías optativas:

comentativos.<sup>77</sup> Otras oportunidades para la aparición del narrador se dan en el estilo verbal, a partir de expresiones que dan cuenta de sus sentimientos y apreciaciones; y en la “focalización”, punto de vista desde el que las acciones y el mundo son mirados. Por tales motivos, y dejando de lado aquellas narraciones que parecen no provenir de un narrador (el relato sin marcas discursivas), se sostiene que la enunciación en la narración es heterogénea: conviven en ella, el narrador que da paso al descriptor y al evaluador comentarista, muchas veces, el argumentador.

Estos aspectos que acabamos de describir, los temas extra-ordinarios que la narración instala; la forma en que organiza la información alrededor de acciones nucleares que constituyen una complicación y resolución básica; y el estilo verbal que puede llegar a adoptar, más o menos subjetivo, conforman los rasgos temáticos, composicionales y

- 
- la evaluación, que especifica las reacciones del agente/narrador; y
  - la moraleja, que indica las consecuencias posibles de la historia con el objetivo de influir sobre el comportamiento actual o futuro de los destinatarios de la narración.

<sup>77</sup> Según lo expuesto hasta aquí, un relato es un texto complejo en el que confluyen otras formas discursivas como la descripción y el comentario (si pensamos en textos como *Rayuela*, la complejidad es mayor) que debemos distinguir. Aunque a veces puede prestarse a confusión, no puede confundirse una narración con una descripción de acciones por dos cuestiones. Primero, por la ausencia de complicación; porque como bien sintetiza Fillinich “la organización de la secuencia de acciones responde a una lógica narrativa según la cual cada acción principal constituye un momento de riesgo del relato, pues varias alternativas son posibles. En cambio, en la descripción de acciones, así hay una acción lógica, se trata de una simple lógica de la acción basada en ciertos conjuntos de actos estereotipados que configuran una acción global.” Las acciones de una descripción no constituyen núcleos de cuya variación dependa el destino del relato, son objeto de descripción en sí mismas, o bien constituyen una estrategia para ordenar aquello que es objeto de descripción. En “Juan, por las mañanas, se levanta, se lava los dientes, enciende la radio y desayuna hasta las ocho treinta” es evidente que las acciones ayudan a describir los hábitos de un personaje y contribuyen a su caracterización. En “Al acercarse a la Catedral de Canterbury a través de la Puerta de la Iglesia de Cristo se observa una primera y dramática vista de este espléndido edificio. La puerta en sí fue construida...”, el relato es un pretexto para la descripción. Un segundo aspecto que distingue a la descripción del relato es el tiempo. Según Fillinich, en la narración el enunciador narra, desde el presente continuo de la enunciación, acciones pasadas que se suceden. En la descripción, el enunciador crea un observador que se instala en el presente del objeto de la descripción cuyas partes o aspectos característicos existen simultáneamente, conviven, se yuxtaponen en el enunciado. El tiempo verbal ayuda también a distinguir la narración de la descripción y de otro tipo de segmentos como el comentario. Según lo describe Weinrich (1964), es el pretérito, el que distingue las acciones de los comentarios, y el aspecto verbal el que diferencia a la narración de la descripción. Las acciones principales se presentan, como dijimos, en pretérito perfecto simple y las acciones de tipo descriptivo, en pretérito imperfecto.



estilísticos que, delimitados por su ámbito de producción, permiten distinguir a la narración de una obra dramática y diferenciar los distintos tipos de narraciones que circulan socialmente: las cotidianas, las periodísticas, las históricas, las literarias. Entre estas últimas, están los diarios de vida (de los que hablaremos más adelante) y los cuentos, que se diferencian de otras producciones narrativas por sus rasgos estructurales particulares: fábula simple, desarrollo breve, final sorpresivo (Tomachevsky, 1928) y forma indefinible, “crece desde el material” (Flannery O’Connor, en Brizuela, 1993).

### **2.1 Los cuentos de los talleristas**

Los cuentos que vamos a leer se escriben en el taller después de una serie de ejercicios preparatorios. La situación de producción se encuadra dentro de una secuencia de aprendizaje que intenta restaurar el carácter "artístico" del cuento, valor que los participantes del taller de Letras, por lo general, adscriben al mundo de la poesía y que creemos, en un principio, es la causa de que no cultiven el arte de narrar (según lo muestra el archivo del FAB).

La secuencia didáctica se organiza en dos encuentros. En el primero, a partir del texto pretexto, “El relato de Oldenburg”, se trabaja el contexto cognitivo para movilizar los recuerdos que los talleristas como lectores tienen del género y promover la adquisición de otros conocimientos. Se revisan los aspectos temáticos, estilísticos y estructurales del cuento. Se hace hincapié en la necesaria presencia de un conflicto /complicación que movilice al protagonista; y de una “acción” que le permita al sujeto agente protagonista alcanzar la solución del conflicto. Se retoma el concepto de conflicto dramático y de esquema actancial explicado durante la construcción de textos dramáticos.

En el segundo, a partir de la lectura de “La ña”, se vuelve sobre el cuento escrito, se revisan todos estos aspectos y se señala, desde el punto de vista compositivo, la

importancia del principio y del final sorpresivo en la producción del extrañamiento literario. Se revisa el tema de los recursos poéticos, entre ellos, la animización y la personificación, se observan sus posibilidades expresivas (por ejemplo, en casos de peligro, de censura o autocensura). Y se hacen comentarios sobre la figura del narrador y el punto de vista.

La consigna que guía esta secuencia de escritura es de tipo operativo. Solicita escribir un relato que incluya una serie de palabras elegidas por ellos y que narre la lucha de un sujeto por alcanzar sus objetivos (No participan de este encuentro ni Angie, ni Héctor).

### **2.1.1 Análisis de los cuentos**

Para la observación de estas producciones organizamos el análisis en torno a los tres aspectos que, como venimos observando, hacen a la distinción y caracterización de los géneros y subgéneros discursivos: **la composición o estructuración, el estilo verbal y el contenido temático**, en los términos que ampliamos.

Entendemos por **estructuración o composición**, la organización que adoptan los enunciados tanto en el nivel superficial -en sus movimientos de apertura, desarrollo y cierre- como en el nivel más profundo, donde la secuencia de base que caracteriza al género y las otras secuencias que se solidarizan con ella (descripción, narración, explicación, diálogo, instrucción, argumentación) conforman un todo heterogéneo (Adam, ob. cit.)

Por **estilo verbal**, comprendemos los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua que conforman el amplio espectro de lo que hoy llamamos registro (literario, periodístico, subjetivo, impersonal, formal, informal) y que ayudan a la construcción de la escena enunciativa.

Por **contenido temático**, entendermos la **construcción del referente o del universo temático**, evitando con esta reformulación caer en naturalizaciones que nos hagan olvidar que los discursos no tratan asuntos preexistentes sino que construyen realidades de las que hablan o predicán algo.

### 2.1.1.1 Estructuración

Los cuentos seleccionados -como la mayor parte de la producción de los talleristas- si son leídos por los talleristas impactan en quien los escucha como si fueran textos acabados, bien contruidos. En cambio si son leídos por otro se advierte que no lo son y que producen un extrañamiento en las expectativas del lector en relación al género.

Los textos que observamos, en una primera impresión, no solo tienen dificultades para mantener el encadenamiento temático que asegura la unidad comunicativa sino que, como profundizaremos al examinar las secuencias, no trabajan consistentemente la sintaxis horizontal ni su articulación con la sintaxis vertical de la que habla Ricoeur.

Estos textos, por lo general:

a) omiten la situación inicial y describen una situación ya “complicada”, que no se agrava ni alcanza resolución alguna, como en este relato de Fernando, que remite a una historia de inundados, en el que ya -de entrada- encontramos a los protagonistas con el problema del agua y a lo largo de la historia no logran liberarse de él.

#### Texto 1. Fernando

Fue en aquellos años en que el agua había colmado nuestros campos, arruinó todo, donde no estaba ella, había lodo, caca, diarrea, decía yo, prefería ver la inundación por lo menos se asemejaba a un río. El sol lo único que parecía realizar era entibiar esta agua. A esta altura nuestros campos parecían una cacerola de miseria, hambre y marrón de sufrimiento. Otro día más, donde el agua no bajaba y las lanchas de rescate haciendo su calesita voluntaria de todos los días.

El calor del día en nuestra noche inundada hacía figurar tinieblas fantasmales. Levantamos techos sobre nuestros techos para tomar observación de esa maldita orina donde nunca había 1cm menos.

Sin televisores, sin heladeras, en esta eternidad de preocupaciones donde la emancipación de esta agua sucia nos robó lo que ya más adelante no serviría ni de herencia para nuestros hijos.

143

b) dedican más tiempo a la situación preliminar y no establecen una total vinculación entre esos elementos presentados y la complicación, como en el cuento que ya vimos de Gaspar, que anuncia una escena de conquista que no se despliega y de la que solo conocemos el final:

Texto 2- Gaspar

Beatriz, la uruguayita.

Yo casi desfallezco de amor, el sol hizo que en la pileta, en el agua, la conociera, fue en el parque Chacabuco, cerca de la calesita, vi que era observado por ella, pensé que lo nuestro era para la eternidad, pero fue caca, por los chistes de la cacerola y del hambre; te dije sobre la idea de emanciparse, pero no funcionó.

62

c) hacen del conflicto, un problema secundario, una situación cotidiana a la que no logran ponerle término, como en el caso del cuento de Carlos, en el que María, que tiene la casa llena de caca, no logra desprenderse de ella y su conflicto pasa a segundo plano.

Texto 3- Carlos

En un caserón en los fondos de la ciudad de Lanús esta María poniendo los ingredientes en la cacerola.

Muy cerca de la cocina estaba ubicado en precario baño que se inundaba casi todos los días y la caca paseaba por el pasillo y se olía un olor asqueroso y nauseabundo.

El nieto mientras tanto iba a la plaza con el tío y daba varias vueltas a la calesita, yo observaba el día y había sol pero María se encontraba entre tinieblas sacando la caca de la cocina con una palangana roja y no podía cocinar.

Cada tanto agregaba agua a la cacerola que estaba en el fuego para que no se fundiera la cacerola.

Pero esta situación no era una eternidad, porque cuando volvió el nieto del paseo María se encontró de vuelta con el amor y así pudo completar la cena y comieron todos muy felices.

148

d) pasan de la complicación rápidamente a la solución, como en el caso del texto de Luis, que cuenta la historia de una mujer que vive ayudando a los demás y repentinamente

enferma y se cura, y nada se dice del proceso que la protagonista debe enfrentar para recuperarse ni del vínculo entre su confianza, su enfermedad y su modo de curarse;

Texto 4- de Luis María.

La madre de Juan es un paraíso llena de confianza.

Ella es de raza amarilla y tienen un perro y es. Juan edita libros ase libros diarios es periodista porque es de la prensa.

Luego su madre “se enferma” de una grave enfermedad. Gravemente.

Ella “se cura” de esa enfermedad y además mameneja un comedor que le da de comer a muchas personas y consigue dinero de de la forma que sea. Y además las personas ll les da vosones de comida a muchas personas.

85

Es decir que estas producciones, desde el punto de vista compositivo, y en el nivel superficial, parecen textos cerrados pero no lo son. **Imitan las fórmulas** de apertura y de cierre de los cuentos tradicionales (“Había una vez...”, “En un lugar...” “Esta es una historia de...” “y fueron felices...”, “Y todo siguió como si nada hubiera sucedido...”), ubican **un tiempo**, “Fue en aquellos años...”, **un espacio**, “En un caserón...” o un hecho imborrable como punto de partida, “Yo casi desfallezco de amor”, y recurren a  **finales sorpresivos o sentenciosos**: “Pero no funcionó”; “Sin televisores, sin heladeras, en esta eternidad de preocupaciones donde la emancipación de esta agua sucia nos robó lo que ya más adelante no serviría ni de herencia para nuestros hijos”, “Así pudo completar la cena y comieron todos felices”, **pero este es solo un trabajo de superficie que no asegura la narratividad del discurso.**

En esos comienzos que las fórmulas de entrada inauguran, se describe una situación, se presenta un/os personaje/s, pero lo descrito no termina de anudarse a la complicación.

Un fenómeno semejante sucede con los cierres: algo se remata, algo acaba, pero no es el conflicto planteado. Ni Fernando pone fin a su historia de inundados, ni Carlos al problema de María con “la caca”, ni Luis, cuya protagonista “se enferma y se cura” instantáneamente, cierra la historia que quiere contar, porque su historia prosigue. La

sensación de extrañeza que se produce en el lector surge de la articulación de las distintas partes que conforman la secuencia (complicación/ solución) y de su extraño ensamble con los elementos paradigmáticos (sujeto/objeto/espacio/tiempo).

### *Análisis de las secuencias*

Para facilitar este análisis, buscamos en los relatos los distintos subtextos o secuencias que lo integran, según la tipología de Adam (1992). Dentro de las secuencias reconocimos las proposiciones que la componen. El criterio de segmentación de las proposiciones, aunque sigue en parte los conceptos de Adam, es personal. Las proposiciones (motivos según los formalistas) para nosotros, son unidades que presentan un tema y una acción explícita o implícita, como en el caso de construcciones nominales en las que el verbo puede ser repuesto.

No consideramos en esta segmentación las secuencias o proposiciones dialogales ni las secuencias o proposiciones instruccionales. Las primeras se omiten porque aún cuando hay algunos enunciados que presentan características dialógicas, solo en un texto se da claramente un caso de intercambio verbal pero aún así la intención dominante es la descriptiva; las segundas porque no aparecen en los textos. Incluimos, en cambio, aquellos usos expresivos del lenguaje que pudiendo encaminarse hacia una conclusión argumentativa, se quedan en simples comentarios. La razón de su consideración responde a que, como veremos, la dimensión expresiva es, para estos talleristas, relevante. ¿A qué nos referimos?

Como explicamos más abajo, la argumentación requiere fundamentalmente de datos o argumentos que funcionen como premisas, y de una conclusión hacia la que esas premisas se orienten (Toulmin, 1958, mencionado por Marafioti, 2005). En determinados contextos es posible que la conclusión o el punto de vista que se intente sostener no

aparezca pero justamente el contexto ayuda a su formulación. Por ejemplo, si A y B están en una habitación, y A mira entusiasmado un partido de fútbol en la televisión y B desde la ventana la dice en un tono especial que A reconoce: “Mirá qué lindo día”, se entiende por la situación contextual que esta expresión apelativa (“mirá”) y emotiva a la vez (**qué lindo día**), constituye una premisa orientada hacia la conclusión: “Salgamos”.

En los textos de los talleristas aparecen premisas, se usa el lenguaje emotivo, menos frecuentemente el apelativo (uno de los pocos casos es “Delirante, sé fértil” de Fernando, en “Kasul”), y uno como analista puede intuir una dirección argumentativa en esas producciones; pero el contexto lingüístico no está trabajado suficientemente como para armar toda la red que lleva a la conclusión (por lo general las premisas son comentarios secundarios). Por ello, porque creemos que este tipo de expresiones constituyen un rasgo de estas producciones y porque coincidimos con Anscombe y Ducrot ([1988] 1994) en que todo enunciado está vinculado a una postura de argumentación, las reconoceremos como proposiciones expresivas o argumentativas de carácter incompleto.<sup>78</sup>

Diseñamos para la distinción de las proposiciones un dispositivo visual de carácter cromático que exponemos a continuación. En los casos de las proposiciones que reúnen aspectos de dos formas discursivas, se distingue la superposición con dos colores y cuantificamos la más fuerte (por ejemplo, si es una explicación que incluye descripción consideramos la explicación y al revés). Para observar los problemas de la narración, creamos un dispositivo para el examen de los verbos que resultan problemáticos. Incluimos a continuación el dispositivo cromático con el que distinguimos una secuencia de otra y explicamos los rasgos textuales que permiten distinguir las secuencias y las proposiciones prototípicas que las componen y ayudan a alcanzar la finalidad.

---

<sup>78</sup> Según Anscombe y Ducrot ([1988], 1994) el aspecto informativo de la lengua depende de un componente argumentativo anterior.

DISPOSITIVO ANALÍTICO	
Secuencia narrativa (color naranja)	Da cuenta de eventos que se suceden en el tiempo. La sucesión y la temporalidad son características inherentes. Los hechos que se narran, por lo general, guardan entre sí una relación causal, además de temporal. De allí que los conectores dominantes serán, entonces, los temporales y los causales. El tiempo verbal que predomina es el pretérito perfecto simple y los vinculados a él, el pluscuamperfecto y el condicional. Ejemplo: "Luego [el rey] regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaldes y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribó sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto conforma la micronarración que relata la venganza del rey de Arabaia en "Los dos reyes y los dos laberintos".
Secuencia descriptiva (color gris)	Da cuenta de un estado de cosas, o de un proceso que ocurre regularmente. Los tiempos verbales característicos de la descripción son el presente y el pretérito imperfecto. Las clases de palabras más frecuentes son los sustantivos y los adjetivos. Dentro de los verbos, predominan los de estado: ser, estar, consistir en, tener, constar de. Define el mundo del relato (tiempo, lugar), los agentes, sus conductas y la situación en la que la acción se desencadena. Volviendo al texto de Borges, un ejemplo de descripción es la del laberinto "un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían".
Secuencia explicativa (color azul)	Aporta un saber y hace comprender los fenómenos. Por eso su punto de partida es un problema que el desarrollo del texto explicará. Quien explica posee determinados conocimientos y una determinada capacidad o jerarquía para hacerlo. En una explicación, pueden así encontrarse definiciones, con las que se especifica el significado de algún término, reformulaciones, que consisten en una operación afectada con la intención de favorecer la comprensión de lo ya enunciado, ejemplificaciones, que aportan inteligibilidad a los conceptos más o menos abstractos o generales con la mención de casos particulares, y explicaciones causales, en las que se refuerzan los conceptos trabajados a través de la explicación de las relaciones de causa y efecto. En un relato las explicaciones hacen inteligibles las costumbres de la época, de los personajes; sus actitudes, obras, pensamientos, sentimientos. Explica el narrador de "Los dos reyes..." "Porque la obra era un escándalo y una ofensa para el rey de Arabia "porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de dios y no de los hombres", explica el narrador en "Los dos reyes y los dos laberintos".
Secuencia argumentativa (color celeste)	Presenta razones para que el destinatario adhiera a un punto de vista determinado. La intención persuasiva es una característica básica de lo argumentativo. En toda argumentación se reconoce una hipótesis o más de una que será defendida mediante una variedad de recursos: pueden citarse voces que autoricen las afirmaciones formuladas, se puede ejemplificar, o narrar algún suceso pertinente, etc. En general, en una secuencia argumentativa no hay una progresión temporal sino lógica, por lo que los conectores más frecuentes serán, obviamente, no los temporales (antes, después, simultáneamente) sino los lógicos (pero, sin embargo, aunque, por lo tanto, etc.). Los tiempos verbales dominantes serán los de presente, y habrá una variedad de marcas de la presencia del enunciador. Además, se encontrarán diversas formas de polifonía: se incorporará la voz de otros, ya sea para refutarlos, para respaldar nuestro punto de vista, etc. El lenguaje que utiliza intenta ser persuasivo, usa frecuentemente la primera persona del plural y así, involucra al lector, lo hace partícipe de la discusión y lo obliga a tomar partido, lo compromete emocionalmente. A estos efectos puede utilizarse el vocativo, usted, vos, tú y el modo imperativo de los verbos. Los elementos mínimos de una argumentación son: -el punto de partida (circunstancias o pensamientos que la originan), -el punto de vista que se intenta defender o conclusión a la que se desea arribar -y los argumentos o premisas (distintas pruebas que demostrarán la verdad de la proposición o que determinan la conclusión). En los relatos la argumentación suele advertir en los segmentos comentativos o expresivos en los que el narrador manifiesta un punto de vista, que da a entender que el relato funciona de argumento o prueba para fundamentarlo. "En la gloria sea con aquel que no muere", por ejemplo, el enunciador manifiesta su adhesión a la muerte del rey de Babilonia por sacrilego.

#### DISPOSITIVO PARA LOS VERBOS DE LA NARRACIÓN

Verbos narrativos que conforman núcleos y son autodependientes. XXXXX

Verbos narrativos que no conforman núcleos. XXXXX



Como resultado de la segmentación realizada, es relativamente sencillo observar en las producciones ya presentadas (1, 2, 3, 4) que las proposiciones descriptivas, aquellas que presentan objetos animados o inanimados prevalecen sobre las narrativas. Predominan las funciones que Barthes llama integrativas, las relacionadas con el orden del “ser”, que son de marcada naturaleza informativa. Las funciones distribucionales, correspondientes al relato de los acontecimientos, las meramente narrativas, son muchas menos.

Así en los relatos se describen **situaciones**, “nuestros campos ‘parecían’ una cacerola” (Fernando); **lugares**: “cerca de la cocina estaba ubicado un precario baño que se inundaba...y la caca paseaba por el pasillo...” (Carlos); **contextos**: “El sol hizo que en la pileta, en el agua la conociera, fue en el parque Chacabuco, cerca de la calesita”; **objetos**: “cacerolas de miseria, hambre, y marrón de sufrimiento” (Fernando); **hábitos** o aptitudes de los personajes, “maneja un comedor que le da de comer a mucha gente” (Luis María); **acciones**: “yo observaba”, “el nieto iba a la plaza con el tío y daba varias vueltas a la calesita” (Carlos); **características personales** “Ella es de raza amarilla y tienen un perro y es. Juan edita libros ase libros diarios es periodista porque es de la prensa”, **pero acontece muy poco, tan poco que la historia se minimiza hasta desaparecer.**

En el texto de Fernando, por ejemplo, se observa que de 15 proposiciones que su texto incluye, 12 son de base descriptiva, 2 narrativas y una explicativo-descriptiva. De los 18 verbos, utilizados a lo largo de las 15 proposiciones, solo 4 aparecen conjugados en tiempo perfecto. De los cuatro, solo dos de ellos son de naturaleza distribucional y conforman una cadena de acciones, es decir, arman una secuencia narrativa. Y esos dos no corresponden al sujeto/agente protagonista del relato sino al agente físico del que se habla “el agua arruinó todo”, “el agua nos robó”. De los dos restantes uno funciona como informante de tiempo “Fue en aquellos años” y el otro verbo, el que supuestamente debería corresponder al agente protagonista, en tanto pertenece al centro deíctico desde

cual se narra el conflicto, no conforma una cadena: “levantamos”. Su acción no presenta continuación y el conflicto, como se dijo, queda sin solución.

Texto 1- Fernando<sup>79</sup>

1 Fue en aquellos años

2 en que el agua había colmado nuestros campos,

3 arruinó todo,

4 donde no estaba ella, había lodo, caca, diarrea,

5 decía yo, prefería ver la inundación

6. por lo menos se asemejaba a un río.

6 El sol lo único que parecía realizar era entibiar esta agua.

7 A esta altura nuestros campos parecían una cacerola de miseria, hambre y marrón de sufrimiento.

8 Otro día más, donde el agua no bajaba y

9 las lanchas de rescate haciendo su calesita voluntaria de todos los días

10 El calor del día en nuestra noche inundada hacia figurar tinieblas fantasmales.

11 Levantamos techos sobre nuestros techos para tomar observación de esa maldita orina

12 donde nunca había 1cm menos.

13 Sin televisores, sin heladeras, en esta eternidad de preocupaciones

14 donde la emancipación de esta agua sucia nos robó

15 lo que ya más adelante no serviría ni de herencia para nuestros hijos.

Otro caso es el del trabajo de Gaspar, que ya conocimos en la segunda parte, tiene 8 proposiciones o motivos. 4 de esa totalidad son proposiciones narrativas, 3 comprenden núcleos narrativos que se corresponden con el mismo agente “vi que era observado”, “pensé que lo nuestro era para la eternidad”, “te dije”. El cuarto núcleo remite a un agente implícito, “ [lo que te dije] no funcionó,] que concluye el relato. Tres de las cuatro proposiciones restantes, son descriptivas: presentan el tiempo, el espacio en los que se desarrolla lo narrado, el resultado de su accionar “fue caca”, complementado por un segmento explicativo, “por los chistes de la cacerola y del hambre”. La última proposición de las 8 que componen el texto, comenta -en términos de Weinrich- lo

---

<sup>79</sup> Recordamos que cada color corresponde a un tipo de secuencia discursiva

acontecido desde el presente, aparece lo que Jakobson denomina la función expresiva del lenguaje: “Casi desfallezco”. En términos verbales, domina el pretérito perfecto simple, son 7 de un total de 11, tres son imperfectos y uno aparece en presente. Sin embargo, el grado de narratividad de este texto es solo aparente. Como se observó al hablar de la narración, la simple secuencia de acciones no dibuja un relato, es necesaria la configuración paradigmática de las actancias. “Vi” y “Pensé” son acciones anteriores a la consolidación del objeto del deseo. Es porque la “ve” y “piensa” que el amor puede ser para siempre que se configura el esquema actancial y la acción empieza y termina con: “Y te dije...” Ve y piensa forman parte de la situación desencadenante del conflicto.

Texto 2- Gaspar

1. Yo casi desfallezco de amor,
2. el sol hizo que en la pileta, en el agua, la conociera,
3. fue en el parque Chacabuco, cerca de la calesita,
4. vi que era observado por ella,
5. pensé que lo nuestro era para la eternidad,
6. pero fue caca, por los chistes de la cacerola y del hambre;
7. te dije sobre la idea de emanciparse,
8. pero no funcionó.

En el caso de Carlos, de 19 proposiciones, 15 son descripciones. Las 4 restantes arman una secuencia narrativa, pero sólo 3 comprenden núcleos correspondientes al agente/protagonista “María se encontró de vuelta con el amor”, “así pudo completar la cena” y “comieron todos muy felices”, que por supuesto no se vinculan al problema de la caca. De los 20 verbos incluidos, 17 son imperfectos (uno en presente), 4 perfectos y, de ellos, solo 2 corresponden a la protagonista, 1 corresponde a su sobrino, la causa del encuentro con el amor y la “aparente” solución del conflicto; el restante es colectivo “comieron”.

### Texto 3- Carlos

1. En un caserón en los fondos de la ciudad de Lanús está María poniendo los ingredientes en la cacerola.
2. Muy cerca de la cocina estaba ubicado en precario baño
3. que se inundaba casi todos los días y
4. la caca paseaba por el pasillo
5. y se olía un olor asqueroso y nauseabundo.
6. El nieto mientras tanto iba a la plaza con el tío
7. y daba varias vueltas a la calesita,
8. yo observaba el día
9. y había sol pero
10. María se encontraba entre tinieblas sacando la caca de la cocina con una palangana roja
11. y no podía cocinar.
12. Cada tanto agregaba agua a la cacerola
13. que estaba en el fuego
14. para que no se fundiera la cacerola.
15. Pero esta situación no era una eternidad, porque
16. cuando volvió el nieto del paseo
17. María se encontró de vuelta con el amor y
18. así pudo completar la cena
19. y comieron todos muy felices.

El último texto elegido para esta ejemplificación es el de Luis María. Su producción reúne 11 proposiciones. 2 presentan un encadenamiento de acciones “se enferma”, “se cura” y arman una secuencia narrativa. 8 de las 9 restantes describen a los personajes y sus hábitos. La novena, es explicativa.

### Texto 4- Luis María

1. La madre de Juan es un paraíso llena de confianza.
2. Ella es de raza amarilla
3. y tienen un perro y es.
4. Juan edita libros ~~ase libros~~ diarios es periodista

5. porque es de la prensa.
6. Luego su madre se enferma de una grave enfermedad. Gravemente.
7. Ella se cura de esa enfermedad y
8. además maneja un comedor
9. que le da de comer a muchas personas y
10. consigue dinero de la forma que sea<sup>80</sup>.
11. Y además las personas le dan comida a muchas personas.

Lo observado en los textos anteriores se sintetiza en este cuadro que muestra la totalidad y la calidad de las funciones que aparecen.

### Las funciones barthesianas en las producciones narrativas

T°	TOTAL	FUNC. INTEG	FUNC NÚCL	VERBOS	P.IMP	P. PERFECTO	PRESENTE
1	15	12+1 E	2	18	14	4 (solo 1 pertenece al supuestamente sujeto colectivo protagonista del relato)	
2	8	3+1 A	4	11	3	7 (solo 3 del sujeto, pero 2 pseudo-acciones, el tercero es "dije", pero no funcionó)	1
3	19	15	4	19	16	3 (solo 2 pertenecen a la protagonista. Los dos son logros)	
4	11	8 +1 E	2	11			11 (solo dos arman una secuencia narrativa y no son agentivos)
	53	41 (77%)	12 (23%)	59	33  56%	14 (solo 6 corresponden al protagonista, una sola es una acción agentiva)  23% - 1% de acciones agentivas	12  20%- 0% acciones agentivas

Tabla 1: Predominio de las funciones integrativas sobre las nucleares en los cuentos de los talleristas; tiempo y aspecto verbal que permite la distinción.

<sup>80</sup> No es tomado como verbo sino como parte de una frase que equivale a "de cualquier forma".

En las cuatro producciones, supuestamente narrativas, se observa que de un total de 53 proposiciones, el 77 % son integrativas, es decir, son proposiciones relacionadas con el orden del ser, y solo 10, con el hacer. En esas 53 proposiciones, hay 59 verbos, el 56% aparecen conjugados en pretérito imperfecto, lo que implica un grado de narratividad bajo. Hablando en términos de proposiciones o secuencias se puede ver la dominancia de las proposiciones o motivos descriptivos.

### Tipos de proposiciones en las producciones narrativas de los talleristas

Tº	TOTAL	Proposiciones o motivos descriptivos	Proposiciones o motivos explicativos	Proposiciones o motivos narrativos	Proposiciones o motivos expresivos
1	15	11	1	3	0
2	8	3	0	4	1
3	19	15	0	4	0
4	11	8	1	2	0
Total	53	37 (70%)	2 (4%)	13 (24%)	1(2%)

Tabla 2: Dominio de las proposiciones descriptivas en los cuentos del FAB

Considerados en sí mismos estos aspectos pueden ser poco significativos. Pero si uno compara estos datos con los encontrados en los textos modelos, aquellos que guiaron la práctica con el género, la conclusión puede ser otra. Observamos aquí el texto pretexto utilizado en la primera práctica y el utilizado para orientar el ejercicio de reescritura de los cuentos escritos.: “La uña” de Max Aub .

Relato anónimo.

Otro relato recogido cerca de Oldenburg, en el ducado de Holstein, trata de una dama que comía y bebía alegremente y tenía (todo) cuanto puede anhelar el corazón, y que deseó vivir para siempre. En los primeros cien años todo fue bien, pero después empezó a encogerse y arrugarse,

hasta que no pudo andar,  
ni estar de pie,  
ni comer  
ni beber.  
Pero tampoco podía morir.  
Al principio la alimentaban como si fuera una niña,  
pero llegó a ser tan diminuta  
que la metieron en una botella de vidrio y  
la colgaron en la iglesia.  
Todavía está ahí, en la iglesia de Santa María, en Lübeck.  
Es del tamaño de una rata y  
una vez al año se mueve.  
118 palabras

2) *La Uña*, de Max Aub.  
El cementerio está cerca.  
La uña del meñique derecho de Pedro Pérez, enterrado ayer, empezó a crecer tan pronto  
como colocaron la losa.  
Como el féretro era de una mala calidad  
(pidieron el ataúd más barato),  
la garfa no tuvo dificultad para despuntar deslizándose hacia la pared de la casa.  
Allí serpenteó hasta el dormitorio,  
se metió entre el montante y la peana,  
resbaló por el suelo hasta el recodo de la pared y  
se escondió tras la cómoda para seguir tras la mesilla de noche y subir por la orilla del  
cabecero de la cama. Casi de un salto,  
atravesó la garganta de Lucía  
que ni ¡ay! dijo, para tirarse hacia la de Miguel traspasándola.  
Fue lo menos que pudo hacer el difunto:  
la uña también es cuerno.  
104

Estos cuentos usados como pretextos presentan, en el primer caso, 22 verbos, 11 en pretérito perfecto, 6 en pretérito imperfecto y 5 en presente.; en el segundo caso, 11 en pretérito perfecto, 1 en pretérito imperfecto, 2 en presente. Arrojaron en términos de funciones nucleares y funciones secundarias los siguientes números:

### Funciones barthesianas en los textos modelo

Cuento	Total de verbos	Total de funciones integrativas o del orden del "ser"	Total de núcleos o funciones del orden del "hacer" que arman secuencia.	Total de funciones que no pertenecen a la historia sino al comentario o evaluación del narrador			
1	22	10	11 (solo 3 no pertenecen al sujeto "fue", "metieron", "colgaron")	1			
2	14	4	9 (solo 1 no pertenecen al sujeto "uña" sino al "difunto")	1			
<b>Total</b>	<b>36</b>	<b>14</b>	<b>39%</b>	<b>20</b>	<b>56%</b>	<b>2</b>	<b>5%</b>

Tabla 3: Predominio de las funciones nucleares sobre las integrativas en los cuentos utilizados como modelo

La traducción de la tabla anterior en términos de secuencias o proposiciones y en niveles de narratividad muestra cómo en los textos modelos se da el predominio de las proposiciones narrativas sobre las descriptivas

### Proposiciones en los relatos modelos

	TOTAL	Proposiciones o motivos descriptivos	Proposiciones o motivos explicativos	Proposiciones o motivos narrativos	Proposiciones o motivos argumentativos
1	20	5	4 (3 desc.)	11	0
2	13	1	3 (1 desc.)	8	1
<b>Total</b>	<b>33</b>	<b>6 (18%)</b>	<b>7 (21%)</b>	<b>19 (57%)</b>	<b>1 (3%)</b>

Tabla 4: Dominio de las proposiciones narrativas en los textos modelo

Se puede observar también que las proposiciones descriptivas y explicativas tienen en los textos modelos valores semejantes, y que en su conjunto las proposiciones del segundo cuento se orientan hacia una conclusión final que es de tipo argumentativo (de allí que,



por primera vez en el cuadro, reconozcamos la presencia de un segmento de tipo argumentativo). Solo aquí las proposiciones de tipo expresivo, las destinadas al comentario, logran cerrar el punto de vista hacia el que se orienta la anécdota toda. El comentario final, “Fue lo menos que pudo hacer la uña, porque la uña también es cuerno”, trabaja con el lugar común que asocia, “infidelidad”, “cuernos” y “castigo” y va en vías de lograr la aceptación de la muerte de la mujer infiel en tanto sería merecida por los males realizados, por “ponerle los cuernos” y por comprarle un fétetro “barato” de “mala calidad”.

Si comparamos estos totales con los obtenidos en las producciones del taller veremos las diferencias.

#### Comparación entre los textos del fab y los textos modelos

Nº	Proposiciones totales.	Proposiciones o motivos descriptivos	Proposiciones o motivos explicativos	Proposiciones o motivos narrativos	Proposiciones o motivos	
					argumentativos	expresivos
Cuentos	33	6 (18%)	7 (21%)	19 (60%)	1 (1%)	
Talleristas	53	37 (70%)	2 (4%)	13 (24%)		1 (2%)

Tabla 5: Grado de narratividad de las producciones cuentísticas del FAB en relación con los textos modelos

Mientras que en los textos motivadores, la narratividad alcanza al 60 % de las proposiciones, en los textos del taller los guarismos son totalmente inversos. El nivel de narratividad apenas alcanza el 24 % y el de informatividad suma el 70%. En estos relatos apenas surge un esbozo de argumentación.

#### 2.1.1.2 Estilo verbal

El lenguaje utilizado en las narraciones de los talleristas, como dijimos, roza el literario.

Aunque suele perder su registro y su consistencia, la selección léxica logra superar el

lenguaje ordinario con usos que escapan al lenguaje cotidiano (dejamos para el apartado destinado a la prosa poética y la descripción el análisis de los recursos utilizados) : “La madre de Juan es un paraíso”; “María se encontraba entre tinieblas”; “el calor del día en nuestra noche inundada hacia figurar tinieblas fantasmales”; “Yo casi desfallezco de amor”.

Este estilo personal, emotivo y reflexivo que -salvo excepciones (como el objetivismo francés) y con distintos grados de aplicación<sup>81</sup>, es propio del lenguaje literario, les permite manifestar a los talleristas que hay un sujeto que se expresa.

Benveniste fue uno de los primeros en señalar que los pronombres personales, posesivos, demostrativos, verbos, adverbios, modalizadores, etc. son los elementos lingüísticos que permiten que la subjetividad salga a la luz y el discurso se organice en torno al “sujeto”, tomado como punto de referencia. Por ejemplo, ‘esto’, ‘aquí’, ‘ahora’, y sus numerosas correlaciones ‘eso’, ‘ayer’, ‘el año pasado’, ‘mañana’, etc., tienen por rasgo común definirse solamente por relación a la instancia de discurso en que son producidos, es decir bajo la dependencia del yo que en aquella se enuncia” (Benveniste, [1966]1981:183)<sup>82</sup>.

Catherine Kerbrat Orecchioni agregó a los elementos observados por Benveniste, los subjetivemas: sustantivos, adjetivos y verbos que conllevan, además de su carga semántica, las evaluaciones del sujeto discursivo y ayudan a su presentificación.

---

<sup>81</sup> Todo usuario de la lengua puede optar entre registros más subjetivos o menos subjetivos, incluso buscar un registro impersonal de efecto objetivante. En literatura el fenómeno depende de las distintas escuelas y estéticas.

<sup>82</sup> Al respecto, Jakobson (1956) introdujo la noción de embrague (shifter) para analizar los marcadores de la presencia de la subjetividad en el discurso, elementos que también Greimás (1983) desarrolla al hablar de camuflaje subjetivante. Desde el punto de vista de la teoría de la enunciación, la subjetividad también se puede examinar indirectamente en las distintas formas de construir un enunciado. Ducrot (1985) sostiene que un sujeto puede manifestar su subjetividad de distintas maneras, coincidiendo con lo referido en su enunciado “Es un lindo día”, cuando realmente lo es, o negando indirectamente lo expresado, mediante una ironía que presenta el punto de vista de otro sujeto: “¡Qué lindo día, eh!”, en el caso de un día lluvioso y feo. Otros mecanismos que permiten establecer relaciones distantes o más próximas con el enunciado son las citas, refranes, generalizaciones, ironías, metáforas, etc.

En los textos del taller, como se verá más abajo en los análisis realizados, la presencia del “yo” en el discurso es fuerte y se ve a través de una larga lista de deícticos, subjetivemas (aparecen subrayados en los textos que siguen) y modalizadores (resaltados en color) que superan en número a los que aparecen en los cuentos modelo.

Texto 1. Fernando

Fue en aquellos<sup>83</sup> años en que el agua había colmado nuestros campos, arruinó todo, donde no estaba ella, había lodo, caca, diarrea, decía yo, prefería ver la inundación por lo menos se asemejaba a un río. El sol lo único que parecía realizar era entibiar esta agua. A esta altura nuestros campos parecían una cacerola de miseria, hambre y marrón de sufrimiento. Otro día más, donde el agua no bajaba y las lanchas de rescate haciendo su calesita voluntaria de todos los días.

El calor del día en nuestra noche inundada hacia figurar tinieblas fantasmales. Levantamos techos sobre nuestros techos para tomar observación de esa maldita orina donde nunca había lcm menos.

Sin televisores, sin heladeras, en esta eternidad de preocupaciones donde la emancipación de esta agua sucia nos robó lo que ya más adelante no serviría ni de herencia para nuestros hijos.

143

Texto 2- Gaspar

Beatriz, la uruguayita.

Yo casi desfallezco de amor, el sol hizo que en la pileta, en el agua, la conociera, fue en el parque Chacabuco, cerca de la calesita, vi que era observado por ella, pensé que lo nuestro era para la eternidad, pero fue caca, por los chistes de la cacerola y del hambre; te dije sobre la idea de emanciparse, pero no funcionó.

62

Texto 3- Carlos

En un caserón en los fondos de la ciudad de Lanús esta María poniendo los ingredientes en la cacerola.

Muy cerca de la cocina estaba ubicado en precario baño que se inundaba casi todos los días y la caca paseaba por el pasillo y se olía un olor asqueroso y nauseabundo.

El nieto mientras tanto iba a la plaza con el tío y daba varias vueltas a la calesita, yo observaba el día y había sol pero María se encontraba entre tinieblas sacando la caca de la cocina con una palangana roja y no podía cocinar.

Cada tanto agregaba agua a la cacerola que estaba en el fuego para que no se fundiera la cacerola.

Pero esta situación no era una eternidad, porque cuando volvió el nieto del paseo María se encontró de vuelta con el amor y así pudo completar la cena y comieron todos muy felices. 148

<sup>83</sup> En los textos analizados se señalan en especial las marcas gramaticales de subjetividad y los subjetivemas, que aparecen subrayados, y los modalizadores, que aparecen con color. No incluimos dentro de estos marcadores de subjetividad, aquellas palabras que conforman parte de algún recurso poético por ser un rasgo propio del género literario.

Texto 4- de Luis María.

La madre de Juan es un paraíso llena de confianza.

Ella es de raza amarilla y tienen un perro y es. Juan edita libros ase libros diarios es periodista porque es de la prensa.

Luego su madre se enferma de una grave enfermedad. Gravemente.

Ella se cura de esa enfermedad y además mameneja un comedor que le da de comer a muchas personas y consigue dinero de de la forma que sea.

Y además las personas ll les da vosones de comida a muchas personas.

85

1) Relato Anónimo de Oldenburg.

Otro relato recogido cerca de Oldenburg, en el ducado de Holstein, trata de una dama que comía y bebía alegremente y tenía cuanto puede anhelar el corazón, y que deseó vivir para siempre.

En los primeros cien años todo fue bien, pero después empezó a encogerse y arrugarse, hasta que no pudo andar, ni estar de pie, ni comer ni beber. Pero tampoco podía morir.

Al principio la alimentaban como si fuera una niñita, pero llegó a ser tan diminuta que la metieron en una botella de vidrio y la colgaron en la iglesia.

Todavía está ahí, en la iglesia de Santa María, en Lübeck. Es del tamaño de una rata y una vez al año se mueve.

*La Uña*, de Max Aub.

El cementerio está cerca. La uña del meñique derecho de Pedro Pérez, enterrado ayer, empezó a crecer tan pronto como colocaron la losa. Como el féretro era de una mala calidad (pidieron el ataúd más barato), la garfa no tuvo dificultad para despuntar deslizándose hacia la pared de la casa. Allí serpenteó hasta el dormitorio, se metió entre el montante y la peana, resbaló por el suelo hasta el recodo de la pared y se escondió tras la cómoda para seguir tras la mesilla de noche y subir por la orilla del cabecero de la cama. Casi de un salto, atravesó la garganta de Lucía que ni ¡ay! dijo, para tirarse hacia la de Miguel traspasándola. Fue lo menos que pudo hacer el difunto: también es cuerno.

De un total de 438 palabras utilizadas por nuestros talleristas en sus producciones, un 10% aproximadamente (no incluimos las palabras que participan de expresiones retóricas) presentifican al sujeto. En los cuentos utilizados como modelos la presencia del sujeto en el discurso es menor. Alcanza el 6% de promedio.

## La subjetividad en las producciones narrativas

Texto	PALABRAS	MARCADORES de subjetividad	TOTAL
1-Fernando	143	28	20%
2-Gaspar	62	3	5%
3- Carlos	148	10	7%
4- Luis María	85	4	5%
<b>TOTAL</b>	<b>438</b>	<b>45</b>	<b>10%</b>
Texto	PALABRAS	MARCADORES de subjetividad	TOTAL
CUENTO 1	118	8	7%
CUENTO 2	104	6	6%
<b>TOTAL</b>	<b>222</b>	<b>14</b>	<b>6%</b>

Ilustración 11 Los marcadores de la subjetividad en los cuentos del FAB y en los textos modelo.

Dentro de estos modos de hacerse presente el enunciador en su discurso se destaca la modalidad o forma que adoptan los enunciados (Charles Bally, 1932), que incide directamente sobre la imagen que de sí mismo construye quien enuncia.

Por ejemplo, el enunciado “Parece que llueve” no repercute del mismo modo en el enunciatario que el enunciado “Llueve”. En el primer enunciado, el sujeto enunciante además de informar un punto de vista, enuncia su duda, en el segundo no. En éste el enunciador informa algo que acontece y además informa un saber y se construye así como sujeto que sabe, en el anterior, todo lo contrario. Es decir que para hacerse presente y crearse una apariencia de sujeto que piensa, de sujeto que sabe y/o de sujeto que siente, los escritores pueden recurrir a los recursos lingüísticos.

Le Querler (Charaudeau y Maingueneau, ob. cit.), denomina, a estos recursos que predicán, entre otros aspectos, la certeza o la incerteza sobre lo enunciado, modalidades “subjetivas”<sup>84</sup>, dentro de ellas ubicamos:

-las modalidades lógicas (Meunier, 1974 citado en Charaudeau y Maingueneau, ob. cit.), que en el ámbito del lenguaje natural (Calsamiglia y Tuson (2001: 176-178) se clasifican como epistémicas en tanto predicán la certidumbre acerca de lo que se aserta o su probabilidad o duda; deónticas, en tanto predicán la prescripción o proscripción de un hacer; volitivas, en tanto predicán un deseo o inclinación. En esa clasificación incluyen también otras concomitantes con la predicación de saber como las de usualidad (siempre, nunca, a veces), cantidad (todo, nada, algo...), especialidad (por todas partes, por ninguna parte, por alguna parte...);

-las modalidades apreciativas, comprenderían una valoración, (triste, lamentable, deseable).

Le Querler propone también el concepto de modalidades “intersubjetivas” para aquellos modos de expresión que no representan el saber y el sentir del sujeto sino su modo de vincularse con el mundo: aconsejar, pedir, ordenar, informar, las llamadas modalidades de la enunciación. Entre estas últimas también ubicamos los adverbios o locuciones adverbiales como “francamente” o “en verdad”, que hablan de la enunciación misma, por

---

<sup>84</sup> Aunque el estudio de la modalidad, según Charaudeau y Maingueneau, es bastante complejo pueden clasificarse como “modalizadores” a todos aquellos operadores pragmáticos ( de la fraseología, del léxico, de la morfología o la sintaxis, del nivel fónico o gráfico) que modifican la neutralidad del enunciado al incluir la posición que toma el enunciador ante su enunciado, o determinan la relación entre los interlocutores: adverbios y locuciones adverbiales como las ya mencionadas, las modalidades oracionales, los llamados verbos modales (querer, deber, creer, soler, parecer), los modos y los tiempos verbales, la estructura y ordenación sintáctica de la frase, las glosas metaenunciativas; las distancias enunciativas de distinto tipo (ironía, discurso referido...), los signos tipográficos... (2005, pág.393-394),

ejemplo, en “Francamente, eso es horrible”, el adverbio de modo revela un sujeto que afirma que su enunciación es verdadera además de confesarse capaz de confesarse con otro. Las modalidades oracionales: interrogativa, asertiva e imperativa dan vida a sujetos que se construyen desde otro lugar: desde la ignorancia según el tipo de pregunta, desde la seguridad de la información que se maneja y desde la autoridad respectivamente; y establecen relaciones intersubjetivas diferentes entre enunciador y enunciatario: en el primer caso es asimétrica de subordinación (salvo en el caso en que se pregunta desde una situación de poder); en el segundo es asimétrica pero la relación se compensa con la información que se brinda; en el último caso es asimétrica de dominación.

En las narraciones de los talleristas observados, la modalidad subjetiva que predomina es la epistémica de certeza; la modalidad intersubjetiva, aquella que lo vincula con los otros es asertiva: predominan las oraciones enunciativas y el objetivo es informar, como en los cuentos modelos que utilizamos. Pero a diferencia de estos, los cuentos de nuestros talleristas subrayan el saber de sus enunciados con adverbios o frases que corresponden a las modalidades epistémicas de usualidad (resaltados en color en los textos anteriores) : “nunca” (Fernando), “siempre” (Fernando, Luis); frecuencia: “cada tanto” (Carlos), o cantidad “todos” (Fernando, Luis). En los cuentos literarios, solo aparece un modalizador “todo”. En los cuentos de los talleristas además no hay preguntas, no hay dudas y se utilizan con frecuencia reforzadores de la aserción. Observemos la diferencia de grado cuantitativamente.

## La modalidad epistémica en los cuentos del FAB

Texto	PALABRAS	REFORZADORES DE LA ASERCIÓN	TOTALES
1-Fernando	143	6	4%
2-Gaspar	62	4	6%
3- Carlos	148	1	0.65%
4- Luis María	85	0	0%
<b>TOTAL</b>	<b>438</b>	<b>11</b>	<b>3%</b>

Tabla 6:  
Grado de

refuerzo de la modalidad epistémica en los cuentos del FAB

### La modalidad epistémico en los cuentos modelo

20Texto	PALABRAS	REFORZADORES DE LA ASERCIÓN	TOTALES
CUENTO 1	118	2	2 %
CUENTO 2	104	0	0 %
<b>TOTAL</b>	<b>222</b>	<b>2</b>	<b>1%</b>

Tabla 7: Grado de refuerzo de la modalidad epistémica en los cuentos modelo

Como puede observarse en los cuadros, el grado de refuerzo de la aserción en las producciones del taller es más alto que en los cuentos utilizados como modelo. Esta diferencia de grado, la modalidad epistémica de algunas expresiones, los enunciados asertivos que los enunciadores de los talleristas construyen, junto con la marcada presencia del sujeto en el discurso, son las responsables de la escena enunciativa que se despliega y que trataremos a continuación.<sup>85</sup>

### Escena enunciativa y ethos discursivo

Se entiende por “escena enunciativa” la situación creada por el discurso a partir de la asignación de roles particulares al enunciadador y al enunciatario. En esa puesta en escena,

<sup>85</sup> Adam ampliando el esquema de imágenes de Grize (1996) advierte en toda comunicación al menos seis tipos de imágenes: 1) las imágenes de la situación de interacción en curso; 2) imágenes del objeto o tema del discurso; 3) las imágenes que de sí mismo y 4) del coesquemizador(B) tiene el enunciadador (A); 5) las imágenes que B tiene de sí mismo y de A, 6).



determinada en parte por el género discursivo y en especial por el estilo verbal utilizado, la palabra brinda al sujeto enunciante los elementos para la construcción de una imagen con determinados rasgos psicológicos, el ethos, que el enunciatario reconoce por asociación con unos estereotipos culturales que guarda en la memoria (el consejero, el sabio, el amigo, el padre benévolo).

Así, por ejemplo, el género científico pone en escena un enunciador experto que se desvanece y habla como la ciencia misma a un enunciatario que presupone podrá desempeñarse con su discurso; la escena, casi impersonal, aséptica, evita el contacto entre los participantes discursivos, se vuelve abstracta, atemporal y, por decirlo en términos que se entiendan, se ubica más allá del bien y del mal. En cambio, el discurso didáctico, para poner otro ejemplo, determina una escena más próxima. En esta, el enunciador adopta la figura del maestro que acompaña el proceso de aprendizaje de un enunciatario que se construye como necesitado de acompañamiento y guía.

Maingueneau (2003) sostiene que en este montaje se ponen en juego tres escenas en planos complementarios: la escena englobante; la escena genérica y la escenografía. La escena englobante es aquella que se corresponde con el tipo de discurso y permite reconocer, por ejemplo, si una narración X pertenece al discurso literario o al discurso religioso. No se trata del simple reconocimiento de un registro sino del lugar de enunciación desde el que interpela al sujeto que lee. “Una enunciación política – dice Maingueneau – por ejemplo implica “un ciudadano” que se dirige a “ciudadanos”. Esta puede ser quizás una caracterización muy pobre pero que no resulta intrascendente: define el estatus de los participantes en un cierto espacio pragmático”, la escena englobante.

La escena genérica, en cambio, es la situación creada por el género discursivo. No juegan los mismos roles, aún dentro del discurso político, el enunciador y el enunciatario del discurso de un jefe de estado, que el enunciador y el enunciatario de un panfleto; o como hemos visto, los coenunciadores o participantes omitidos del artículo científico o los del texto didáctico. Estas dos escenas, la “englobante” y la “genérica”, definen lo que Maingueneau llama el “marco escénico”.

La escenografía, el tercer tipo de escena, es una especie de trampa a la que no todos los discursos recurren. Se encarga de poner en segundo lugar el marco escénico (instituido por el tipo discursivo y por el género) para venderse como otra cosa. Es el caso, por ejemplo, de ciertas publicidades que a través del léxico, la sintaxis y otros recursos visten al enunciador con el ropaje de la ciencia y al enunciatario en posición de reconocerlo para vender mejor su producto.

En la narración literaria, la enunciación pone en escena un enunciador con saberes múltiples, saberes que no tiene el enunciatario. Según Benjamin (1936), solo narra quien sabe, quien tiene una experiencia que no debe ser olvidada y la autoridad para hacerlo.

En el caso de la narración literaria, el género determina que ese enunciador además de poseer ese saber experiencial (aunque sea de segunda mano, apropiado de los libros, las enciclopedias y la experiencia de otros), debe saber cómo presentar esa experiencia para que el relato no caiga ni en la obiedad ni el olvido: se trata justamente de la figura del “narrador” que reúne esos rasgos culturales de los relatos primigenios, sabiduría, experiencia, sensibilidad y que frecuentemente se permite montar una escenografía que el lector asocia con otras escenas de habla para que su experiencia pueda ser aprehendida. Como en aquellas novelas que ponen en escena una voz que nos recuerda a nuestras abuelas contándonos historias.

En el caso de los textos modelos, la escena enunciativa no aparece explicitada, no hay un yo que se dirija a un vos y le asigne un papel ostensiblemente, ambos interlocutores aparecen desdibujados. El narrador lo deja solo al lector frente al discurso. Sin embargo nuestros escritores, como veremos, antes o después, optan por instalarse en el discurso y así pasan de una enunciación en tercera persona a una enunciación en primera y a veces, en segunda.

Desde el punto de vista del saber, nuestros escritores construyen sus relatos solamente con el saber que crea la modalidad epistémica/ asertiva y el estilo literario de sus enunciados ya que -como anunciamos y comprobaremos más adelante-, sus producciones en la mayoría de los casos no promueven experiencias socialmente significativas sino que refieren historias ya contadas, saberes compartidos. Esto es lo que vuelve a la escena interesante.

Ese valor que surge de la modalidad epistémico/ asertiva, en un sujeto que interpela al lector en una escena con un lenguaje emotivo, con saberes que comparten y no mueven a duda, con preocupaciones que los solidarizan (recuérdese la preocupación de Carlos por María, de Luis por la gente de los comedores, de Gaspar por las cacerolas y el hambre, de Fernando por los inundados), ayuda a los escritores a desplegar una escena de complicidad en la que enunciador y enunciatario se ubican en una situación de equidad, de fraternidad y ellos por carácter transitivo se sienten cómodos.

A instancias de esta puesta en escena, el enunciador, sabio y solidario, resulta investido además de un carácter apreciable, no solo por lo que los enunciados explicitan sino por el modo en que lo dicen, tan próximo al lector, que uno siente que habla un amigo “dulce y tranquilo”, no un “loco” de esos que el imaginario colectivo puede llegar a

representarse: “yo observaba el día y había sol”; “la madre de Juan es un paraíso”; “Yo casi desfallezco de amor”.

Cuando no es así, cuando esta condición “otra” que el discurso les depara sufre algún deterioro los escritores recurren a estrategias de reparación que les permiten restaurar aquella imagen positiva (Brown Levinson, 1987).

“El sol lo único que **parecía** hacer es entibiar”, dice Fernando, al dar un pequeño lugar a la duda potencial que proyecta el verbo “parecer”, trata de mitigar con esa modalización el carácter procaz (había...caca, diarrea) y autoritario de su narrador (“levantamos techos para tomar observación de esa maldita orina donde **nunca** había 1cm menos”) hasta terminar desplegando un “ethos” o carácter discursivo “querible”, “respetable”, en tanto sujeto que tiene derecho a reclamar en nombre de todos (“nuestros campos”, “nuestra noche”, “nuestros techos”, “nuestros hijos”, “nadie hace nada”).

En concordancia con este enunciador que no duda, que es solidario, en tanto se muestra preocupado por las cosas que nos preocupan a todos, es que se da en los talleristas ese narrador autobiográfico o personaje, que señalamos antes en la escena, y que oficia de testigo certificando lo que dice.

Según Bal (1998), todo narrador puede elegir entre presentarse como un narrador externo que en tercera se construye como testigo que brinda un testimonio, ejemplo: [(Yo digo:) “Elizabeth cumplirá veintiún años”]; o puede presentarse como un narrador autobiográfico: [(Yo digo:) “Cumpliré veintiún años”] y producir un mayor efecto de veridicción.

Nuestros narradores, aun cuando se les solicite relato en tercera persona, escriben autobiográficamente o suelen, confundiendo al lector, irrumpir en los hechos con un narrador personaje, como en el caso de Carlos.

En un caserón en los fondos de la ciudad de Lanús esta María poniendo los ingredientes en la cacerola.  
Muy cerca de la cocina estaba ubicado un precario baño que se inundaba casi todos los días y la caca paseaba por el pasillo y se olía un olor asqueroso y nauseabundo.  
El nieto mientras tanto iba a la plaza con el tío y daba varias vueltas a la calesita, **yo observaba** el día y había sol pero María se encontraba entre tinieblas sacando la caca de la cocina con una palangana roja y no podía cocinar.

Este movimiento del narrador (apareciendo y desapareciendo), más allá de la confusión que produce, pone en evidencia la necesidad del narrador de aproximarse al lector y su búsqueda de un efecto de verdad.

En relación con los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua que hacen al estilo verbal, tenemos que decir que estas producciones se caracterizan por determinados rasgos sintagmáticos que tienen consecuencias semánticas. Por tal razón esos aspectos serán analizados en el próximo apartado el dedicado a la construcción del universo referencial.

### **2.1.1.3 Construcción del referente (el universo temático)**

¿Qué quiere decir que la representación discursiva es esquemática, selectiva y estratégica? Por un lado, que el discurso no representa el mundo en su totalidad sino una parte de él, construye un microuniverso que el enunciador pretende verosímil para su enunciatario; y por otro, que tal construcción responde a una finalidad (Adam, 1999). Esta construcción discursiva que se hace del referente (la realidad señalada por la referencia) es observable tanto en el nivel semántico de los enunciados como en el nivel de las formulaciones sintácticas y lingüísticas que los hablantes usan para construir su universo, es decir, en el estilo verbal.

El mundo representado en estos textos que analizamos recoge lo dicho y consensuado sobre problemas y sentimientos que afectan a un gran número de hombres y mujeres, como la segregación y la indefensión provocada por razones sociales (la pobreza) o razones naturales (la inundación, la falta de atención sanitaria); el amor frustrado o el amor capaz de vencer la adversidad. Se parta de donde se parta, de una consigna que solicita encadenamiento temático o de una consigna operatoria, los escritores del FAB no hacen distinciones entre ellos y el resto de la comunidad, raramente hablan de sí tratando en forma directa el problema que los distingue de otros grupos: la enfermedad mental. El mundo representado aunque se centra en situaciones límites que se parecen unas a otras, es un universo amplio que excede con sus problemas el espacio hospitalario.

Salvo excepciones (“El médico”, de Fernando), casi todas sus producciones representan el mundo de extramuros y desarrollan situaciones conocidas casi estereotipadas que remiten a saberes compartidos que circulan en la comunidad y que, en algunos casos, los medios masivos de comunicación o la literatura escolar se han encargado de divulgar. Así sucede en los relatos sobre los inundados (de Carlos y Fernando); en el relato de Luis que representa los deseos de la familia ideal, en el de Gaspar que revela los lugares comunes del discurso amoroso; y en los textos que seguiremos analizando.

Sin embargo estas construcciones o representaciones ordinarias que hacen del mundo y su funcionamiento, los implica de dos maneras.

**1) Los enunciados retoman, reformulan o desarrollan otros que se reiteran en la obra del escritor, lo que indica, de algún modo, la elaboración de algo personal.**

Veamos.

Como algunos de los textos ya incluidos en este trabajo de tesis lo demuestran y como nos permite aseverarlo nuestra relación con los talleristas, estos relatos, más allá de la estereotipia mencionada, permiten expresar y hacer aflorar ciertas zonas de interés que se vuelven recurrentes en el trayecto literario de estos escritores. Por ejemplo, el tema social, la crítica al sistema y la sanción a aquellos que no cumplen con su deber es propio de Fernando;

“Sé fértil, delirante, el cosmos puede darte el enfriar  
y tu pulpa calmar la sed” (“J.Kasul”)

“Siéntate en la silleta de la energía  
detrás del que lo ve todo,  
te preguntaré qué sabés hacer.  
-Sé hacer de todo  
-¿Y entonces qué haces sentado?  
¡Vibra! ¡Has vibrar todo!” (“Tronos”)

el evitar los conflictos y la presentación de la vida como un lugar feliz es de Luis;

Hasta que un día se encuentran en la calle, se enamoran más todavía y se casan. Así nacen las aspirinas y los comprimidos. (“Medicación”)

el tema del amor, generalmente fracasado, es de Gaspar;

Le dije no te duermas que falta pasar el arrollo del amor y en esa con vos no me lo quiero perder. El techo de chapa ayudó. Y el domingo salió el sol con creciente y hasta la lancha almacén se acercó. Faltó el amor de color fucsia y estar dentro tuyo el resto de mi vida (“Fucsia”)

Verdes color mar, sin dinero me gustás igual. Difícil pero posible (“Tus ojos”)

el tema del amor social es de Carlos;

Escribir es compartir la sensación de un bien logrado, yo tengo sed y mis palabras son agua de manantial que convido a todos los que quieran embeberse de su amor (“Escribir”)

el del amor desmedido, es de Angie;

Es el destino de brote que debe entregar su alma en sacrificio... (“Semillón”)

Yo soy una pequeña palabra llena de colores. La que quieras. (“Aipotu”)

el de los aparatos o cosas que no funcionan como deben hacerlo, y el de los viajes, es de Joel.

Tuvo tiempo para desarmar la plancha y se dio cuenta que ya no funcionaría más, así que desistió de todo intento de recomponer el desperfecto y de ver el aparato nuevamente en condiciones de ser usado

Un corazón latente que en algún momento explota, un latido y explota... Las rejas no contienen al estallido, (“¿Por qué rendija se cuela el aire de la muerte?”)

el tema de la familia y el de los roles es de Héctor.

Las manos de una madre  
sanan,  
hasta que las manos de la muerte  
las quitan... (“Manos”)

Dos gruesos árboles verdes custodian la esquina de mi casa.  
Sus follajes juegan con las puertas y las ventanas. (“La casa”)

**2) El modo en que esos textos esquematizan la realidad expresa a) una necesidad y b) un modo de ver que son propios del escritor.**

**a) la necesidad de los talleristas de borrar las fronteras sociales y psicológicas que existe entre ellos y el mundo llamado “normal”.**

La remisión a lugares comunes es para ellos una forma de comunicación en el sentido lato del término. Sus relatos ponen en “común” el universo contado y esta puesta en común implica aunar la mirada con el hombre y la mujer de traslomos y una complicidad. Con estas construcciones ellos muestran que manejan la misma información que el universo restante, que saben de sus problemas, que los sufren y que por lo tanto se parecen.

**b) un modo de ver que expresa, a través de las construcciones sintagmáticas de los enunciados, una falta de dinamismo en la vida humana**

**Sintaxis y representación.**

Según Hodge y Kress, en el nivel semántico- sintáctico de los enunciados se desarrolla un esquema básico que se deriva del proceso de percepción visual del ser humano que 1)



relaciona categorías (sustantivos) y “acciones” (verbos), 2) describe su interrelación y 3) nos permite reconocer cómo el mundo y sus fenómenos son percibidos. Los autores clasifican estos procesos en transactivos, no transactivos y en relacionales. ¿En qué se diferencian?

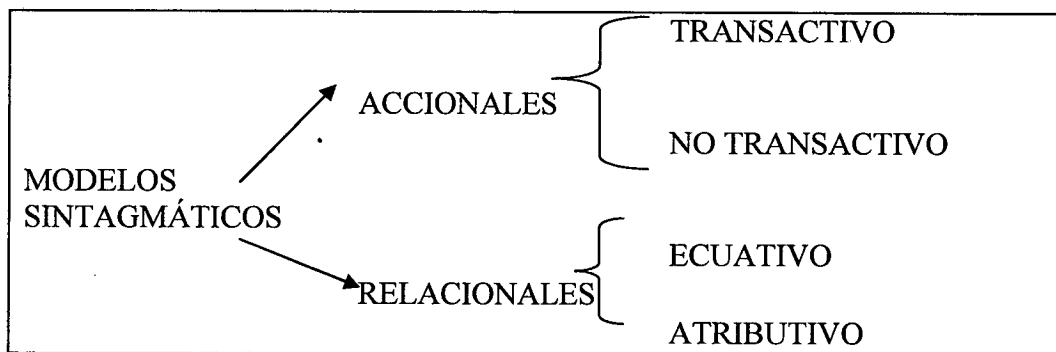
En términos ideológicos, la representación del mundo en formas transactivos implicaría verlo a través de un sistema de vínculos, es decir, a través de los nexos que unen a unos objetos con otros y que los definen como agentes u objetos, o como causas y consecuencias. Mientras que en el caso de los procesos no transactivos el mundo aparecería a través del accionar de determinados agentes (procesos no transactivos propiamente dichos), o a través de sus cualidades, atributos o identidades (relacionales). Los modelos transactivos y no transactivos son “accionales”, los relacionales no.

En términos sintagmáticos, la diferencia está en la construcción sintáctica del enunciado, en los modelos frásticos. La forma más simple de representar los eventos en un enunciado involucra uno o dos objetos relacionados por un proceso verbal. Uno de los objetos aparece como el causante de la acción y el otro como afectado. Cuando la acción pasa de un actor a un afectado, como en “El jugador patea la pelota”, el modelo es transactivo. El modelo contempla una variable para los procesos mentales un nivel denominado “pseudotransactivo” en el que el sujeto de la acción no se comporta como “agentivo” sino como “pacientivo”. En “Ella vio a Juan”, el sujeto no actúa sobre el objeto visto, “lo visto”, Juan se presentifica y actúa sobre ella, el sujeto es afectado, es pacientivo.

En un segundo modelo, no transactivo, aparece una sola entidad relacionada con el proceso: “Juan corre toda la mañana” o “El canta una canción”; en el segundo caso, aunque hay dos objetos involucrados con el proceso, los mismos no son coexistentes,

Juan no “actúa” sobre la canción, “cantar” consiste en cantar ese “algo” que se despliega al cantar, ese objeto es parte del proceso. Lo mismo sucede con “Juan juega tenis”, “Ella baila un tango”, “Gaspar dice cosas”. Ni el tenis, ni el tango, ni lo dicho, son objetos afectados por las acciones del sujeto, no están allí antes de que el proceso se desarrolle, el proceso solo involucra a un objeto, el sujeto de la acción.

Un tercer modelo propone solo una relación. Pueden aparecer dos entidades (ecuativa) o bien una sola calificada (atributiva). En este caso se trata del modelo relacional no hay afectación.



Aunque el modelo advierte sobre la extrema complejidad de algunas construcciones que en la superficie parecen conformar un sintagmático que la profundidad niega, poco dice sobre los macroprocesos o macroactos tales como “María hace una torta”, “Leonardo pintó la Gioconda” o el ya mencionado “Ella baila un tango”, que engloban una serie de subprocesos transactivos como “rompió los huevos” “los mezcló con azúcar” “los batió” / “preparó la tela”, “pinceló”, “dio forma a los colores y a las líneas” / María abraza a su compañero”, “mueve los pies” que no son considerados cuando son evaluados como no transactivos y se valoriza la actividad mayor. Estos casos requieren del analista la observación puntual y conjunta del sintagma para la clasificación de los procesos según sea el sujeto (Leonardo/ María) o el objeto (la Gioconda, María) lo que se esté focalizando. Solo así pueden decidirse casos de coocurrencia de modelos.

Desde otro punto de vista, Bosque propone una clasificación sintetizada y arreglada de Vendler (ob.cit.) y Kenny (ob.cit.) que resulta interesante para indagar la naturaleza de las acciones. Sugiere cuatro tipos de eventualidades:

**Eventos estativos** o estados: indican un evento que no ocurre, se da y no necesita de un gasto de energía para su concreción. Expresan, por lo general, propiedades inalienables del sujeto, (ser alto, saber, ser inteligente, etc.); estado de hechos no modificables en determinada condición, o un estado de situación ( tener hambre, habitar, residir, odiar, querer, ser joven, etc.), verbos pseudoatributivos ( parecerse, ser denominado, etc.) o de sentimiento (temer, respetar, odiar, etc.). Estos verbos se reconocen porque no admiten, como las actividades y realizaciones, el imperativo ni complementos del tipo “deliberadamente”: “¡Odia a Juan!”. Sintácticamente, pueden ser intransitivos del tipo inacusativos, de los que se construyen con paciente o experimentante, (habitar, etc.) o transitivos (amar, etc.).

**Actividades** o procesos dinámicos que no hacen referencia al punto final de la eventualidad: reír, llorar, nadar, etc. Necesitan de un despliegue de energía para su realización, pero la actividad no tiene límite, son “atéticos”, a menos que estén acompañados de un cuantificador (“fumo dos cigarros”). Una de las fórmulas de reconocimiento es que puede ser acompañado de un complemento que indique duración: “caminó durante horas”. Su configuración sintáctica es la de los verbos inergativos o agentivos.

**Logros:** son acciones que implican siempre un cambio de estado: llegar, morir, florecer, romperse, enterarse. Como fórmula de reconocimiento, no admite “por sí mismo”. Son inacusativos, no tienen agente.

**Realizaciones:** son eventos “téllicos”, tienen una frontera (construir, pintar, arreglar, etc.). Van acompañados de un complemento que funciona como logro (afectado: “Pinto la pared” o efectuado: “Construyó una casa”) Son compatibles con complementos temporales que comienzan con “en”: “Bebió dos cervezas en media hora” y se comportan sintácticamente como los eventos que indican actividad: agentivos o inergativos.

Aunque pareciera haber cierta correspondencia entre el modelo sintagmático y el modelo generativo, a nivel, por ejemplo, de los procesos relacionales y los eventos estativos, entre los no transactivos y las actividades, entre los transactivos y las realizaciones, no siempre son homologables. “Odiar”, considerado no transactivo, pertenece al grupo de los estativos por describir una actitud o estado sentimental del sujeto; “enamorarse” que desde la teoría de Hodge y Kress es considerado como un proceso de un solo participante, es decir, un no transactivo, en Bosque adquiere otro matiz, es un “logro”, un proceso no agentivo, en tanto el sujeto no es la causa del proceso, ejemplo que muestra lo productivo de interrelacionar ambos modelos.

Es decir que la complementación de los modelos permiten una interpretación más acotada de las acciones. Si decimos que un proceso se presenta como transactivo (o pseudo), por ejemplo, “ver” en “Vi a María”, podemos acotar si se trata de una realización (en el caso en que el sujeto se comporte como agente) o de un logro (si no se comporta como tal) o de una actividad ( si se refiere a una acción que se reitera y se convierte en hábito). Lo mismo con los no transactivos como “Bailó un tango”, “contó un cuento”, que pueden ser evaluados como realizaciones, en tanto la categoría, por un lado, nos permite pensar no solo en objetos “afectados por la acción” si no también en objetos “efectuados”; y por otro, nos da elementos como la cuantificación y el marco temporal para precisar la naturaleza de la acción: “Contó dos cuentos en dos minutos” y distinguirla de las

actividades, que siendo también agentivas, no admiten ninguna de las dos pruebas, solo la del complemento de duración: “Bailó durante horas”.

### **El mundo sobre el papel**

Sin pretensiones de exhaustividad ni exactitud, porque las categorías propuestas por la lingüística crítica para examinar el mundo representado en la sintaxis pueden ser maleables, la mayoría de los textos de los talleristas del Frente de Artistas presenta un predominio de verbos relacionales y no transactivos.

Lo observado implica que el mundo que surge en el papel es un mundo en el que sus habitantes no se mueven ni se transforman, aparecen detenidos sobre sus actos, lo que les sucede generalmente es el resultado del mundo exterior y lo poco que deciden hacer y se despliega no llega a resultados satisfactorios. Observemos desde esta perspectiva los textos ya analizados:

#### **La representación del mundo en las narraciones de los talleristas**

Nº	TOTAL	VERBOS TRANSACTIVOS	VERBOS NO TRANSACTIVOS	RELACIONALES
1	18	6	5	7
2	11	4	3	4
3	19	2	13	4
4	11	1	5	5
To	59	13 (22 %)	26 (44 %)	20 (34 %)

Tabla 8: Análisis sintagmático de las narraciones cuentísticas del FAB: predominio de acciones no transactivas y relacionales.

Los verbos transactivos, es decir, aquellos que establecen una conexión con el mundo, en términos de agente- afectado aparecen en estos textos con menor frecuencia. Por otra parte, de la totalidad de acciones o eventos representados (59), solo 22 son desarrollados por los sujetos protagonistas del relato:

Texto 1: decía, prefería, levantamos
Texto 2: desfallezco, vi, pensé, dije
Texto 3: está poniendo, se encontraba, podía, agregaba, se encontró, pudo, comieron
Texto 4: es, es, tienen, se enferma, se cura, maneja, consigue, da

De los 22 acciones desarrolladas por los sujetos, solo el 28 % corresponde a acciones que despliegan una acción sobre el mundo. Dominan las acciones solitarias y no agentivas, como “se encontró con el amor”, “se enfermó”, “vi”... consideradas no transactivas (incluyo aquí las pseudotransactivas) y las relacionales.

### La representación del sujeto protagonista

Tº	ACCIONALES		NO ACCIONALES
	TRANSACTIVOS	NO TRANSACTIVOS	RELACIONALES
1 (3)		decía, prefería, levantamos “techos”	
2 (4)	vi	desfallezco, pensé, dije	
3 (7)	está poniendo, agregaba, comieron	se encontró “con el amor”	se encontraba “entre tinieblas”, podía, pudo
4 (8)	maneja, da	se enferma, se cura, consigue,	es2, tienen,
22	6 (28%)	10 (45%)	6 (27%)

*Tabla 9: Análisis de las acciones del sujeto protagonista del relato en las producciones del FAB: predominio de acciones no transactivas y relacionales.*

El análisis semántico de los eventos, a partir del modelo de Bosque, arroja otros datos interesantes. La mayoría de los textos presentan esta disposición:

### Análisis semántico de las acciones del sujeto

Tipos de eventos				
No accionales		Accionales		
Nº	ESTATIVOS	ACTIVIDADES	REALIZACIONES	LOGROS
1 (3)	prefería		Decía, levantamos	
2 (4)			dije, pensé	vi, desfallezco
3 (7)	Podía, esta poniendo, se encontraba sacando,	Comieron,	agregaba agua, pudo completar la cena,	se encontró
4 (8)	es 2 tienen, da 1,	maneja un comedor,	Consigue dinero	Se enferma, se cura
22	8 (36%)	2 (9%)	7 (32 %)	5 (23%)

Tabla 10: Naturaleza estativa de las acciones del protagonista en las producciones del FAB

Sobresalen los eventos que describen el estado o el ser del sujeto. Las realizaciones son importantes, pero si analizamos en forma singular, veremos que esas “realizaciones” (que no implican actividad continuada) pierden en el contexto discursivo su carácter positivo: los techos que se levantan solo sirven para “mirar el agua”; y “pensé”, y “dije” no alcanzan a conquistar a la mujer amada. Le siguen en importancia los logros o eventos que podríamos definir como azarosos o casuales, como provocados por el mundo exterior. El último lugar lo ocupan las actividades, lo que es lo mismo que decir que los sujetos casi no las desempeñan. Y las pocas que aparecen, como las pocas realizaciones efectivas, corresponden a sujetos femeninos: “maneja un comedor”, “consigue dinero”. Para tener una idea más acabada de este fenómeno, comparamos ahora con los cuentos motivadores, veremos algunas diferencias.

### La representación del mundo en los textos modelo

Nº	TOTAL	VERBOS TRANSACTIVOS	VERBOS NO TRANSACTIVOS	RELACIONALES
1	22	3	13	6
2	14	1	11	2
To	36	4 (11 %)	24 (67 %)	8 (22 %)

Tabla 11: Análisis sintagmático de los textos modelo: predominio de acciones no transactivas y relacionales.

Mientras que la disposición sintáctica de los enunciados parece ser la misma tanto en los textos modelos como en los textos de los talleristas (hay predominio de verbos no transactivos y relacionales), la naturaleza de las acciones del sujeto/ agente del relato es diferente: en los textos motivadores, en segundo término están las actividades, es decir, las acciones que el sujeto desarrolla para salir de su estado y desplegar el proceso que le permite la concreción de sus objetivos.

#### Analisis semántico de las acciones del sujeto

Tipos de eventos				
No accionales		Accionales		
Nº	ESTATIVOS	ACTIVIDADES	REALIZACIONES	LOGROS
1 (15)	Deseó, no pudo andar, no pudo estar de pie, no pudo comer, no pudo beber, tenía, podía morir, está, es (9)	Bebía, comía, se Mueve (3)		Se encongió, se arrugó, Llegó a ser, (3)
2 (9)	No tuvo Pudo hacer (2)	Serpenteo, se metió, se escondió (3)	Atravesó la garganta, dijo (2)	Empezó a crecer, resbaló, (2)
24	11 (46 %)	6 (25%)	2 (8 %)	5(21%)

Tabla 12: Naturaleza estativa y activa del sujeto protagonista en los cuentos modelo

En los cuentos modelos, entonces, además de los estativos predominan los eventos considerados actividades, en cambio, en las producciones de los talleristas dominan los estativos y los realizativos como se ve en el cuadro:

#### Naturaleza de las acciones desarrolladas por el sujeto en los relatos

Nº	ESTATIVOS	ACTIVIDADES	REALIZACIONES	LOGROS
TALLERISTAS 22	8 (36%)	2 (9%)	7 (32 %)	5 (23%)
CUENTOS 24	11 (46 %)	6 (25%)	2 (8 %)	5(21%)

Tabla 13: Comparación del grado de actividad en el sujeto protagonista



En los cuentos pretextos son ciertos estados, “desear vivir para siempre” y ciertas actividades, como “serpentear”, “escondarse”, “meterse” que desarrollan los protagonistas los que conllevan a las realizaciones concretas que modifican la historia del héroe. En los cuentos o relatos de los talleristas, los sujetos casi no sufren procesos estativos que se vinculen luego con el conflicto, por ejemplo, “prefería ver el río”; “está poniendo los ingredientes en la cacerola”, “agregaba agua a la cacerola”, en otras palabras, las acciones desempeñadas no son el resultado de un proceso, se dan bruscamente, sin trabajo o desarrollo previo. Recuérdese, “se enfermó”, “se curó”. La representación que se hace del mundo, de los conflictos y de cómo los sujetos intervienen en él, focaliza determinados aspectos de la agencia humana (los estados, las realizaciones y los logros) y no otros.

En síntesis, la diferencia entre los textos modelos y los textos producidos alude a distintos modos de sentir y vivir el mundo. Los siguientes cuadros muestran el reducido lugar que ocupa “la acción” del sujeto, elemento básico de toda narración, en las producciones cuentísticas de nuestros talleristas y, en consecuencia, la naturaleza desagentivada del protagonista, casi incapaz de proyectarse en el mundo para luchar por su deseo.

#### Acciones desarrolladas por los protagonistas

Nº	CANTIDAD DE PALABRAS	CANTIDAD DE PROCESOS REPRESENTADOS	CANTIDAD DE ACCIONES CORRESPONDIENTES AL PROTAGONISTA	NUCLEOS
1	143	18	3	1
2	62	11	4	3
3	148	19	7	2
4	85	11	8	2
	438	59 13% / 438	22 38% / 59	8 35% / 23
CUENTOS MODELO	CANTIDAD DE PALABRAS	CANTIDAD DE PROCESOS REPRESENTADOS	CANTIDAD DE ACCIONES CORRESPONDIENTES AL PROTAGONISTA	NUCLEOS
1	118	22	16	8
2	104	14	8	8
	222	36 16% / 222	24 67% / 36	16 67% / 24

Tabla 14: Comparación de la cantidad de acciones que desarrolla el sujeto protagonista en las producciones del FAB y en los cuentos modelo.

En los relatos tal como se vio durante el análisis de la estructura, ganan lugar las proposiciones descriptivas que muestran al mundo como está y no las proposiciones narrativas que refieren a su transformación. Los talleristas del Borda duplican las proposiciones destinadas a brindar información accidental y no logran construir un sujeto que constituya como héroe (Fernando, Carlos). Cuando lo hacen, cuando algún narrador logra dar vida a un protagonista que articule una serie de núcleos interdependientes, como en el caso de Gaspar, el sujeto solo desempeña “seudoacciones”, es decir, que más que accionar sobre el mundo, es accionado: “Vi”, “Pensar”, en su contexto, son eventos en el que el sujeto funciona como perceptor. Incluso “dije”, vemos que tampoco parece una acción “meditada”, porque justamente el personaje dice lo que la chica, aparentemente, no espera. Es por eso que, según el narrador, la pierde.

## **2.2 Los diarios de vida**

Acabamos de mostrar las características discursivas de los cuentos que seguramente hacen a ese extrañamiento del que hablamos al iniciar este análisis. Extrañamiento que dijimos vive el lector con respecto a las expectativas que el género despierta y que pudimos, como analistas, ubicar en cada uno de los aspectos constitutivos del género.

En primer término, observamos la estructura compositiva. Hablamos de una narratividad trastocada por el dominio de la secuencia descriptiva, del desdibujamiento del conflicto y la resolución, de la falta de configuración de un sujeto que unifique sintagmática y paradigmáticamente el relato; de la desagentivación del protagonista.

Luego, con respecto al estilo verbal, señalamos la marcada subjetividad de los textos, la construcción de la figura de un enunciador seguro, solidario y estimable; y la desfiguración del dispositivo enunciativo, que fluctúa entre el distanciamiento y la implicación a partir de la figura de un narrador que busca un efecto de verdad.

Para finalizar, en relación con el universo temático o construcción referencial que la esquematización moviliza, hablamos de un referente que no remite a la realidad de los talleristas sino tangencialmente a través de los problemas de otros hombres y mujeres, y de la naturaleza de unos eventos que presentan al mundo como carente de posibilidad de transformación. Estos mismos rasgos aparecen en los diarios literarios, que nosotros más allá de lo que sugieren algunos teóricos (ver Nota N° 69) vinculamos más al trabajo narrativo que al ensayístico por las razones que comprenderemos a continuación. Veamos cómo se producen los diarios de vida y las características de este material.

La producción de los diarios surge de una de las ideas que nos lleva al hospital Borda, la de probar si la escritura de la propia historia, como sostiene Ricoeur, permite comprenderla y, de algún modo, "aliviarla" al darle un sentido. De allí el trabajo previo con anécdotas y cuentos.

La situación de producción se enmarca también dentro de una situación de aprendizaje y dentro de una secuencia didáctica. Durante los primeros encuentros se leen textos breves, se observan las restricciones genéricas (anotaciones cotidianas, expresión de sentimientos, opiniones sobre lo que acontece, descripción de situaciones) y se subraya un componente esencial, el diario literario cuenta, cronológicamente, en primera persona, una historia de vida con su complicación y su solución. Se lee el "Diario de Alina Reyes", de Cortázar, el *Diario de un seductor*, de Kierkegaard, el *Diario de Adán y Eva*, de Twain y fragmentos de *Tropico de Cáncer*, de Miller.

Debido a la propensión de los talleristas a sentir que "el género diario" impone cierta sinceridad, y al estrecho vínculo que ellos establecen entre enunciador y sujeto empírico, se examina la diferencia entre historia y ficción, se analizan las categorías de "personaje", "narrador" y "autor" y "obra" y se indagan las características de la escena enunciativa.

-Se explica que el diario pone en escena a un narrador autobiográfico que construye un personaje para un enunciatario implícito o explícito: el propio diario, que asume generalmente rasgos humanos (como en el diario de Ana Frank, "Querida Kitty"); un pariente lejano, un hijo futuro, o el enunciador mismo. Y que en esta escena el narrador comparte en forma casi confesional su experiencia de vida.

-Se trabajan los estilos posibles para esos relatos (irónico, paródico, humorístico, nostálgico, realista) y se planifican diarios posibles: diario "de un demente", "de una maestra", "de un violador", "de un aprendiz de escritor", "de un panadero".

Así, a partir de planificaciones que respetan la restricción genérica de componer un relato con una complicación y solución surgen *Diario de un aprendiz de panadero*, *Diario de un diario*, *Diario de una birome* y el *Diario de la Luna*, estos últimos diarios de objetos "ordinariamente" inanimados que los talleristas eligen para no hablar de sí, aunque por supuesto lo hacen. Los diarios de otra naturaleza como *El diario de un músico* y *El diario de un escritor fracasado* quedan en el olvido y no se terminan. Sólo los pacientes recién ingresados al hospital (Felipe y Mario) escriben su propio diario.

Para comparar con los anteriores trabajos narrativos tomamos el *Diario de una birome* que se proponía narrar la venganza de una birome, y el *Diario de un aprendiz de panadero*, que intentaría contar ese aprendizaje. Las producciones corresponden a Fernando y Luis respectivamente. Los elegimos por tratarse de dos escritores bien diferentes y dos de los pocos que, tras vencer la resistencia a escribir un diario de vida completaron la experiencia.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> No incluimos la producción de Gaspar, que parece ser quien mejor narra, porque no respeta las pautas del género y cuenta como testigo la vida de otro. Ni los trabajos de Angie y Héctor que empezaron a faltar cuando se anuncia que se escribirán diarios de vida. Tampoco el de Carlos que se va de alta cuando se empieza a escribir.

### **2.2.1 Análisis de los diarios.**

Aplicando los mismos criterios de análisis que utilizamos al indagar los relatos (análisis de la estructura narrativa, estilo verbal y construcción del referente), se pueden observar en estas producciones rasgos recurrentes con respecto a los cuentos, y otros que no lo son. Entre los que se reiteran encontramos:

#### **1) Predominio de la descripción sobre la narración, bajo nivel de narratividad.**

El diario de Luis, el *Diario de un aprendiz de panadero*, por ejemplo, no tiene complicación, es una mixtura de segmentos descriptivos con comentarios personales sobre los hábitos o costumbres de un aprendiz de panadero que ya tiene un conflicto: adaptarse a su vida; y que logra su objetivo, convertirse en panadero, sin ningún tipo de acción. La historia de la transformación del aprendiz en panadero y de la resolución de los conflictos que todo aprendizaje conlleva, no es narrada. Las acciones que implicarían esa transformación no aparecen. La única actividad del sujeto es hacer el pan.

Su diario está compuesto por dos fragmentos escritos en presente. El primero describe en primera persona las características del aprendiz de panadero y los objetivos de su diario. El segundo fragmento muestra en tercera persona los hábitos del panadero ya experimentado adaptado a su forma de vida.

a) *El diario del aprendiz de panadero*<sup>87</sup>

Luis Af Alfredo de 16 años de edad y soy aprendiz de panadero en una panadería de barrio ya tengo conocimientos anteriores de cómo se ~~es~~ el la vora el pan.

Me considero un mucho físicamente grande y con un carácter ~~mucho~~ tranquilo.

Escribo este diario para mí con el propósito de narrar o contar mi actividad diaria todos los días.

A la ~~mañana~~ mañana me levanto temprano todos los días y tomo el ~~colectivo~~ colectivo para llegar temprano al trabajo.

Viene 18

El panadero se identifica al amasar el pan de la mañana hasta la noche.

Este hombre adena de ser el pan as a se pasteles y ~~tortan~~ y fideos.

La ~~panadería~~ panadería es muy humilde pero la producción siempre es próspera.

El diario de Fernando presenta el mismo problema. Cuenta la historia de una birome desplazada por una lapicera, primero, y por una computadora después, en su relato las acciones narradas tampoco alcanzan a configurar una secuencia narrativa, en tanto las funciones que se desarrollan no son solidarias entre sí.

“Logré”, “dije”, “llegué”, los únicos verbos en pretérito que pertenecen al agente protagonista, no conforman acciones necesarias y relacionadas entre sí. El resto de las proposiciones encierran acciones de otros personajes y describen situaciones. Los verbos dominantes son los de la descripción: el pretérito imperfecto. La resolución del conflicto que aqueja al protagonista no se da dentro de los límites del diario: “entintaré el universo como un bing bang de semen galáctico donde escribiré en la oscuridad y cubriré otras atmósfera como borraré mi pasado dejando mi bolilla en su lugar...”. La mayoría de los verbos que despliega el sujeto son realizaciones y logros. No desarrolla actividades.

*Diario de una birome.*

el día 24 de abril este fue mi día firme el tratado nº 980.000 era ya casi una birome eterna logré la plenitud de las plenitudes a la luz de la vela mi dueño decidió hacer un pacto con el demonio de las lapiceras se acercaba cuarzo líquido nos iba a liquidar a todas las biromes biro recuerdo de reviro mi manejador era muy revirado. Birome da me biro.

(...)

día 26 de abril

<sup>87</sup> De sus diarios se seleccionaron los fragmentos legibles y aquellos que intentaban componer una historia.

mi poseedor quizo encontrarme por todos lados perrita compañera le dije al encontrarme con ella tu trazo no es igual al mio, estas en problemas porque llegue yo.

(...)

día 28 de abril

hicimos el amor en el bolsillo izquierdo de la rayada vestimenta de mi dueño hembra era la nueva habia perdido el capuchón yo estaba sellado su barata replica

(...)

día 3 de mayo

vino un descubridor de nuevos inventos... su mano ya no se tensionaría mas en mi ahora sería colocado en maquina de firmas...

día 4 de mayo.

(...) no sentir el contacto una mano humana me volvio maldito a el mas comodo...

día 6 de mayo

Remataban valiosidades de un grande un negociante ahora estaria en manos de otro amante de sus necesidades, un lógico, un poeta, un analfabeto, un oficinista, una persona que quizo seguir la carrera de una persona de abajo hacia la cima yo ya estaba decidido mataria todo papel como bala mi escritura sería sangre de pobres y ricos... yo nunca hice nada de esto ... quería ser en el fuego de una fundición azul y derretirme en el mar de la tinta y que la tierra azulada de mar tenga un recuerdo de que las manos del hombre y la compañera que tuve sirven para destruir ... mi fin era decir ayudar no matar ... entintaré el universo como un bing bang de semen galáctico donde escribiré en la oscuridad y cubrire otras atmostera como borraré mi pasado dejando mi bolilla en su lugar...

## **2) Desagentivación del sujeto, ausencia de transformación.**

Ninguno de los protagonistas lucha por alcanzar lo que se propone, “ser un panadero feliz”, en el primer caso, o “no ser dejado de lado por las nuevas tecnologías”. Ninguno logra constituir un sujeto que entre en conflicto por su deseo, al menos, dentro de los límites del diario (Fernando habla de una venganza futura pero no sabemos si resolverá así su situación).

## **3) Aparición de enunciados de inclinación argumentativa**

Tanto en el diario de Luis como en el diario de Fernando aparecen enunciados que podrían responder a una orientación argumentativa de los mismos pero el encadenamiento entre premisas y conclusión tampoco en estas producciones se resuelve con eficacia y la unidad comunicativa se pierde.

Escribe Luis: “El panadero se identifica al amasar el pan de la mañana asta la noche.

Este hombre adena de ser el pan as a se pasteles y ~~tertán~~ y fideos. La ~~pandia~~ panaderia es

muy humilde pero la producción siempre es prospera.” Puede reconocerse en estos enunciados el esbozo de una red entre “amasar el pan de la mañana a la noche” “pero la producción es próspera” que intenta justificar la adaptación del panadero con una concesión implícita, “aunque trabaja mucho”, vale la pena. Pero el enunciado descriptivo “El hombre además de hacer el pan hace pasteles, tortas y fideos”, interrumpe la lógica de la secuencia.

En Fernando, la conclusión es más clara, pero su intención argumentativa no se deja traslucir desde el principio del relato, solo al final de su diario, intenta defender el punto de vista del enunciatario sobre su futura venganza.

“...yo ya estaba decidido mataría todo papel como bala mi escritura sería sangre de pobres y ricos... yo nunca hice nada de esto ... quería ser en el fuego de una fundición azul y derretirme en el mar de la tinta y que la tierra azulada de mar tenga un recuerdo de que las manos del hombre y la compañera que tuve sirven para destruir ... mi fin era decir ayudar no matar ... entintaré el universo como un big bang de semen galáctico donde escribiré en la oscuridad y cubriré otras atmósferas como borraré mi pasado dejando mi bolilla en su lugar”

#### **4) Estilo verbal subjetivante, modalidad asertórica y ethos estimable**

En los diarios, como es propio del género, se da la presentificación del sujeto en el discurso a través de los distintos recursos que la lengua dispone. Aquí vuelve a darse la modalidad de certeza y los enunciados asertivos. Los narradores no dudan, apenas preguntan, solo asertan: “la producción **siempre** es prospera”, “el panadero se identifica al amasar el pan de la mañana hasta la noche”, “no sentir el contacto una mano humana me volvió maldito”, “nunca hice nada de esto”.

En la escena enunciativa quizás como resultado de que el subgénero diario supone más abiertamente un enunciatario (recuérdese el diario de Ana Frank, “Querido diario”) pone



en juego al enunciador “víctima”. El mismo busca, intencionadamente o no, despertar la comprensión, el afecto, la estima del sujeto interpretante. ¿Quién no se siente conmovido por lo que los enunciados extraídos de los diarios de los talleristas dejan inferir: la pobreza y la resignación del panadero, la soledad y falta de cariño de la birome?

### **5) Oscilación en el dispositivo enunciativo**

El narrador va de la primera a la tercera persona y al revés, confunde los tiempos del narrador con los tiempos del relato.

En el diario de Luis, se advierte rápidamente el paso de la primera persona a la tercera, y en el diario de Fernando aparece la superposición de tiempos, el presente del narrador se mezcla con el pasado del relato: “yo ya estaba decidido mataría todo papel como bala mi escritura sería sangre de pobres y ricos... yo nunca hice nada de *esto* ... quería ser en el fuego de una fundición azul y derretirme en el mar de la tinta y que la tierra azulada de mar *tenga* un recuerdo de que las manos del hombre y la compañera que tuve *sirven* para destruir ... mi fin era decir ayudar no matar ... *entintaré* el universo como un bing bang de semen galáctico donde escribiré en la oscuridad y *cubriré* otras atmósfera como borraré mi pasado dejando mi bolilla en su lugar...”

¿Quién habla?, ¿cuándo? ¿desde qué lugar?, son preguntas que surgen en el lector, que lo desubican pero que no impiden la configuración de la escena enunciativa y del ethos discursivo.

### **5) El mundo representado es un mundo conocido y reitera el modo de ver de los talleristas**

a) La realidad inmediata del enfermo psiquiátrico no aparece directamente en las producciones sino el lugar común, lo conocido, el estereotipo (no escapará al lector

experimentado, la gran semejanza entre el diario de vida de Fernando y el cuento “La intrusa” de Orgambide – al que apenas se le cambian algunos elementos de la trama- ni el repertorio de frases hechas que aparecen en el diario del “buen panadero” que lleva una vida tan ordenada).

b) sin embargo esas historias cuentan en parte la vida de ambos talleristas. Luis es un tallerista de unos 50 años, abandonado por su hermana, su única familiar, que trata de acomodarse a la vida que le toca trabajando en la panadería del Borda, en la que todos los días se encuentra con un problema con sus jefes o compañeros. Fernando, más joven que Luis (30 años) sufre otro tipo de abandono. Después de la muerte de su madre, su padre se casa con otra mujer y el futuro promisorio que él había imaginado junto al padre, por esa razón y, por los avatares económicos de nuestro país, no se concreta y deriva en su encierro. Desde entonces conseguir trabajo se le hace difícil y tener una pareja, que es lo que desea, también. El enojo con el mundo es evidente en él.

c) estos diarios, que no dicen nada significativo como es esperable en la literatura, ocultan sus preocupaciones más profundas: su pasado psiquiátrico y el problema del cambio.

Lo que sigue a continuación son fragmentos del diario de vida, no literario, de Mario y Felipe, dos pacientes del Borda que abandonan el taller por razones personales pero nos entregan sus producciones para que las leamos en privado.

*Diario de Mario*

(...) D15-5-04

Nos yegan voces por locutores que damos masificados. Los oídos están destrozados. Mis ojos se vuelven ciegos. Para mañana rutina diaria y a dormir sin una traviesa “jermu” que nos acompañe. Hablaremos ocultando sentimientos sin confiarse tanta. CUIDARSE- CUIDARSE- CUIDARSE. Nos masificaron los medios de comunicación. Mamita mía, Qedo hecho un pelele.

M 8-6-04

Necesito mi mujer. Estar en KALMA para volcar mi alma en estas líneas. Pensando en el BIEN y haciendo OBRAS concretas para mi bien físico y mental. Los vicios nos atrapan y hacen de nuestro corazón un estropajo, casi sin darme cuenta me enamoran las pibas de primaveras qe pase. Y no se a ciencia cierta

¿Quién? Ay! Mi corazón traicionero se muere de ansias y dolor por ser herido por alguien Quien? Corazón qè no te doblegas busca, busca con amor y sin claudicar, cansado por los años mi mente esta atrofiada por la vida que pasé y me llevo a estos males...

D 12-6-04

Otra tortura como la qe pase en el mediodía de hoy y no resistire otra maquinación como esta. DIOS ME LIBRE

Esta jaqueca qè rompe mi cerebro me esta aniquilando de a poco. No se si dormir o seguir activando mis neuronas. Para colmo aguantar la presion. Pressing de l silencio y de los pacientes, Me estoy volviendo loco sin ayuda femenina....

Ma-15-6-04

Me descontracturo la CABA SUSANA con el frio se me ----- el cuerpo. El Dr. FISCHER me manda al carajo. Ni me da bola en este entierro. Me trabaron la pensión. Qè puedo hacer? DIOS AYUDA.

(...) D20-6-04

DIA DEL PADRE Y yo aquí enjaulado y estresado y sin ganas de vivir. Cuando sere papa yo?

(..) L28-6-04

Me levantan el peso en SERVICIO SOCIAL. Todo por preguntar sobre mi reincertación el C. Laboral.

\*Estoy lucido, y mi corazón borbotea porqè los tengo a mi lado, contenerlos en sus angustias es el placer de mis sentidos y mi sexo reprimido se aloca imaginando los momentos de LUJURIA que vamos a tener el día escrito... MI AMOR llámame con tu hermosura, deseo verte alegre cuando me mire... Asi, te qèro, te deseo linda, mansa entre mis ojos qè qeren abrazarte, besarte por todo tu cuerpo. Deseo acostarme y morir de amor en la cama donde sacaremos nuestros deseos carnales.

(...) J 27-7-04

Hoy me levanto descontracturado, me siento mal. ME LA VAN A PAGAR!!! Me amenazaron con atarme en la cama. MALDITOS!

(...) J 11-8-04

Porqè vinieron tantos recuerdos y... QUIERO MORIR MORIR PERO MORIR

*Diario de Felipe, sábado 26-7*

A todo aquel que nos quiera robar una sonrisa; darnos un poco de alegría o simplemente compartir este instante con nosotros.

x' q' ya me cansé que me roben hasta la pipa

x' q' ya me cuesta encontrar la alegría en la cotidianeidad

x' eso se lo digo a Ud, vose, amigo/a, pariente, cercanos o no, amante, pareja, conyuge o simple oyente.

Algunos la mayoría lo estamos esperando a Ud/s por la misma razón que un perrito espera a su dueño; un poyito mojado a su madre, Iguachito a su familia, la que le quede. Un chorro a su abogado, etc. etc. etc.

Hoy me siento así y sé que no soy el único. Sería formidable q' de las filas de la colifata, emerguiera alguien y me digera hoy te adopto como quieras vos, como lo hicieron a los años en el hogar el alba de William Morris en Glew

Estos diarios que acabamos de presentar permiten ver cuán diferentes pueden ser las anotaciones que los pacientes suelen llevar en sus diarios íntimos, en esos escritos realizados por una necesidad existencial distinta a la necesidad del tallerista que busca, como veremos, otro tipo de efectos. Los temas de aquellos enfermos que escriben por necesidad y no escriben para publicar o mostrar son otros: la sexualidad, la discriminación, el dolor, la desesperación, la necesidad de ayuda exterior, la dificultad para hacer algo por sí mismos **salvo escribir**.

Cuando los talleristas hacen literatura y saben que sus textos pueden ser leídos afuera o en el Frente, construyen una imagen de sí mismos y del universo que los rodea, el mismo que el de afuera del hospital. De su realidad prefieren no hablar y, si lo hacen, solo se animan a tocarla con el ropaje que brinda la ficción y el lenguaje retórico.

Esta dificultad de trabajar el cambio vuelve a traslucirse (en la desagentivación que ya presentamos) a nivel sintagmático, en el rasgo semántico y sintáctico de los verbos que representan las acciones de los personajes. La mayoría de los eventos relacionados con los agentes protagonistas son no transactivos y relacionales, y entre ellos se destacan las realizaciones y logros. Las únicas actividades realizadas por el sujeto protagonista son “escribo”, “tomo el colectivo”, “me considero”.

### **3. Conclusiones sobre las producciones narrativas.**

Estas observaciones realizadas tanto en los cuentos como en los diarios literarios permiten sacar algunas conclusiones sobre la narración literaria en los talleristas del FAB y sobre las particularidades presentan sus producciones.

Por un lado, hay que decir que estos talleristas, aunque logran concebir cuáles son los elementos que tienen que poner en juego -personajes, acciones, tiempo, espacio-, tienen dificultades en el entretrejo de las relaciones entre personajes, acciones y circunstancias, es decir, en el desenvolvimiento de la trama<sup>88</sup> que hace avanzar el relato y concretan aquello que el sujeto busca. Una y otra vez, eluden el vértigo de la secuencia narrativa o la resuelven rápida y abruptamente evitando el sujetamiento al juego de fuerzas que implica la lucha por alcanzar lo que se desea mostrando la imposibilidad de desarrollar esa red de acciones que vuelven inteligibles los acontecimientos.

---

<sup>88</sup> Trama o discurso es lo opuesto a la fábula o argumento. La trama es el elemento discursivo que conecta al lector con la fábula.

No se cuentan ni se despliegan las acciones que llevarían a la transformación y solución de las situaciones problemáticas, como la lucha por la adaptación, en el diario de Luis; o la lucha por superar la falta de sentido que impone la tecnología, que se posterga y se deja para el futuro, en Fernando, que deja fuera de los límites del relato la resolución de su conflicto: “entintaré el universo como un big bang de semen galáctico donde escribiré en la oscuridad y cubriré otras atmósferas como borraré mi pasado dejando mi bolilla en su lugar...”

Por razones concientes o inconscientes, los talleristas alteran la secuencia de base, es decir, la secuencia que cada uno de los géneros instituye como predominante en su estructura, en estos casos, la secuencia narrativa. Se detienen en las secuencias descriptivas o informativas. Es decir que, desde un punto de vista narratológico, los escritos de los talleristas cuentan lo que no es necesario y al revés.

Con la lectura de los diarios de vida se vuelve presumible que lo que no puede ser narrado, desplegando la sintaxis de la secuencia narrativa, está en vinculación con aspectos semánticos. Lo que no puede ser contado es el propio pasado, el “horror” de la propia historia (como dice Adorno, 1962) y el “estancamiento” en el que viven y en el que se ven sin posibilidades de cambio. Este peso semántico, que obliga a una particular construcción referencial, se proyecta sobre la sintaxis de lo narrado y la altera.

En los cuentos, en particular, creemos que el problema de no contar lo que debería ser contado, se asocia a la dificultad de sostener la mirada sobre las acciones que el sujeto despliega, sobre sus microactos (los macroactos son tomados de las historias ya contadas), sobre las pequeñas decisiones que toma para enfrentar su realidad y alcanzar sus objetivos.

En los diarios, la restricción genérica de hacer anotaciones diarias y un trabajo cronológico los ayuda a centrarse un poco más en el sujeto pero en ambos subgéneros el cambio, la transformación, es eludido. Recordemos, si no, el cuento de la inundación, cuyo conflicto quedó sin resolver, o el cuento de María que “logra ponerse bien” cuando llega el nieto pero no “librarse de la caca”; o el de Luis, el de la mujer que “se” enferma y “se” cura milagrosamente, o el de Gaspar, en el que el sujeto desarrolla acciones pero que, a su entender, no le sirven para nada, lo que pensó fue “caca” y lo que dijo “no funcionó”. Lo que sí aparece en los diarios, tal vez como consecuencia de que la primera persona o el narrador autobiográfico les permite manifestarse más abiertamente, son enunciados o proposiciones de tipo argumentativo.

Por lo general, la naturaleza de las acciones o procesos representados está en relación con esa inclinación a ver los hechos y el mundo en su dimensión estática, como realizaciones o logros, a ver el macroacto y no la actividad o trabajo que los microactos requieren de parte del sujeto. Cuando en la narración de acciones se pierde la dimensión de lucha, el pretendido relato se convierte en una descripción de acciones.<sup>89</sup>

Desde el punto de vista enunciativo y estilístico, en estos textos, además de las oscilaciones enunciativas, hay que señalar que el narrador, autobiográfico o no, abandona rápidamente el relato y le deja su lugar al descriptor/evaluador que sin recurrir

---

<sup>89</sup> En este sentido un cuento escrito por Luis resulta ejemplificador: “Abía una vez un hombre que quia viajar por el mundo y siempre temo tenia imcobenientes para concrete la menta soñada que tanto luchaba por ella/Ese señor así a sia todo lo posible por concretar su meta pero sempre pasaba lo mismo./Esa persona hablaba piendo ayuda y luego se une a una compia de teatro y logra concretar su meta soñada.” En el relato de Luis María puede corroborarse la preponderancia de las funciones integrativas, solo hay dos procesos relacionados con el hacer que hacen a avanzar la historia: “se une” y “logra”. Los ocho verbos restantes son imperfectos, es decir de tipo descriptivo. Los verbos que prevalecen son no transactivos. La mayoría son de tipo realizativo. Las únicas acciones o actividades del sujeto son “hacer todo lo posible” y “hablar pidiendo ayuda”. Ninguna actividad concreta media entre ellas y su transformación en hombre de circo. Los objetivos o soluciones cuando se alcanzan en los relatos de los talleristas, se logran “mágicamente”, como resultado natural de las acciones desempeñadas y conforman parte del estereotipo: “pide ayuda”, “se une a...”; “logra sus metas”.

a la moraleja, evalúa y señala, como al pasar, un punto de vista: “las manos del hombre y la compañera que tuve sirven para destruir” “es un paraíso... se enferma...se cura...da bolsones de comida”.

La desaparición del narrador permite al descriptor y al evaluador mirar y sopesar el mundo conocido, compartir valores y creencias sobre lo que “generalmente” acontece sin entrar en historias particulares y singulares. Solo gracias a esa delegación logran desplegar explícitamente esa escena enunciativa, en la que ese enunciador que sabe lo que sucede fuera de los muros, se muestra como un amigo seguro de lo que dice, se construye como querible e intenta movilizar la compasión.

Porque en estas producciones narrativas, contra la lógica y como se dijo, no se narra algo que se sabe, algo extra-ordinario que solo uno puede contar, se repiten historias ya contadas, pero se **describe un saber y una necesidad** del que hablaremos más adelante y que está directamente relacionado con ese carácter terapéutico que los talleristas atribuyen a su escritura.

Por ahora, sin temor a generalizar, podemos decir que esta tendencia a desarrollar secuencias o segmentos descriptivos más que narrativos, a no sostener un narrador externo y distante que pueda: a) abarcar la totalidad de la secuencia narrativa sin quedarse adosado a alguna de ellas, o b) ser un mismo tipo de narrador a lo largo del texto, c) configurar un héroe en el relato, es provocada en los talleristas por un universo perceptible que se les impone y los lleva hacia la descripción de unos hechos y actores que les permite integrarse al mundo desde un lugar enunciativo diferente y manifestar ese saber que los vuelve semejantes.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Para que no se crea que todos estos rasgos que hemos señalado pueden constituir aspectos prototípicos en los talleristas masculinos incluimos en el anexo el análisis de un texto de Angie, ausente durante la escritura de las muestras analizadas pero presente en otros ejercicios narrativos.

<b>SÍNTESIS DE LOS RASGOS ESPECÍFICOS DE LAS PRODUCCIONES NARRATIVAS DE LOS TALLERISTAS</b>		
SEGÚN SU ESTRUCTURACIÓN	EXTERNA	<i>Hay introducción, desarrollo y conclusión pero no hay conexión entre las partes</i>
	INTERNA	Descripción y narración no se solidarizan para lograr la unidad comunicativa
SU ESTILO VERBAL	LENGUAJE	<i>Poético pero inconsistente</i>
	ENUNCIACIÓN	De efecto subjetivante: con modalidad asertoria y ethos estimable.
		Oscilante
LA CONSTRUCCIÓN DEL REFERENTE	NIVEL SINTAGMÁTICO	Construcciones sintagmáticas con verbos no transactivos y relacionales. Hay realizaciones y logros pero faltan actividades: mundo desagentivado.
	NIVEL SEMÁNTICO	Problemática del hombre y la mujer común en consonancia con la del sujeto que escribe: Mundo ajeno al hospital y al enfermo mental

Ilustración 12 Características generales de las narraciones del FAB



# CUARTA PARTE

**“La escritura es la muerte del vacío entre las manos”,**

Juan Carlos, internado del Borda

## **Las producciones líricas del Taller de Letras del Frente de Artistas del Borda.**

En el capítulo anterior señalamos que las producciones narrativas del Taller de Letras del FAB presentan un aspecto particular que ubicamos en el nivel del estilo verbal, del mundo representado y, principalmente, de la estructura compositiva de los textos.

Como se observó, en sus cuentos y diarios, los narradores no toman la distancia que hace aflorar el relato y dejan su lugar al descriptor, que expresa su visión de mundo a través del universo que construye. De modo que, en la mayoría de las producciones del FAB prevalece la descripción de personajes y circunstancias sobre el mundo de la acción.

Y no es que estos escritores desconozcan lo que deben hacer, como veremos más adelante, ellos bien saben qué es lo que pide la narración y pueden repetir historias ya contadas o construir relatos orales sobre acontecimientos cotidianos sin dificultad. Pero cuando interviene la ideación personal, el tallerista parece dejarse llevar por la escritura y el resultado expresivo es diferente.

Nos proponemos ahora analizar las producciones lírico-poéticas de los talleristas del FAB. Suponemos que este análisis, en vinculación con lo observado respecto de la narración, nos ayudará a comprender esa predisposición que estos talleristas manifiestan hacia la poesía y lo que la escritura significa para ellos. En principio, explicaremos cuáles son las características particulares del género lírico, reflexionaremos en particular sobre los rasgos de la “prosa poética” y luego detendremos la mirada en las producciones del Taller.

## 1. Las producciones líricas

Aunque existen distintas concepciones sobre la poesía, parece haber algún consenso al sostener que el género lírico-poético se caracteriza por hacer de la palabra sonora y del ritmo, su estilo; y de la manifestación de la subjetividad, su universo referencial o temático.

De este modo, como ya han señalado los formalistas (Tomachevski, 1928; Jakobson 1960, 1973) el trabajo poético consiste en la articulación no convencional de los distintos planos del lenguaje: el sonoro (en su aspecto fonético y rítmico), el léxico (a partir del uso novedoso de las palabras, resemantizaciones), el sintáctico (con particulares construcciones frásticas, por lo general, de carácter elíptico sintéticas que lógico discursivas) y el semántico (presente en la construcción del tema y el punto de vista a través de distintas figuras retóricas: imágenes, metáforas, ironía, paradoja, etc.).

Más recientemente, después del desarrollo de la poesía de vanguardia, se vuelve evidente para los teóricos la importancia de otro plano: el gráfico; y el trabajo poético se distingue además por un vínculo particular entre las palabras y los espacios en blanco, por su disposición en verso, en estrofas, o su articulación en distinto tipo de imágenes visuales (como en los caligramas de Apollinaire), según la estética del poeta .

Desde el punto de vista de su estructura, para Tomachevski, la poesía lírica se destaca además por un tema estático que se vuelve dinámico a partir de reiteraciones que vuelven cada vez en asociaciones nuevas. Esta recurrencia discursiva en el tema/objeto no tiene que ver con una ampliación de los conocimientos sobre el mismo sino con la elaboración emotiva del mismo. En los casos en que el poema presenta acontecimientos, estos “no

dan lugar a las situaciones de la fábula” constituyen una imagen estática disparadora de la profusión lírica (ob. cit.: 238-239)<sup>91</sup>.

Su estructura compositiva es de carácter tripartito: presenta un tema, un desarrollo y una conclusión que adopta la forma de sentencia o comparación emotiva. Su estilo verbal se caracteriza por poner en contacto dos códigos que fuera del poema se excluyen mutuamente, el lógico y el que no lo es (Kristeva, 1978), y es marcadamente expresivo: no solo permite la manifestación de las emociones que vive el sujeto sino también su evocación en una síntesis conceptual-sensorial-afectiva (Bousoño, 1962). Por todos estos aspectos se dice que el poema “habla de cosas conocidas como si nos fuesen desconocidas” y surge el llamado extrañamiento lírico (Tomachevsky, 1928: 242).

La prosa poética<sup>92</sup> (subgénero por el que se inclinan en sus prácticas los talleristas del FAB) es, dentro de los subgéneros correspondientes al género lírico, relativamente joven pero anterior a la poesía de vanguardia. De naturaleza conceptual, presenta como tema un acontecimiento físico, imaginario o sentimental y su desarrollo no es en verso sino en prosa, es decir, que no hace de la métrica y de la rima sus principios constructivos ni presenta la sintaxis elíptico-sintética que caracteriza a la poesía tradicional (*Enciclopedia Durvan*; Bavio, 1999).

---

<sup>91</sup> Tomachevsky explica el carácter no dinámico de la narración en el poema con el siguiente ejemplo: “Ayer, abrí la cárcel/De mi aéreo prisionero,/Devolví a los bosquecillos el canto/ Y a él le devolví la libertad./Desapareció, perdiéndose/En el esplendor del día azul,/Y comenzó a cantar, volando lejos,/Como si rezase por mí”. En este poema, como sostiene Tomachevsky, hay un ordenamiento cronológico de los hechos, pero el sentido del poema no está en ese entramado de acciones sino en la red semántica que entretejen las palabras ‘cárcel’, ‘prisionero’, ‘libertad’, que a partir de la conclusión “Como si ‘rezase’ por mí” da cuenta de la situación del sujeto y de sus deseos.

<sup>92</sup> Con respecto a la prosa poética es necesario señalar que aun cuando existe una vasta bibliografía sobre el tema son pocos los trabajos dedicados al análisis discursivo en los términos desarrollados en esta tesis. Todo lo que aquí se expone sobre este subgénero es el resultado de nuestro trabajo de investigación.

En este tipo de poemas el aspecto lógico de la prosa modifica la estructura composicional del poema y el estilo verbal. El fenómeno se advierte en la aparición de proposiciones narrativas y una marcada orientación argumentativa de los poemas, en los que es posible reconocer – cualquiera sea la secuencia de base – un juego de premisas y una conclusión explícita o implícita en el contexto verbal, lo que implica a su vez un lenguaje más discursivo que sintético. Se trata sobre todo de la construcción y manifestación de un punto de vista a partir de la expresión de pensamientos o sentimientos sobre un tema/objeto.

Veamos algunos ejemplos en la prosa de dos de los precursores de este subgénero: Baudelaire y Oscar Wilde. En el poema en prosa<sup>93</sup> de Baudelaire que presentamos a continuación, “El extranjero”, la secuencia dialogal sirve de base a una serie de proposiciones descriptivas que caracterizan al yo que se expresa: no tiene familia, no conoce la amistad, ignora los valores terrenales como “la patria”, aborrece “el oro” y ama “a las nubes que pasan por allá... ¡a las nubes maravillosas!”. Este largo retrato que lo muestra ante los demás como un extraño o extranjero, implícita un punto de vista sobre los valores que el yo lírico considera fundamentales: la libertad y el desapego.

- ¿A quién quieres más, hombre enigmático, dime, a tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano?  
-Ni padre, ni madre, ni hermana, ni hermano tengo.  
-¿A tus amigos?  
-Empleáis una palabra cuyo sentido, hasta hoy, no he llegado a conocer.  
-¿A tu patria?  
-Ignoro en qué latitud está situada.  
-¿A la belleza?  
-Bien la querría, ya que es diosa e inmortal.  
-¿Al oro?  
-Lo aborrezco lo mismo que aborrecéis vosotros a Dios.  
-Pues ¿a quién quieres, extraordinario extranjero?  
-Quiero a las nubes..., a las nubes que pasan... por allá... ¡a las nubes maravillosas!

---

<sup>93</sup> Aunque para algunos especialistas el término “poema en prosa” constituye un oxímoron, en este trabajo de tesis el término resulta operativo para el análisis y las distinciones teóricas.

En el poema que presentamos de Wilde, la secuencia narrativa de base sirve de soporte a una serie de proposiciones descriptivo-explicativas y expresivo-argumentativas<sup>94</sup> que orientan hacia una conclusión sobre el arte:

Un día nació en su alma el deseo de esculpir la estatua del Placer que dura un instante. Y se fue por el mundo en busca de bronce, porque no podía contemplar sus obras más que en bronce.

Pero el bronce había desaparecido del mundo entero y en ninguna parte de la Tierra podía encontrarse, salvo el bronce empleado en la estatua del Dolor que se sufre toda la vida.

Y era precisamente él mismo quien con sus propias manos había modelado esa estatua, colocándola en la tumba del único ser al que amó en su vida. Erigió, pues, en la tumba de aquella mujer fallecida aquella estatua que era creación suya, para que fuese como señal del amor del hombre que es inmortal, y como símbolo del dolor humano que se sufre durante toda la vida. Y en el mundo entero no había más bronce que el de esa estatua. Cogió entonces la estatua que había creado antaño, la metió en un gran horno y la entregó al fuego.

Y con el bronce de la estatua del Dolor que se sufre toda la vida cinceló la estatua del Placer que dura un instante. (“El artista”)

En los dos poemas, la secuencia de base es diferente. En el de Baudelaire prevalece el diálogo; en el de Wilde, la narración; pero en los dos la orientación argumentativa es fundamental. Ambos, después de la presentación del tema/objeto de reflexión (el amor, en el primero; el arte y el amor, en el segundo) desarrollan sus reflexiones (acerca de la desconfianza por todo lo humano, en Baudelaire; acerca del vínculo existente entre dolor y placer, en Wilde) y arriban, en el cierre, a una proposición que, por su carácter sentencioso, permite en ese contexto discursivo inferir la conclusión hacia la que están orientadas las proposiciones anteriores: ‘hay que amar y ser como la naturaleza que maravillosa y distante no sufre y es libre’ (Baudelaire); ‘no hay dolor en esta vida que no pueda ser superado y no hay arte que no pueda borrar el dolor’ (Wilde).

---

<sup>94</sup> Recuérdese la distinción realizada al trabajar las producciones narrativas. Llamamos expresivo-argumentativos a aquellos enunciados que manifiestan un punto de vista, conduzcan o no a una argumentación completa.

Es decir que, cualquiera sea la secuencia de base sobre la que gire la estructura compositiva de la prosa poética, estos trabajos líricos, considerados por algunos la culminación del arte poético, permiten a quien escribe encontrar -en la brevedad, en el carácter racional de la prosa y en su estilo poético casi proverbial- un modo de expresar una visión crítica del mundo y de los valores humanos más rápida e intensamente que por ejemplo en la novela filosófica o ensayística (aunque por supuesto es cuestión de gustos) que requiere de mayor desarrollo.

## **2. La prosa poética de los talleristas,**

Los textos seleccionados para el análisis discursivo de la prosa poética se caracterizan por su heterogeneidad. No solo por los distintos estilos de los escritores que estudiamos, sino porque incluye algunas producciones que -por su disposición visual- parecen poemas, de hecho los talleristas los denominan así, pero son producciones que se encuentran más emparentados con el trabajo de la prosa.

No hay en estos materiales escritos por los talleristas del FAB ni métrica, ni rima, ni una elaboración del silencio ni de los efectos de sentido que producen los espacios en blanco. En estos trabajos la disposición en verso no funciona como un operador pragmático del subgénero poema, es, por lo general, un mero accidente o el resultado de la imitación de un género que ellos estiman.

Los poemas seleccionados responden a tres situaciones de producción diferentes, que agrupamos en tres subcorpus: a, b y c.

Subcorpus (a): corresponde a una situación no convencional de escritura, no regulada por consignas o restricciones de género. La producción es anterior a la secuencia didáctica destinada a la exploración de la prosa poética. Se abre el encuentro de escritura con la

lectura de un texto de Galeano que habla de la utopía y permite pensar un problema sucedido en el taller<sup>95</sup>. Constituyen este subcorpus del grupo (a) los poemas en prosa del 1 al 4.

Subcorpus (b): corresponde a una situación de escritura dirigida, condicionada por la lectura de los textos motivadores y por las restricciones observadas durante la secuencia exploratoria. Durante la secuencia se revisan las características genéricas de la prosa poética, se trabaja con las características del lenguaje poético y con el concepto de expresión lírica.

El punto de insistencia de la secuencia es la necesaria vinculación de una anécdota breve (por ejemplo, la caída de la tarde, el regreso de un hermano) con un “yo” que manifieste sus sentimientos (amor, odio, envidia, dolor, nostalgia, etc.) o punto de vista con respecto al acontecimiento presentado. Se usan como textos modelos en esta práctica textos de Gabriela Mistral, Gioconda Belli, Jaime Sabines, Dulce Alegría y Marguerite Duras (incluimos en el anexo al –final de esta tesis– las hojas de trabajo). Pertenecen al grupo (b) los poemas del 5 al 12.

Subcorpus (c): corresponde a una situación de escritura libre, no regulada, simplemente condicionada por experiencias anteriores de escritura, la producción es posterior al trabajo con la prosa poética. Los poemas en prosa correspondientes al grupo c) se escriben después de haber trabajado con narraciones. La consigna solicita a los talleristas que escriban sin restricciones de género a partir de imágenes auditivas provenientes de una composición de música china; de imágenes visuales seleccionadas de

---

95 El taller de Letras interrumpió su trabajo con el género dramático porque la coordinadora de teatro había señalado que tal actividad no era pertinente a nuestro taller. El hecho, que produjo una gran ofuscación, fue llevado a la escritura poco antes de iniciar nuestra práctica con la prosa poética, es decir que, cuando todavía no hablábamos de prosa poética, ellos la escribían.



las pinturas del FAB. El único requisito del trabajo es utilizar recursos expresivos. Componen este subcorpus los poemas del 13 al 16.

## 2.1 Análisis de los poemas en prosa

Los poemas en prosa de los talleristas del FAB, como sus cuentos y diarios literarios, producen en algunos casos un doble extrañamiento. Ese del que habla Tomachevsky, vinculado a ese modo de decir particular de la palabra poética pero más frecuentemente este otro que como analistas vinculamos ya en esta tesis con ciertas alteraciones en los rasgos genéricos. Para observar este fenómeno y la naturaleza de estas producciones poéticas (las favoritas de los talleristas) analizaremos su estructuración, su estilo verbal, la construcción que hacen del referente y pondremos los rasgos observados en relación con los correspondientes a los textos modelo.

### 2.1.1 Estructuración

Los textos usados como modelo durante la práctica con la prosa poética son los siguientes:

No había visto antes la verdadera imagen de la Tierra. La Tierra tiene la actitud de una mujer con un hijo en los brazos. Voy conociendo el sentido maternal de las cosas. La montaña que me mira también es madre, y por las tardes la neblina juega como un niño por sus hombros y sus rodillas.

Gabriela Mistral, Desolación

Me tengo que ir a comprar las pinturas con las que me disfrazo todos los días para que nadie adivine que tengo los ojos chiquitos (como de ratón o de elefante). Estoy yéndome desde hace una hora pero me retiene el calor de mi cuarto y la soledad que, por esta vez, me está gustando y los libros que tengo desparramados en mi cama como hombres con los que me voy acostando, en una orgía de piernas y de brazos que me levantan el desgano de vivir y me arañan los pezones, el sexo, y me llenan de un semen especial hecho de letras que me fecundan y no quiero salir a la calle con la cara seria cuando quisiera reír a carcajadas sin ningún motivo en especial más que este sentirme preñada de palabras, en lucha contra la sociedad de consumo que me llama con sus escaparates llenos de cosas inalcanzables y a las que rechazo con todas mis hormonas femeninas cuando recuerdo las caras gastadas y tristes de las gentes en mi pueblo que deben haber amanecido hoy como amanecen siempre y como seguirán amaneciendo hasta que no nos vistamos de dinamita y nos vayamos a invadir palacios de gobierno, ministerios, cuarteles... con un fosforito en la mano.

Gioconda Belli, Vestidos de dinamita

La casa me protege del frío nocturno, del sol del mediodía, de los árboles derribados, del viento de los huracanes, de las asechanzas del rayo, de los ríos desbordados, de los hombres y de las fieras.

Pero la casa no me protege de la muerte. ¿Por qué rendija se cuele el aire de la muerte?  
¿Qué hongo de las paredes, qué sustancia ascendente del corazón de la tierra es la muerte?  
¿Quién me untó la muerte en la planta de los pies el día de mi nacimiento?

Jaime Sabines, Doña Luz XXI

Yo soy tu indómita gacela, el trueno que rompe la luz sobre tu pecho. Yo soy el viento desatado en la montaña y el fulgor concentrado del fuego del ocote. Yo caliento tus noches, encendiendo volcanes en mis manos, mojándote los ojos con el humo de mis cráteres. Yo he llegado hasta vos vestida de lluvia y de recuerdo, riendo la risa inmutable de los años. Yo soy el inexplorado camino, la claridad que rompe la tiniebla. Yo pongo estrellas entre tu piel y la mía y te recorro entero, sendero tras sendero, descalzando mi amor, desnudando mi miedo. Yo soy un nombre que canta y te enamora desde el otro lado de la luna, soy la prolongación de tu sonrisa y tu cuerpo. Yo soy algo que crece, algo que ríe y llora. Yo, la que te quiere.

Gioconda Belli, Yo la que te quiere

Lo que ha ocurrido aquí es casi imposible de creer. Es como si de repente se me apareciera un extraterrestre o un fantasma, como si con mis propios ojos presenciara la desaparición de un conejo bajo los dedos de un mago o que los tres Reyes Magos me llamaran al celular para preguntarme qué quiero para el 6 de enero. Hoy por primera vez miré hacia el horizonte sin el filtro cristalino y empolvado, sin el marco cuadrado de plástico negro, sin el olor a incienso y a perro. Hoy por primera vez extrañé una estructura. Mis ojos la buscaban inútilmente en la horizontalidad lejana, como si fueran perros tratando de determinar con el olfato, obsesivamente, un nuevo olor a BigMac. Mis ojos, automáticos, la buscaban como imanes desesperados buscando su metal.

Miraba hacia el sur, y me parecía que estaba en otra ciudad...en cualquier otra ciudad. Me hizo falta. Le hizo falta al horizonte. Con ella me guiaba cuando me perdía entre las callecitas del Village. Ella era mi brújula incondicional, siempre a mi disposición, día y noche...de concreto y acero, de elegancia y belleza que le hacían cosquillas al cielo y muecas al suelo. Hoy todo es suelo. Hoy no hay cosquillas. Ahora nadie sabe donde está nada. Ahora muchos no saben donde está alguien. Y entre la incertidumbre desesperada y la más necesaria esperanza.... Y entre "héroes y tumbas", como diría Sábato, nos encontramos hoy, atónitos, tristes, medio ebrios de rabia y de miedo, cavando o rezando, cavando y rezando, aniquiliados por la frustración y el duelo. Ya se perdieron las ganancias, mañana se ganarán las pérdidas.

Dulce García, Lo que ha ocurrido aquí

Hallarse en un agujero, en el fondo de un agujero, en una soledad casi total y descubrir que sólo la escritura te salvará. No tener ningún argumento para el libro, ninguna idea de libro es encontrarse, volver a encontrarse, delante de un libro. Una inmensidad vacía. Un libro posible. Delante de nada. Delante de algo así como una escritura viva y desnuda, como terrible, terrible de superar. Creo que la persona que escribe no tiene idea respecto al libro, que tiene las manos vacías, la cabeza vacía, y que, de esa aventura del libro, sólo conoce la escritura seca y desnuda, sin futuro, sin eco, lejana, con sus reglas de oro.

Marguerite Duras, *Escribir*

La estructura superficial de estos textos presenta los tres momentos de los que habla Tomachevsky, y que ya vimos en los iniciadores del género. Un momento inicial en el que el tema se instala, un desarrollo signado por la expresión del sujeto acerca del tema.

Un final que ayuda a la conclusión del punto de vista. Tomemos, por ejemplo, el primero. Se presenta el tema: *el conocimiento de la verdadera imagen de la tierra*, luego se describe la naturaleza femenina del universo, y finalmente se concluye manifestado el espíritu maternal que lo inspira. Si se revisan estos aspectos en los restantes modelos se advertirá lo mismo, la solidaridad de las partes entre sí y la articulación de un punto de vista acerca del tema trabajado.

En cambio, casi todas las producciones de prosa poética de los talleristas presentan – como las narraciones – una organización menos rigurosa y más lábil que requiere del lector la interrelación de las distintas partes que componen los textos y su intervención en la configuración temática de los mismos.

Las producciones poéticas del grupo (a), escritas antes de la experimentación con las restricciones genéricas de la prosa poética, por ejemplo, omiten, en un gran número de casos, el planteo del tema y – aunque el lector puede reconstruirlo – presentan en su desarrollo algún problema para la asignación de la coherencia. Presentamos a continuación los textos de este subcorpus:

Subcorpus (a)

Texto 1- Aipotú (Mariposa)- Angie.

Yo soy <sup>96</sup>una pequeña palabra llena de colores. La que quieras. La que te salga. Tan posible que la deshagas como una mariposa. Yo veo el sol desde el ras de la Tierra. Y no comprendo muy bien qué es. Pero me sirve para ver en dónde estoy parada. Yo persigo el otro lado de la Tierra, que no lo veo pero sé que está. Alguien me contó que es igual a este lado, pero dado vuelta. Yo soy cualquier disposición literaria, la que sea, con tal de decodificar lo que tengo en medio de los labios. Yo hablo en cualquier idioma, en cualquier tono de voz, desde cualquier lugar. 108/26

Texto 2. EL médico. Fernando

Enfermeros, curas blanqueados con llaves de cielos crucificados, eternos vivientes, rezando su inentendible discurso, parabólico radar; peces y más peces que entran a horas tempranas, información llevada hacia la ciudad de redes. Un clavo. Esta vez te clavaron en el culo una jeringa, una pastilla, moretones internos hasta el desmayo, una madera, una

<sup>96</sup> Los subrayados corresponden a las marcas de persona que serán analizadas más adelante.

cruzama caída como una parrilla donde cocinan a un muerto. Una MARÍA, ¿una MARÍA? Una MARÍA que cure la herida. Creo querer no creer que aun no exista. Pensar que afuera en el pavimento soy terror y aquí soy sacrificio, dolor, cuerpo muerto, me estudian. Me leen. Si nunca he sido libro. Un conjunto de nubes grises, rosas blancas hacen de hinchada, y ya lo ve, y ya lo ve, y ya lo ve, esa es la casa de José

Texto 3. Utopía. Jorge

No me gustaron los hechos de la calumnia. Así fue que partí la noche en mil pedazos de fuego, mi corazón se fue latiendo en su camastro de luna y la gloria fue almacenando los momentos de paz en la tierra de nadie. La madre naturaleza se confundió con la espesura de la selva y el hombre se convirtió en mono, y el mono en centauro, y el centauro en fósil agitado por las nubes del infierno.

La serena tarde de verano será rescatada para los archivos de la cumbre soleada y perenne, sin favoritismos audaces ni escarmientos. La verdad florecerá en los aromas y los cantos de los pájaros

Texto 4. Utopía. Juan Carlos.

Sirve para caminar la integridad, que se aleja, se deja en este lugar, se descompone y se compone en partes, en tan pequeñas partes que llegan a no ser yo. No ser yo al tratar de recomponer mis partes. Pero aun me queda mi persona para hacer sufrir a los que descomponen mis partes, y sólo queda el dolor y la incertidumbre de los descomponedores de mis partes ¿para cuándo la integridad de mi ser? ¿hasta cuándo buscar el refugio para ser yo mismo? Si los demás se manifiestan como son, yo muero con el “debiera ser de otra forma”. Ni como era yo ni como son ellos, que niegan con su egoísmo su ególatra indiferencia.

Excepto Jorge, que se remitió inicialmente a un acontecimiento negativo con la metáfora “los hechos de la calumnia”, ninguno de los talleristas ubica un punto de partida. Casi todos estos textos comienzan *in media res* o como si estuvieran respondiendo una pregunta formulada en otra parte o desplegando algún aspecto del título del poema: “¿Qué sos? -“Yo soy una pequeña palabra de colores”/ “¿Cómo son los enfermeros (¿o los médicos?)?”- “Enfermeros, curas blanqueados”; ¿Para que sirve la utopía? “Sirve para caminar la integridad”.

Luego en el desarrollo, con el correr del discurso, estos disparadores que el lector infiere, se desdibujan y los textos parecen y no parecen responder a estas preguntas. Así, incluso el texto 1, que parece el más elaborado, mueve a duda. En este primero, quien se expresa se describe como un símbolo de libertad y creatividad, es una palabra llena de color, que habla cualquier idioma, en cualquier tono, y por momentos se desdibuja y pierde esos

valores positivos: “veo el sol desde el ras de la Tierra. Y no comprendo muy bien qué es. Pero me sirve para ver en dónde estoy parada.”

El 2, sin tener en cuenta los aspectos metafóricos que puedan estar implicados en la interpretación, presenta como tema el médico y habla de los enfermeros; el 3 describe la destrucción e involución de todo lo existente y presenta como conclusión un yaticinio: “la verdad florecerá en los aromas y los cantos de los pájaros” que ya no existen. El 4 presenta como tema la utopía y termina en un reproche acerca de la propia integridad-

Las producciones del grupo (b) y (c), realizadas durante y después de la exploración del género, muestran más cuidado en la introducción del tema pero igualmente algunos casos (“Kasul”, de Fernando, por ejemplo; o “¿Quién?” de Gaspar) presentan algún punto de desarticulación que debiera ser trabajado para permitirle al lector una asignación menos forzada de sentido.

#### Subcorpus (b)

Texto 5. Paloma. Jorge

¿Por qué te quiero?

Sos mi sombra y mi luz.

Voy caminando por la noche

y tu voz ilumina mi camino con un eco interminable

que repite ¿dónde estás? ¿dónde estás?

Estoy en tu piel, debajo de tus ansias.

Me dejaré llevar por el torrente de tu sangre hasta llegar a tu corazón te contesto.

Allí esperaré los latidos de tu alma para decirte el secreto

que hay en mis entrañas. Otras veces te veo en mis sueños como si fueras una paloma

que susurra tiernas melodías

y sólo te digo cuánto necesito de tu aliento.

Texto 6. La vida. Luis María.

La neblina de esta es incalculable por la forma

que visión se ostruye.

La pintura que esta en el cuadro de mi amigo

es de incalculable valor en presio como en su paisaje.

El nacimiento de ese veve es maravilloso porsu belleza

y a de mas es muy lindo ver nacer a un vivo.

Texto 7. Joel.

¿Por qué rendija se cuele el aire de la muerte?"

¿Sobre qué sentimientos se funde mi corazón con latidos inestables, pretensiones amigables, exigencias letales?.

"Por algún lugar se cuele el aire de la muerte..."

Un corazón latente que en algún momento explota, un latido y explota...

Las rejas no contienen al estallido,  
y el aire tal vez lo cristaliza.

Tal vez perciba el aire para expulsarme en la implosión,  
y me asuste presintiendo el lugar  
donde el aire se cuele...¿colado?

Texto 8. El principio de la locura. Fernando

Ahora que cayeron ellas

separo de mi familia a mis HERMANAS, una estructura insostenible  
cuando fingió ser el principio de una enfermedad:

INFORMACIÓN contra combustible,

INFORMACIONES equivocadas de siglos pasantes,

combustible de explosión de humo terrorífico.

¿En qué casa está el diablo?

Mi dios tal vez cambió antenas por cuernos,

¿por qué el choque de una cabra contra otra?

simplemente para mostrar cuál cabeza es más dura

el ovni, el humo, la profecía, el once

El otro, el otro. ¡El otro!

Nunca fuimos.

¿Y el director de esta película

sin dirección, sin guión, sin argumentos?

Hay un premio por encontrar al culpable: verse sin ser visto en el que no es nosotros,  
es una buena excusa. Y ahora lo peor: buscar una profesión.

Los enfermos dicen que están locos.

MEN-TAL o un hombre tal que se nos fue en un sobre a un domicilio,

en el que el remitente y el destinatario dicen que esto no estaba en el libreto.

Ya nada sana.

Disculpenme pero 11 más 11 es 22.

Esto ya no es locura,

es enfermedad ciudadana,

están jugando una partida contra ustedes mismos

Texto 9. ¿Quién? . Gaspar

No sé, si es, comparación la suciedad o el semen especial hecho de letras  
que me fecundan la creación de mi lógica (me enferman).

Extraño mi casa, el departamento, el piano al lado de mi cama.

Y los días de frío con mi madre planchando los domingos, al atardecer.

¿Quién fue el que untó la muerte en mi talón e Aquiles todavía desatendido?

Texto 10. Carlos.

Escribir es compartir la sensación de un bien logrado, yo tengo sed y mis palabras son  
agua de manantial que convidó a todos los que quieran embeberse de su amor.

Texto 11. Juan.

Cuando escribo me siento libre y viajo por el universo.

Me siento como un IMASUMA

(un hijo del sol)

y tengo la virtud de ver más allá del horizonte

Texto 12. Jorge.

Escribir es como sentir un agujero en el alma.

Sentarse frente al libro y volver a encontrarse.

El vacío que deja la escritura se difunde

por las ramas del olvido

con las manos vacías de terror.

La persona que escribe siente que perdura

en el espacio banal del silencio.

La página en blanco perfumada

con el aroma del cuerpo,

invisible escritura.

Estas producciones, como dijimos, tal vez debido a la reflexión realizada sobre el género, presentan menos problemas que los correspondientes al subcorpus (a), anclan un tema, lo desarrollan manteniendo cierta focalización sobre el mismo, vuelven sobre él –como sostiene Tomachevsky– pero todavía en algún punto el tema se pierde, migra, se transforma y la coherencia de algunos enunciados se pierde.

Por ejemplo, el 5 abre con un interrogante “¿Por qué te quiero?” y presenta al poema como una respuesta a la pregunta, sin embargo un diálogo interrumpe la explicación (“Voy caminando por la noche y tu voz ilumina mi camino con un eco interminable que repite ¿Dónde estás? ¿Dónde estás?. Estoy en tu piel, debajo de tus ansias. Me dejaré llevar por el torrente e tu sangre hasta llegar a tu corazón te contesto”) y el lector se ve obligado a forzar las conexiones entre la presunta respuesta y la pregunta inicial. Para el lector, aunque puedan inferirse algunas explicaciones, no es esperable que la respuesta a “¿Por qué te quiero?” sea lo que el sujeto dice sobre sí mismo y no sobre ella: “Estoy en tu piel, debajo de tus ansias. Me dejaré llevar por el torrente e tu sangre hasta llegar a tu corazón te contesto”.

El 6, poema que ya vimos en la segunda parte, comienza hablando de la neblina y de la visión, continúa hablando de una pintura y un paisaje y termina expresando lo lindo de ver nacer a un bebe. Los enunciados aunque parecen desconectados presentan un nexo, las distintas palabras que remiten al campo semántico de la “visión” (neblina, visión, pintura, ver, belleza, paisaje). Sin embargo no hay ninguna razón para creer que la neblina impide la visión de una pintura que presenta un paisaje y ese paisaje sea el bebe del que se habla al final, es el lector quien reúne en una cadena asociativa las palabras utilizadas y le da sentido al texto.

El 7 propone una pregunta “¿Por qué rendija se cuele el aire de la muerte?”. Lo que continúa, no es la respuesta, es más bien la descripción de las condiciones para que la muerte llegue, se cuele, o suceda dentro: “Un corazón latente que en algún momento explota”.

El 9 tiene dos partes. En la primera, aunque es posible asociar algún lexema, no se sabe cuál es el objeto de la predicación (“No sé, si es, comparación la suciedad o el semen especial hecho de letras que me fecundan la cración de mi lógica, me enferman”), en la segunda el texto se abre, el sujeto habla de su desgracia y de todo aquello que extraña: la madre, el departamento, el piano, el domingo. No existe articulación verbal entre ambas partes, la coherencia parcial es asignada por el lector si asocia las connotaciones negativas que abundan en ambas partes (1º parte: suciedad, me enferman, 2º parte: extrañar, frío, muerte, desatendido).

El 12, surgido de la lectura del texto de Duras, no resuelve la contradicción que se da entre la proposición inicial que presenta el tema: “Escribir es como sentir un agujero en el alma”, de connotación negativa, y los enunciados que integran el desarrollo: “Sentarse al



libro y volver a encontrarse”, “La persona que escribe siente que perdura”, de valor positivo.

Algo parecido sucede en el subcorpus (c).

Texto 13. Joel.

Es ruidoso para mí  
y no sé si decírselo por temor a que se moleste, en esta melodiosa incertidumbre, casi melodioso, imperceptible,  
no hago más que esperar locamente el momento de irme,  
pero fue tan elocuente y expresivo su adiós  
que lo hizo con un sonoro portazo  
y ya no pude contener más mi alegría. 55/11

Texto 14. Héctor

Dos gruesos árboles verdes custodian la esquina de mi casa.  
Sus follajes hacen juego con las puertas y las ventanas.  
Adentro, en la casa, hay almas atrapadas en sí mismas.  
La riqueza las acorrala en un tiempo de sonrisas dulces junto a los muertos de ausencias.  
Hoy el hogar está hecho allí un museo:  
no entra nadie por superstición de una leyenda, según la cual,  
quien entra se enferma  
y pasa a ser otro esclavo de la mente. 78/6

Texto 15. “J. Kasul”. Fernando

Momia de Nafta encontrada en el Nahuel Huapi, Olimpia rosada, corredora de Pilas, Purgó su Roma en el Sanctorum de su superproducción  
Timoneó los tóxicos en su junta de gota fría  
y cultivó en la ciudad de Hochiminh, ciudad real de Caín, curación de curandero, hospitalet de hospitalidad, cuerpo amarillo encintado magnéticamente. Apellidos cadereantes. Eterno ethernet ordenador personal  
Cinesbolitas arteriosos  
Hallen almas en sus conciencias  
Gratis un gravímetro?, la balanza de la gravedad, desertante el desierto del Mecías, el enamorado monigote.  
Monjita Monja monitor tu pieza sangrante  
El tantrismo del viborg y su vibración Ventisca de Vichy ¡AWA!!AWA11AWA11  
Zum de critos, Siria Jordania Libano, Mercurio  
Lama soldado fenomenológico, la concha del Brasil  
Amazonia perdida allí ¡Ajo! ¡Ajo! A tu Adonis Adopción  
Nunca hubieras partido sin tu procesador de datos  
que operaba las operaciones de tu producto interior  
Agua en erupción, Agua viva, Agua azul, Agua  
Augas purificador puro ¿¡No!?! Puteas.  
Sé fértil, delirante, el cosmos puede darte el enfriar  
y tu pulpa calmar la sed. 165/10

Texto 16. Gaspar

Dos casa pintorescas, de madera y chapas. El agua bajante. Nos metimos al agua aunque muy despacio.  
Suele ser traicionero en esos lugares y yo en ese año estaba haciendo el curso de guardavidas y me excedía en la seguridad de nosotros.  
El bote no se movía, veinte centímetros de profundidad.  
A la noche del sábado, llovió. Todas las camas se movían un poco, el techo de chapa ayudó. Y el domingo salió el sol con creciente y hasta la lanha almacén se acercó.

Falte el amor de color Fucsia y estar dentro tuyo el resto de mi vida, no te duermas que falta pasar el arrollo del amor y en esa con vos no lo quiero dejar pasar. El atardecer color rojizo de mi alma, lago, mar y muchas más.  
130/ 20

El 13 tiene también dos partes. La primera está en presente (“Es ruidoso para mí”) y la segunda en pasado (“Pero fue tan contundente su adiós”). Él no quiere molestarla yéndose porque los ruidos le molestan y se alegra de que ella (o él) se vaya. Aunque este es seguramente el sentido del poema, la discontinuidad temporal dificulta la interpretación. El 14 tiene los mismos rasgos, en un movimiento de aproximación a su objeto, lo instala como tema: “los árboles custodian **la casa**”. Uno como lector espera que por progresión lineal se siga hablando de la casa, que es el tema del resto del poema, pero se va a hablar de los árboles y no sabemos bien por qué. Por otra parte, el valor positivo que se le atribuye a la casa con el verbo “custodiar” (“guardar”<sup>97</sup>) se pierde en el resto del poema “quien entra se enferma/ y pasa a ser otro esclavo de la mente”.

Los poemas tal vez mejor resueltos compositivamente, dentro de estos dos grupos, son el 8, el 10, el 11 y el 16. El 15 es el menos legible de todos, se propone un tema “Momia de Nafta encontrada en el Nahuel Huapi”, se narra su vida, purgó su Roma, timoneó los tóxicos, cultivó, y luego se le asignan una serie de calificativos, “Eterno ethernet ordenado personal” que alejan al lector de la coherencia y la finalidad discursiva. Lo que sigue en este largo poema es una larga interpelación en segunda persona de género masculino: “Augas purificador puro”. El 8 y el 15, los dos son de Fernando.

---

<sup>97</sup> D.R.A.E: “Tener cuidado de una cosa, vigilarla y defenderla. GUARDAR un campo, una viña, ganado, un rebaño.

2. [tr.]Poner una cosa donde esté segura. GUARDAR dinero, joyas, vestidos, etc...

4. [tr.]Conservar o retener una cosa...

6. [tr.]Preservar una cosa del daño que le puede sobrevenir...”

Estas resoluciones parecen indicar que los talleristas comienzan su trabajo pensando en algún tema o frase, que explicitan o no, y luego de a poco se deciden por otro sin preocuparse ni por la continuación del tema ni por las dificultades que tenga el lector para articular el texto.

Llamativo, con respecto a la organización externa de estos poemas, es el hecho de que mientras la tematización en algunos casos es fluctuante y por ello muchas veces se pierde la interrelación discursiva, el cierre de los textos es fuerte y adopta un tono de clausura a través de una sentencia breve como el género solicita : “Yo hablo en cualquier idioma, en cualquier tono de voz, desde cualquier lugar”; “La verdad florecerá en los aromas y los cantos de los pájaros”, “Esa es la casa de José”.

### **Las secuencias**

En un nivel más profundo de la estructura textual, hay que señalar que así como en las producciones narrativas, las proposiciones descriptivas no se solidarizan con las narrativas para dejar aflorar el relato, en la prosa poética, las proposiciones descriptivas, las narrativas y las expresivo/ argumentativas, no colaboran suficientemente con la finalidad argumentativa del texto y por momentos se desfasan. Intentaremos ver desde otra perspectiva esta tendencia.

Los textos modelos, como lo muestra el análisis efectuado a continuación, presentan una secuencia de base de tipo descriptivo – narrativa con orientación argumentativa. Tomamos al azar tres de los textos utilizados como pretextos y procedemos de la misma

manera que en los textos narrativos, delimitando las proposiciones y secuencias para ver que incidencia tienen en el logro de la finalidad discursiva<sup>98</sup>.

1)

1. No había visto antes la verdadera imagen de la Tierra.
2. La Tierra tiene la actitud de una mujer con un hijo en los brazos.
3. Voy conociendo el sentido maternal de las cosas.
4. La montaña que me mira
5. también es madre
6. por las tardes la neblina juega como un niño por sus hombros y su rodillas.

2)

1. Yo, la que te quiere.
2. Yo soy tu indómita gacela,
3. el trueno que rompe la luz sobre tu pecho.<sup>99</sup>
4. Yo soy el viento desatado en la montaña
5. y el fulgor concentrado del fuego del ocote.
6. Yo caliento tus noches, encendiendo volcanes en mis manos, mojándote los ojos con el humo de mis cráteres.
7. Yo he llegado hasta vos vestida de lluvia y de recuerdo, riendo la risa inmutable de los años.
8. Yo soy el inexplorado camino,
9. la claridad que rompe la tiniebla.
10. Yo pongo estrellas entre tu piel y la mía
11. y te recorro entero, sendero tras sendero, descalzando mi amor, desnudando mi miedo.
12. Yo soy un nombre

<sup>98</sup> Los textos aparecen ahora desglosados en las proposiciones que los componen como hicimos en el análisis de las producciones narrativas. Los colores que aparecen distinguen a qué tipo de secuencia pertenecen. Para facilitar el seguimiento del análisis, recordamos aquí el código cromático presentado en el análisis de las narraciones: en naranja aparecen las proposiciones que constituyen la secuencia narrativa; en gris las correspondientes a la secuencia descriptiva; en azul, las de la secuencia explicativa; y en celeste, las expresivo-argumentativas.

<sup>99</sup> Las proposiciones subordinadas de tipo especificativo son consideradas como motivos indivisibles del núcleo al que completan semánticamente, las proposiciones explicativas son consideradas prescindibles y conforman comentarios.

13. que canta
14. y te enamora desde el otro lado de la luna,
15. soy la prolongación de tu sonrisa y tu cuerpo.
16. Yo soy algo
17. que crece,
18. algo que ríe
19. y llora.
20. Yo, la que te quiere.

3)

1. Lo que ha ocurrido aquí es casi imposible de creer.
2. Es como si de repente se me apareciera un extraterrestre o un fantasma,
3. como si con mis propios ojos presenciara la desaparición de un conejo bajo los dedos de un mago
4. o que los tres Reyes Magos me llamaran al celular para preguntarme qué quiero para el 6 de enero.
5. Hoy por primera vez miré hacia el horizonte sin el filtro cristalino y empolvado, sin el marco cuadrado de plástico negro, sin el olor a incienso y a perro.
6. Hoy por primera vez extrañé una estructura.
7. Mis ojos la buscaban inútilmente en la horizontalidad lejana,
8. como si fueran perros tratando de determinar con el olfato, obsesivamente, un nuevo olor a BigMac.
9. Mis ojos, automáticos, la buscaban como imanes desesperados buscando su metal.
10. Miraba hacia el sur,
11. y me parecía que estaba en otra ciudad...en cualquier otra ciudad.
12. Me hizo falta.
13. Le hizo falta al horizonte.
14. Con ella me guiaba
15. cuando me perdía entre las callecitas del Village.
16. Ella era mi brújula incondicional,
17. siempre (estaba) a mi disposición, día y noche...de concreto y acero,
18. de elegancia y belleza que le hacían cosquillas al cielo y muecas al suelo.
19. Hoy todo es suelo.
20. Hoy no hay cosquillas.

21. Ahora nadie sabe donde está nada.
22. Ahora muchos no saben donde está alguien.
23. Y entre la incertidumbre desesperada y la más necesaria esperanza.... Y entre "héroes y tumbas", como diría Sábato, nos encontramos hoy, atónitos, tristes, medio ebrios de rabia y de miedo, cavando o rezando, cavando y rezando, aniquiliados por la frustración y el duelo.
24. Ya se perdieron las ganancias,
25. mañana se ganarán las pérdidas.

En estas proposiciones analizadas es claro que domina la descripción, y en segundo lugar aparece la narración. Aunque todos estos textos son marcadamente orientados hacia la argumentación, los segmentos expresivos son los menos. Descripción y narración sientan las bases de la argumentación. Objetos, aspectos de los objetos y acontecimientos conforman un todo que sustentan las premisas.

#### CARACTERÍSTICAS TEXTUALES DE LA PROSA POÉTICA

Prosa Poética	Total de motivos o proposiciones	Proposiciones o motivos descriptivos	Proposiciones o motivos explicativos	Proposiciones o motivos narrativos	Proposiciones o motivos expresivos (argumentativos)
1	6	5		1	
2	20	19		1	
3	25	17 (-4)	1	5	2(+4)
Promedio	51	41 (80%)	1 (2%)	7 (14%)	2 (4%)

Tabla 15: Predominio de las proposiciones descriptivas y narrativas en la prosa poética utilizada como modelo

Los textos del taller, en cambio, trabajan la descripción, poco la anécdota y más la expresión pero sin integrar eficazmente las secuencias. Aunque se advierte en algunos el intento por construir un punto de vista crítico, no siempre todos resuelven adecuadamente el vínculo entre descripción, narración y expresión. Es decir que no solo se da esa falta de unidad compositiva sino que las secuencias no logran solidarizarse para alcanzar esa

unidad textual y pragmática que el texto requiere. Tomemos en primer lugar el texto de Angie.

Texto 1- Angie. Aipotú (Mariposa).

1. Yo soy una pequeña palabra llena de colores.
2. La que quieras.
3. La que te salga.
4. Tan posible que la deshagas como una mariposa.
5. Yo veo el sol desde el ras de la Tierra.
6. Y no comprendo muy bien qué es.
7. Pero me sirve para ver en dónde estoy parada.
8. Yo persigo el otro lado de la Tierra,
9. que no lo veo
10. pero sé que está.
11. Alguien me contó
12. que es igual a este lado, pero dado vuelta.
13. Yo soy cualquier disposición literaria, la que sea, con tal de decodificar lo que tengo en medio de los labios.
14. Yo hablo en cualquier idioma, en cualquier tono de voz, desde cualquier lugar.

La apertura y cierre de este texto es el mismo, no hay progreso en lo que se expresa, el mismo punto de vista positivo sobre la palabra abre y cierra el poema “Yo soy una pequeña palabra llena de colores./La que quieras./La que te salga.// Yo hablo en cualquier idioma, en cualquier tono de voz, desde cualquier lugar. No hay orientación hacia otro tipo de conclusión ni hay un trabajo de fundamentación del punto de vista adoptado, antes bien, como ya se dijo, algunas enunciados parecen restarle fuerza: “Yo veo el sol desde el ras de la Tierra / Y no comprendo muy bien qué es”. En este texto, no sucede como en texto de Belli que las reiteraciones del desarrollo, intensifican la razón para ser amada: “Yo, la que te quiere/ soy la prolongación de tu sonrisa y tu cuerpo”.

En el segundo, el de Fernando, el tallerista deja traslucir su mirada sobre los enfermeros y sobre el yo que se expresa (la víctima de los enfermeros) pero se genera un momento de indecibilidad, que aunque es propio de la palabra poética, requiere de la participación del lector en la elaboración de los distintos puntos de vista de la argumentación. La descripción no es solidaria con la argumentación. El título “el médico” descoloca al lector que no puede entender si se le atribuye ese poder a los enfermeros, “curas blanqueados”, o al enfermo (único sustantivo género masculino y singular aludido por el título). ¿Se crítica al médico (enfermeros) con “sus cielos crucificados” y “rezando su inentendible discurso”? ¿O se le atribuye el poder sanador al enfermo crucificado en la “cruzama caída”?

Texto 2. Fernando. EL médico.

1. Enfermeros, curas blanqueados con llaves de cielos crucificados, eternos vivientes, rezando su inentendible discurso, parabólico radar;
2. peces y más peces que entran a horas tempranas, información llevada hacia la ciudad de redes.
3. Un clavo.
4. Esta vez te clavaron en el culo una jeringa, una pastilla, moretones internos hasta el desmayo, una madera, una cruzama
5. caída como una parrilla
6. donde cocinan a un muerto.
7. Una MARÍA,
8. ¿una MARÍA?
9. Una MARÍA que cure la herida.
10. Creo querer no creer que aun no exista.
11. Pensar que afuera en el pavimento soy terror
12. y aquí soy sacrificio, dolor, cuerpo muerto,
13. me estudian.
14. Me leen.
15. Si nunca he sido libro.



16. Un conjunto de nubes grises, rosas blancas hacen de hinchada,
17. y ya lo ve, y ya lo ve,
18. y ya love,
19. esa es la casa de José.

En el tercero, Jorge – en un texto del mismo tenor poético que el de Fernando – intenta convencernos de que la verdad tiene más poder que la calumnia, pero el relato que hace sobre la destrucción e involución del mundo, no da lugar a pensar que la verdad florecerá a pesar de que lo afirme. La narración de los hechos no conduce hacia esa conclusión. (Habiendo regresado el mundo a su estado original: “el hombre se convirtió en mono”, ¿quién rescatará la verdad? )

#### Texto 3. Utopía. Jorge

1. No me gustaron los hechos de la calumnia.
2. Así fue que partí la noche en mil pedazos de fuego,
3. mi corazón se fue latiendo en su camastro de luna
4. y la gloria fue almacenando los momentos de paz en la tierra de nadie.
5. La madre naturaleza se confundió con la espesura de la selva
6. y el hombre se convirtió en mono,
7. y el mono en centauro,
8. y el centauro en fósil agitado por las nubes del infierno.
9. La serena tarde de verano será rescatada para los archivos de la cumbre soleada y perenne, sin favoritismos audaces ni escarmientos.
10. La verdad florecerá en los aromas y los cantos de los pájaros

Y en el cuarto, tampoco logra cerrarse la argumentación. Juan Carlos comienza dando un punto de vista sobre la utopía y termina sosteniendo su necesidad de ser como se es, “Si los demás se manifiestan como son, yo muero con el “debiera ser de otra forma /Ni como era yo ni como son ellos /que niegan con su egoísmo su ególatra indiferencia”. La

descripción inicial sobre el servicio que brinda la utopía no está orientada hacia la conclusión final: “Ni como era yo ni como son ellos que niegan con su egoísmo su ególatra indiferencia.”

Texto 4. Utopía. Juan Carlos.

1. Sirve para caminar la integridad,
2. que se aleja,
3. (que) se deja en este lugar,
4. (que) se descompone
5. (que) y se compone en partes,
6. en tan pequeñas partes que llegan a no ser yo.
7. (que llegan a) No ser yo al tratar de recomponer mis partes.
8. Pero aun me queda mi persona para hacer sufrir a los que descomponen mis partes,
9. y sólo queda el dolor y la incertidumbre de los descomponedores de mis partes
10. ¿para cuándo la integridad de mi ser?
11. ¿hasta cuándo buscar el refugio para ser yo mismo?
12. Si los demás se manifiestan como son,
13. yo muero con el “debiera ser de otra forma”.
14. Ni como era yo ni como son ellos,
15. que niegan con su egoísmo su ególatra indiferencia.

Si volvemos ahora sobre las proposiciones analizadas con los distintos dispositivos cromáticos veremos que en términos numéricos, los textos modelos sobre un total de 51 proposiciones, presentan una mayoría de proposiciones descriptivas (80%) y narrativas (14%), y aunque solo presentan un resto de proposiciones expresivo-argumentativas la articulación entre las distintas secuencias que conforman las premisas, lleva a la conclusión.

En cambio, si observamos nuevamente las producciones de los talleristas (por ahora aquellas escritas antes de revisar las características genéricas, infra tabla 16), notaremos que aun cuando presentan también una preeminencia de proposiciones descriptivas, utilizan en segundo término proposiciones de tipo expresivo-argumentativas (es decir

proposiciones que desde el presente parecen dirigirse a un vos, insinuando la construcción de un punto de vista) pero la articulación entre las secuencias parece quebrarse. Las narrativas -que son las que vinculan objetos, propiedades y hechos, y dan fundamento a las caracterizaciones y expresiones- son pocas en promedio.

### Comparación de las características estructurales de la prosa poética

Prosa Poética	Total de motivos o proposiciones	Proposiciones o motivos descriptivos	Proposiciones o motivos explicativos	Proposiciones o motivos narrativos	Proposiciones o motivos comentativos (argumentativos)
TOTAL CUENTOS MODELO	51	41 (80%)	1 (2%)	7 (14%)	2 (4%)
1	14	13	0	1	0
2	19	13 (+1)	0	1	5 (-1)
3	10	0	0	8	2
4	15	9	0	0	6
Tº	58	35 (60%)	0	10 (17%)	13 (23%)

Tabla 16: Predominio de las proposiciones descriptivas y argumentativas en la prosa poética del **subcorpus a** del Taller de Letras del FAB en relación con los textos modelo

Estas características se repiten en las producciones del grupo b), las de la práctica con la prosa poética. Aún después de analizar los textos modelos, de reflexionar sobre las características del género, los textos siguen presentando distintos tipos de problemas en la articulación de las secuencias y eso dificulta la asignación de la coherencia. Están las producciones que presentan un punto de vista con argumentos que van en otra dirección; los que no fundamentan suficientemente; y los que yuxtaponen premisas o dejan que la vinculación con la conclusión la elabore el lector.

La prosa de Jorge, titulada "Paloma", promete explicar convincentemente a su amada las razones de su amor (¿Por qué te quiero?). Para responderle, anuncia un retrato, "sos mi

sombra y mi luz”, que se resuelve en una serie de situaciones y diálogos que – lejos de fundamentar su punto de vista sobre ella – termina con apreciaciones de menor intensidad: “Otras veces te veo en mis sueños como si fueras una paloma que susurra tiernas melodías y sólo te digo cuánto necesito de tu aliento”. Así la respuesta a por qué te quiero no queda completamente cerrada con “sos mi sombra y mi luz”, el diálogo no va en esa dirección ni tampoco colabora en la construcción del objeto respuesta que la pregunta inicial habilita. El par obligado pregunta respuesta no queda suficientemente articulado, la coherencia se vuelve problemática (Cf. Primera Parte, 3).

Texto 5. Paloma. Jorge

1. ¿Por qué te quiero?
2. (porque) Sos mi sombra y mi luz.
3. (porque) Voy caminando por la noche
4. y tu voz ilumina mi camino
5. con un eco interminable que repite ¿dónde estás? ¿dónde estás?
6. (y vos me respondés) Estoy en tu piel, debajo de tus ansias. Me dejaré llevar por el torrente de tu sangre hasta llegar a tu corazón,.
7. te contesto, Allí esperaré los latidos de tu alma para decirte el secreto que hay en mis entrañas.
8. (porque) Otras veces te veo en mis sueños como si fueras una paloma
9. que susurra tiernas melodías
10. y sólo te digo cuánto necesito de tu aliento.

El texto de Joel propone explicar por dónde se cuela el aire de la muerte, y el texto que se anuncia como una secuencia descriptivo explicativa de respuesta con orientación argumentativa no termina de completar ni la respuesta ni el punto de vista. Aquí también la coherencia que se espera del par pregunta/respuesta no está completamente trabajada y no aparece ninguna justificación (como por ejemplo, “solo lo sabré cuando llegue la muerte”).

Texto 7. Joel.

- 1.¿Por qué rendija se cuele el aire de la muerte?”
- 2.¿Sobre qué sentimientos se funde mi corazón con latidos inestables, pretensiones amigables, exigencias letales?.
- 3.Por algún lugar se cuele el aire de la muerte....
- 4.Un corazón latente que en algún momento explota,
- 5.un latido y explota...
- 6.Las rejas no contienen al estallido,
- 7.y el aire tal vez lo cristaliza.
- 8.Tal vez perciba el aire para expulsarme en la implosión,
- 9.y me asuste presintiendo el lugar donde el aire se cuele.¿colado?

En el texto de Luis María sucede lo que ya anticipamos. Por un lado, el encadenamiento temático de los enunciados es escaso, la única garantía de unidad y coherencia depende de un lector que se haga cargo de asociar los lexemas: neblina, visión, pintura, cuadro, paisaje, belleza, ver. Por otro, la descripción no logra fundamentar la afirmación más fuerte que se revela como conclusión: “es muy lindo ver nacer a un ser vivo”.

Texto 6. La vida. Luis María

- 1.La neblina de esta mañana es incalculable
- 2.por la forma que visión se ostruye.
- 3.La pintura que esta en el cuadro de mi amigo
- 4.es de incalculable valor en presio como en su paisaje.
- 5.El naicmiento de ese veve es maravilloso
- 6.porsu belleza y a de mas es muy lindo ver nacer a un vivo.

Incluso en los textos de Fernando, que parece ser el tallerista más argumentativo y apelativo de todos, se da esta desarticulación entre algunos segmentos de los que dice y lo que se quiere demostrar. En “El principio de la locura”, comienza diciendo cómo lo afecta a él la caída de las torres gemelas, describe el estado caótico de la vida, presenta su crítica “¿Y el director de esta película sin libreto?”, y termina culpando a humanidad

por toda la locura generalizada. Nótese en este contexto discursivo cómo se aparta del tema y de esta secuencia argumentativa la expresión: “Y ahora lo peor: buscar una profesión”.

En “Kasul”, un texto del tercer grupo, a Fernando le sucede algo parecido. Fernando parte del relato sobre una momia encontrada y termina con una apelación a las almas sin conciencia que buscan un “gravímetro” (que nada tienen que ver con la momia).

Texto 8. El principio de la locura. Fernando

1. Ahora que cayeron ellas
2. separo de mi familia a mis HERMANAS
3. una estructura insostenible cuando fingió ser el principio de una enfermedad:
4. INFORMACIÓN contra combustible,
5. INFORMACIONES equivocadas de siglos pasantes, combustible de explosión de humo terrorífico.
6. ¿En qué casa está el diablo?
7. Mi dios tal vez cambió antenas por cuernos.
8. ¿por qué el choque de una cabra contra otra?
9. simplemente para mostrar cuál cabeza es más dura
10. el ovni, el humo, la profecía, el once
11. El otro, el otro. ¡El otro!
12. Nunca fuimos.
13. ¿Y el director de esta película sin dirección, sin guión, sin argumentos?
14. Hay un premio por encontrar al culpable:
15. verse sin ser visto en el que no es nosotros,
16. es una buena excusa.
17. Y ahora lo peor: buscar una profesión.
18. Los enfermos dicen que están locos.
19. MEN-TAL o un hombre tal que se nos fue en un sobre a un domicilio,
20. en el que el remitente y el destinatario dicen que esto no estaba en el libretto.
21. Ya nada sana.
22. Disculpenme

23. pero 11 más 11 es 22.
24. Esto ya no es locura, es enfermedad ciudadana,
25. están jugando una partida contra ustedes mismos

¿Por qué se da esta desarticulación entre las secuencias? Creemos que por las mismas razones que se desarticula el relato, por la fuerte tendencia que presentan los textos a la descripción.

Los cuadros que siguen muestran un poco la naturaleza de los escritos del segundo grupo, escritos a partir de los textos modelos de Mistral, Belli, Alegría, Sabines, Duras.

#### Características estructurales de la prosa poética del FAB

Prosa Poética	Total de motivos o proposiciones	Proposiciones o motivos descriptivos	Prop. Explicativas	Proposiciones o motivos narrativos	Proposiciones o motivos comentativos (argumentativos)
5	10	6 (+4)	4 (-4)	0	0
6	6	4	2		0
7	9	6 (-3)	3	0	0 (3+)
8	25	11(-2)	3	3	8 (+2)
9	6	4	-	0	2
10	5	4	-	-	1
11	5	5	-	-	0
12	5	4	-	-	1
Totales	71	44 (62%)	12 (17%)	3(4%)	12 (%)

Tabla 17: Propositiones dominantes en la prosa poética **subcorpus b** de los talleristas

El cuadro que sigue muestra las características estructurales de la prosa poética del grupo c), el recogido después de haber ejercitado con la prosa poética y con el género narrativo, durante una práctica de escritura que no restringía el género.

### Características estructurales de la prosa poética del FAB

Prosa Poética	Total de motivos o proposiciones	Proposiciones o motivos descriptivos	Prop. Explicativas	Proposiciones o motivos narrativos	Proposiciones o motivos comentativos (argumentativos)
13	8	5	0	2	1
14	7	4 (+2)	3 (-2)	0	0
15	26	13	0	3(-1 des)	10
16	16	6	0	5	5
Total	57	28 (49%)	3 (5%)	10 (18%)	16 (28%)

Tabla 18 Proposiciones dominantes en la prosa poética **subcorpus c** de los talleristas

A continuación incluimos el análisis de las secuencias de los textos del subcorpus c) para que pueda comprenderse lo observado en los cuadros:

#### Texto 9. ¿Quién? . Gaspar

1. No sé, si es, comparación la suciedad o el semen especial hecho de letras
2. que me fecundan la creación de mi lógica
3. (me enferman).
4. Extraño mi casa, el departamento, el piano al lado de mi cama.
5. Y los días de frío con mi madre planchando los domingo, al atardecer.
6. ¿Quién fue el que untó la muerte en mi talón de Aquiles todavía desatendido?

#### Texto 10. Carlos.

1. Escribir es compartir la sensación de un bien logrado,
2. yo tengo sed
3. y mis palabras son agua de manantial
4. que convido a todos
5. los que quieran embeberse de su amor.

#### Texto 12. Jorge.

1. Escribir es como sentir un agujero en el alma.



2. (es como) Sentarse frente al libro y volver a encontrarse.
3. El vacío que deja la escritura se difunde / por las ramas del olvido / con las manos vacías de terror.
4. La persona que escribe siente que perdura / en el espacio banal del silencio /
5. La página en blanco perfumada / con el aroma del cuerpo,/ invisible escritura.

**Texto 13. Joel.**

1. Es ruidoso para mí
2. y no sé si decírselo por temor a que se moleste,
3. en esta melodiosa incertidumbre,
4. casi melodioso, imperceptible,
5. no hago más que esperar locamente el momento de irme,
6. pero fue tan elocuente y expresivo su adiós
7. que lo hizo con un sonoro portazo
8. y ya no pude contener más mi alegría.

**Texto 14 - Héctor**

1. Dos gruesos árboles verdes custodian la esquina de mi casa.
2. Sus follajes hacen juego con las puertas y las ventanas.
3. Adentro, en la casa, hay almas atrapadas en sí mismas.
4. (porque) La riqueza las acorrala en un tiempo de sonrisas dulces junto a los muertos de ausencias.
5. Hoy el hogar está hecho allí un museo:
6. (porque) no entra nadie por superstición de una leyenda,
7. según la cual, quien entra se enferma y pasa a ser otro esclavo de la mente.

**Texto 15. J. "Kasul". Fernando**

1. Momia de Nafta encontrada en el Nahuel Huapi/ Olimpia rosada, corredora de Pilas,/Purgó su Roma en el Sanctorum /de su superproducción
2. Timoneó lostóxicos/ en su junta de gota fría /
3. y cultivó en la ciudad de Hochiminh,/
4. ciudad real de Caín,/ curación de curandero,/hospitalet de hospitalidad/ cuerpo amarillo encintando magnéticamente
5. Apellidos cadereantes /

6. Eterno ethernet ordenado personal/
7. Cinesbolitas arteriosos/
8. Hallen almas en sus conciencias
9. (Buscas) Gratis un gravímetro?,
10. (aquí está) la balanza de la gravedad /
11. desertante el desierto del Mecías,
12. el enamorado monigote
13. Monjita Monja monitor tu pieza sangrante/
14. El tantrismo del viborg y su vibración/ Ventisca de Vichy
15. ¡AWA!!AWA11AWA11/
16. Zumo de critos, Siria Jordania Libano, Mercurio Lama soldado fenomenológico, la concha del Brasil/
17. Amazonia perdida allí
18. ¡Ajo! ¡Ajo! A tu Adonis Adopción
19. Nunca hubieras partido sin tu procesador de datos
20. que operaba las operaciones de tu producto interior/
21. Agua en erupción, Agua viva, Agua azul, Agua
22. Augas purificador puro ¿¡No!?
23. Puteas.
24. Sé fértil, delirante,
25. el cosmos puede darte el enfriar y
26. tu pulpa (puede) calmar la sed.

#### Texto 16. Gaspar

1. (había) Dos casa pintorescas, de madera y chapas.
2. El agua bajante.
3. Nos metimos al agua aunque muy despacio.
4. Suele ser traicionero en esos lugares
5. y yo en ese año estaba haciendo el curso de guardavidas
6. y me excedía en la seguridad de nosotros.
7. El bote no se movía, veinte centímetros de profundidad.
8. A la noche del sábado, llovío.
9. Todas las camas se movían un poco,

10. el techo de chapa ayudó.
11. Y el domingo salió el sol con creciente
12. y hasta la lanha almacén se acercó.
13. (y le dije) No te duermas que falta pasar el arrollo del amor
14. y en esa con vos no quiero dejar pasar
15. Falta el amor de color Fucsia y estar dentro tuyo el resto de mi vida,
16. El atardecer (tiene el) color rojizo de mi alma, lago, mar y muchas más.

En este último grupo de poemas, salvo el texto de Juan (el número 11), que propone un punto de vista sobre la escritura y sus efectos (nótese la preponderancia de la descripción)

**Texto 11. Juan.**

1. Cuando escribo me siento libre
2. y me traslado al universo.
3. Me siento como un IMASUMA (el hermoso)
4. y tengo la birtu de ber más allá del horizonte
5. su hermosura es como las estrellas que encandilan los ojos y traspasa la razon de los seres...

estas producciones presentan la misma problemática que los grupos a) y b). Una estructura de base de tipo descriptiva y expresivo- argumentativas, que, aunque en algunos casos más que en otros, tiende a no colaborar con la finalidad discursiva por la cual el texto es comprendido como una unidad de sentido y comunicación (aunque hablemos de literatura).

### **2.1.2 Estilo verbal**

En estos poemas en prosa el lenguaje vuelve a destacarse por su poeticidad. En estos textos puede comprobarse que los talleristas saben qué es la literatura y saben de ritmo poético. Salvo en algunos casos Luis María y Gaspar, la mayoría muestra una notable

articulación del plano sonoro con el plano léxico. El lenguaje, como es de esperar, es además marcadamente expresivo.

De las 1371 palabras empleadas en el conjunto de las producciones líricas, el 20 % corresponde a palabras que instalan al sujeto en el discurso: pronombres (personales, posesivos, demostrativos), desinencias verbales, formas verbales del presente, subjetivemas y modalizadores que modifican la neutralidad de los enunciados básicos<sup>100</sup>. Esta subjetividad se expresa todavía más abiertamente en textos en los que la consigna es más libre y no tiene restricciones temáticas como sucedió con en el conjunto 2, entre las que los marcadores de la subjetividad asciende al 24%. En las narraciones la presencia de marcadores de la subjetividad no llega al 6%

#### La subjetividad en la prosa poética

GRUPO	PALABRAS	MARCADORES de la subjetividad	TOTAL
grupo a)	108-132-110-116	26-25-9-27	466 / 87= 19%
grupo b)	96-54-80-184-63-	38-12-21-30-15-	477 / 116= 24%
grupo c)	55-78-165-130	15-18-16-22	428/ 72= 17%
TOTAL CORPUS=			1371/ 275 = 20%
TEXTOS MODELOS	55 -144-270	8- 34-41	469/ 78= 17%

Tabla 19: Los marcadores de la subjetividad en la prosa poética de los talleristas y en los textos modelos.

Desde el punto de vista enunciativo, el estilo de estas producciones presenta la misma modalidad subjetiva de carácter epistémico que las narrativas, aunque con algunas excepciones (Joel y Gaspar, los más dubitativos). En general, la modalidad intersubjetiva es asertiva y en algunos casos, exhortativa. La exhortación como producto de la certidumbre que se pone de manifiesto principalmente en Fernando: “Sé fértil, delirante”

<sup>100</sup> Recuérdese que no incluimos aquí las palabras que conforman recursos literarios Cf. Nora al pie N° 72

va en la misma dirección moralizadora que los reforzadores de la aserción: “nunca”, “todos”. El enunciador no duda de lo que dice tampoco de la naturaleza del enunciatario.

Por otra parte, como dijimos más arriba, el lenguaje en las producciones de prosa poética se vuelve más retórico y a la vez más consistente, lo que quiere decir que logra sostener su carácter literario a lo largo de una producción sin producirse un cambio de registro. “Yo soy una pequeña palabra. La que quieras. La que te salga. Tan posible que la deshagas como una mariposa.”; “Sirve para caminar la integridad, que se aleja, se deja en este lugar, se descompone y se compone en partes, en tan pequeñas partes que llegan a no ser yo. No ser yo al tratar de recomponer mis partes”, “Olimpia rosada, corredora de Pilas” “purgó su Roma en el Sanctorum de su superproducción” “Timoneó los tóxicos en su junta de gota fría” “la ciudad de Hochiminh, ciudad real de Caín”, son solo algunos ejemplos en los textos observados.

### **Escena enunciativa y ethos discursivo**

Así como la narración recurre al narrador para enunciar y ordenar los hechos, el discurso poético ficcionaliza un “yo” como responsable del decir, el “yo lírico” que también construye una escenografía particular y distribuye roles en la escena :

En este sentido es necesario señalar que, en la escena genérica de la prosa poética, el papel del enunciador es el del hombre o la mujer sabia, capaz de mostrar las verdades o secretos de la vida a aquellos que desean ser sorprendidos por un modo de ver diferente.

La escenografía presenta para ese enunciador un repertorio de posibilidades. Por ejemplo, en una escena dialógica como la del poema de Baudelaire que presentamos al comienzo de este capítulo, el lector puede verse envuelto en una escenografía cuasi pedagógica, construida por sujetos dialogantes en un proceso de indagación. En esa escena el “ethos”

de quien responde, el del yo lírico, toma el carácter del poeta alejado de los bienes y afectos terrenales, es decir un carácter casi inmaterial, no por indiferencia, porque su forma de decir es la de un hombre afectuoso, “Quiero a las nubes..., a las nubes que pasan... por allá... ¡a las nubes maravillosas!”, pero, tal vez por las experiencias que ha tenido, solo atento a la belleza y a la naturaleza. Es desde ese lugar inmaterial pero humano que los demás quizás lo ven “un extranjero”.

Otro tipo de escenografía es la de la prosa de Wilde. El lector se ve sumido en una escena ejemplarizante, en el que los sujetos del discurso están ausentes y el enunciador implícito se construye como un narrador que todo lo sabe y muestra los posibles desvaríos del arte a aquellos principiantes ingenuos que se dejan llevar por las ambiciones sin pensar en la naturaleza contradictoria del hombre. Allí el poema en prosa hace circular un saber acerca de la fragilidad de las pasiones humanas que no necesita de explicaciones, quien habla juega con la seguridad que transmite su conciencia no evaluadora (no discrimina bien y mal) y con la ignorancia del interpretante que se verá desconcertado por el relato.

Es decir que la poesía en prosa puede “incorporar” al yo lírico de distintas maneras. La prosa poética puede montar entre otras una escena dialógica con un “yo lírico dialogante” que pretende alcanzar una verdad junto al otro; una escena monológica con un “yo narrativo” que busca poner al enunciatario frente a una serie de acciones para que saque sus propias conclusiones; o una escena pseudocientífica con un “yo descriptivo-explicativo-” que simplemente busca transmitir un saber.

Con los textos modelos, los talleristas pudieron advertirlo. El primer poema, por ejemplo, presenta un ethos cuasi infantil que se manifiesta deslumbrado por lo que la vida le ha

revelado: “La Tierra tiene la actitud de una mujer con un hijo en los brazos”. “...por las tardes la neblina juega como un niño por sus hombros y su rodillas”.

El segundo presenta una escenografía intimista y envolvente, en la que el “yo” se construye como el de una mujer enamorada que dialoga e implica a su enunciatario con las verdades del amor: ella es el viento que refresca, el calor que da vida, el camino inexplorado, la luz de las estrellas, es su “prolongación”. El último totalmente distinto, les muestra el ethos del ciudadano comprometido, que pone en escena un discurso de carácter conmemorativo (“Lo que ha ocurrido aquí”) y arenga sobre la vida después de la caída de las Torres Gemelas.

En las producciones de los talleristas encontramos:

-escenas en la que el yo dialoga abiertamente con un vos, como en el caso de Angie que comienza con : “Yo soy una pequeña palabra llena de colores. La que **quieras**. La que **te** salga. Tan posible que la **deshagas** como una mariposa.” para terminar luego hablando sola “Yo soy cualquier disposición literaria... Yo hablo en cualquier idioma...” e instala un ethos multifacético, libre y abierto, capaz de hacer cualquier sacrificio por el otro (el mismo ethos se repite en su cuento “El grandioso”)

-escenas oraculares “Enfermeros, curas blanqueados” en el que yo y el ethos asertórico va cambiando de posición y aparece involucrado con escenas dialógicas de carácter oracular, “Esta vez te clavaron en el culo una jeringa, una pastilla, moretones internos hasta el desmayo, una madera, una cruzcama caída como una parrilla donde cocinan a un muerto”, confesional, “Una MARÍA, ¿una MARÍA? Una MARÍA que cure la herida. Creo querer no creer que aun no exista. Pensar que afuera en el pavimento soy terror y aquí soy sacrificio, dolor, cuerpo muerto, me estudian. Me leen. Si nunca he sido libro”, y admonitorio, “Sé fértil, delirante”.

-escenas confesionales en las que el yo no cambia, pero el “vos” desaparece frente al problema del yo, y entonces el ethos abandonico y problematizado da rienda suelta a sus sentimientos como en el caso de Gaspar: “Extraño mi casa, el departamento, el piano al lado de mi cama. Y los días de frío con mi madre planchando los domingos, al atardecer. Quién fue el que untó la muerte en mi talón e Aquiles todavía desatendido? ”, final que nos recuerda el fracaso y el sentimiento de pérdida en sus historias de amor, “Pero fue caca” (ver cuento N° 2 ) o en este mismo corpus, “Falta el amor de color Fucsia y estar dentro tuyo el resto de mi vida.. El atardecer color rojizo de mi alma, lago, mar y muchas más.”

-escenas en las que el “yo” casi no aparece para dar lugar a un ethos categórico y positivo que todo lo ve bien, como en las producciones de Luis María, “es muy lindo ver nacer a un vivo”, o de Jorge, “No me gustaron los hechos de la calumnia”.

Todas estas escenografías son diferentes, activan distintas imágenes del sujeto que se expresa. Algunas instalan un ethos dialógico (Angie, Fernando, Jorge), otras monológico. Sin embargo, y a pesar de la poca consideración que tienen con el lector, al que obligan siempre a cooperar en la escritura, la mayoría pone en escena un ethos próximo al enunciatario que construye, el tono de las expresiones es afable y sentimental.

Los más distantes son Fernando y Joel. Pero Fernando parece ser el más crítico y preocupado por las cuestiones de su entorno y salva su distancia con el interés que manifiesta. El lector modelo construido por estos textos es un lector tenaz, que no seje ante el primer inconveniente, y humilde como para tomarse el tiempo para adentrarse en la obra que se le presenta sin dejarse llevar por las oscilaciones del enunciador que en estos textos, también como en la narración, suele pasar de la primera a la segunda o al revés.



### 2.1.3 Construcción del referente

Las problemáticas que surgen en este grupo de poemas remiten nuevamente a universos referenciales amplios, no limitados al espacio hospitalario: “la libertad de expresión” (Angie, 1; Joel 13), “el dolor y la debilidad humana” (Fernando 2), “el regreso a lo irracional” (Jorge, 3; Fernando, 8; Fernando, 15 ), “la búsqueda de la identidad” ( Fernando, 2; Juan Carlos, 4 ), “el amor” ( Jorge,5; Luis María, 6; Gaspar 16), “la vida” (Luis, 6), “la muerte” (Joel, 7 y Gaspar, 9), “el pasado y los amores perdidos” ( Gaspar, 9; Héctor, 14; Gaspar,16). Y vuelven a tocar zonas de interés de cada uno de ellos.

Así, en el primer conjunto de textos observados, el correspondiente al ejercicio de reflexión realizado a partir de la obligación de cancelar nuestras prácticas de teatro, se puede advertir que los talleristas, retoman la idea de conflicto y dolor cada uno a su modo (“Esta vez te clavaron en el culo una jeringa”, Fernando; “¿Hasta cuando buscar un refugio para ser yo mismo?”, Juan Carlos; “Yo soy cualquier disposición literaria, no importa cual”, Angie), tomando como base otro real y aludiendo a la propia historia que, para ellos, suele debatirse entre dos mundos: “Yo persigo el otro lado de la Tierra/ que no lo veo / pero sé que está/ Alguien me contó / que es igual a este lado/ pero dado vuelta “, sostiene Angie; y Fernando y Juan Carlos lo viven de de otra manera: “Pensar que afuera en el pavimento soy terror / y aquí soy sacrificio, dolor, cuerpo muerto, /me estudian. /Me leen. /Si nunca he sido libro”, dice el primero; “Si los demás se manifiestan como son, /yo muero con el “debiera ser de otra forma”. / Ni como era yo ni como son ellos, /que niegan con su egoísmo su ególatra indiferencia”, plantea el segundo.

Lo mismo sucede en una práctica realizada con una prosa de Marguerite Duras y que deriva hacia temas como el compromiso, el conocimiento, y el desamparo en tres de los talleristas más preocupados por su entorno: “Escribir es compartir la sensación de un bien

logrado, yo tengo sed y mis palabras son agua de manantial que convido a todos los que quieran embeberse de su amor” (Carlos, 10. Recuérdese su relato sobre María que con amor se olvida de sus problemas); “Escribir es como sentir un agujero en el alma/Sentarse frente al libro y volver a encontrarse”(Jorge, 12. Recuérdese su poema “Paloma” y su necesidad de guía y de aliento frente a la mujer amada).

Desde el punto de vista sintagmático, estos ejercicios en prosa, tanto los que se realizaron antes como los que se resolvieron durante la práctica de la prosa poética, no hacen más que confirmar lo dicho con respecto a las narraciones, esas construcciones muestran de qué manera estos talleristas perciben el mundo: como algo imposible de modificar, donde lo que acontece obedece a otro tipo de lógica que la de las acciones voluntarias. Sin embargo es evidente que este espacio de la prosa poética al ser de naturaleza más transactiva les permite ensayar el vínculo entre sujetos, objetos y acciones.

#### **El vínculo entre sujetos, objetos y acciones en la prosa poética**

<i>TOTALES</i>		<i>VERBOS TRANSACTIVOS</i>	<i>VERBOS NO TRANSACTIVOS</i>	<i>VERBOS RELACIONALES</i>
<i>PROSA DE LOS TALELRISTAS</i>	157	40 25%	64 41%	53 34%
<i>PROSA MODELO</i>	50	25 (10 PSEUDO) 50%	11 22%	14 28%

Tabla 20: La prosa poética como espacio de vinculación.

Los verbos que prevalecen generalmente en los textos de los talleristas son: a) los relacionales, es decir aquellos que se dedican a vincular sujetos con atributos y propiedades; y b) los no transactivos, que describen acciones que no tienen

consecuencias sobre el entorno como “caminar”, “irse”, “dormir”. Pero en esta escritura de la prosa poética el valor de los transactivos aumenta.

#### La representación del mundo en la prosa poética

G° 1	TOTAL	Verbos transactivos	No transactivos	Relacionales
1	19	Quieres, deshagas, veo <sub>2</sub> , comprendo, sé 6	Salgas, contó, hablo, persigo, 4	Soy <sub>2</sub> , es <sub>2</sub> , sirve, estoy, está, sea, tengo, 9
2	14	Clavaron, cocinan, cure, hacen, ve <sub>2</sub> me estudian, me leen, 8	Entran, creo, 2	Soy <sub>2</sub> , he sido, es 4
3	8	Gustaron, Partí la noche, fue almacenando 3	Fue latiendo, confundió, convirtió, florecerá 4	Así fue 1
4	15	descomponen 1	Se aleja, se deja, se descomponen, se compone, llegan, me queda <sub>2</sub> , se manifiestan, muero, niegan 10	Sirve, debiera ser <sup>101</sup> , era, son, 4
=	56	18	20	18

Tabla 21: Análisis sintagmático de la prosa poética del **subcorpus a**

G°2	TOTAL	VERBOS TRANSACTIVOS	NO TRANSACTIVOS	RELACIONALES
5	11	Quiero, ilumina, veo, 3	Voy caminando, dejarse llevar, contesto, esperaré, susurra, digo, 6	Sos, estoy 2
6	5		Se obstruye 1	Es 4
7	10	Contienen, cristaliza, perciba, 3	Se cuele <sub>3</sub> , se funde, explota <sub>2</sub> , me asuste, 7	
8	18	Separo, cambió, 2	Cayeron, fingió, dicen, se fue, sana, disculpen, 6	Está <sub>2</sub> , fuimos, hay, es <sub>5</sub> , estaba, 10
9	7	Sé, fecunda, enferman, extraño, untó, 5		Es, fue, 2
10	5	Convido, quieran 2		Es, tengo, son, 3

<sup>101</sup> “Debiera ser”, los verbos modales son considerados en su valor semántico, luego se tendrá en cuenta su valor modalizador.

11	6	Encandilan, 1	Escribo, me traslado, me siento, 3	Tengo, es, 2
12	4	Deja, 1	Escribe, siente, 2	es 1
=	66	17	25	24

Tabla 22: Análisis sintagmático de la prosa poética del **subcorpus b**

G° 3	TOTAL	Verbos transactivos	No transactivos	Relacionales
13	7	Sé, hago, hizo	Se moleste,	Es, fue, pu <sup>102</sup> de contener,
14	8	Custodian, hacen, acorrala,	Entra 2, pasa a ser,	Hay, está,
15	7	Timoneó, operaba.	Purgó, augas, puteas,	Sé, puede saciar.
16	13	Ayudó, quiero	Nos metimos, me excedía, se movía <sup>2</sup> , llovió, salió, se acercó, falta, duermas,	Es, estaba,
=	35	10	16	9

Tabla 23: Análisis sintagmático de la prosa poética del **subcorpus c**<sup>103</sup>

<sup>102</sup> Aquí la frase verbal pude contener es tomada como equivalente de fui capaz de contener; y puede saciar, como es capaz de saciar. Ver nota anterior.

<sup>103</sup> Nótese en el cuadro que se presenta a continuación la variación producida en la naturaleza sintáctica de los enunciados de los poemas del grupo 3 (del 13 al 16). Después del trabajo con el género narrativo, la representación del mundo se vuelve más concreta e interrelacionada. Las acciones que actúan sobre el entorno, en términos de causa consecuencia, ganan espacio. En el último conjunto de textos observados, los verbos relacionales disminuyen y, aun cuando los verbos de tipo transactivo (por ejemplo: “ayudó”, “timoneó”, “custodian”, no se vuelven dominantes ni llegan a alcanzar el alto grado de compromiso que presentan los textos modelos (50% de verbos de tipo transactivos), por primera vez, aparecen en pugna con el estatismo de base que imponen los verbos relacionales (por ejemplo: “es”, “está”, “se”).

TOTALES		VERBOS TRANSACTIVOS	VERBOS NO TRANSACTIVOS	VERBOS RELACIONALES
GRUPO 1	56	13 (23%)	23 (41 %)	20 (36%)
GRUPO 2	66	17 (26%)	25 (38 %)	24 (36%)
GRUPO 3	35	10 (28%)	16 (46%)	9 (25%)
TOTALES	157	40 25%	64 41%	53 34%
TOTAL	50	25 (10 PSEUDO) 50%	11 22%	14 28%

No sucede lo mismo en los textos modelos, en los que la presencia de algún tipo de anécdota da lugar a la presencia de verbos que construyen un sujeto más activo.

### La representación del mundo en los textos modelos

Tº	Transactivos ( y pseudo)	No transactivos	Relacionales	Total
1	Mira, voy conociendo, (Había visto). 3	juega. 1	Tiene, es. 2	6
2	Pongo, recorro, enamora, caliente, rompe (quiere2) 7	He llegado, canta, rie, llora. 4	Soy 5. 5	16
3	Llamaran, miré2, buscaban2, guiaba, hacían cosquillas, diría, ganarán (extrañé, hizo falta2, sabe2, presenciara). quiero, 16	Ha ocurrido, apareciera, perdía2, hay 5	Es5, parecía, está. 7	28
	26 (10) 50%	10 22%	14 28%	50

Tabla 24: Análisis sintagmático de la prosa poética utilizada como modelo

Desde un punto de vista más semántico, la prosa poética como género parece ajustarse más a esa inclinación a ver el mundo en término de realizaciones y de logros que los talleristas muestran en las producciones narrativas. Los textos modelos de la prosa poética presentan en gran número ese tipo de eventos y siempre son más que los verbos que representan actividades (propias del relato).

Para verificar esta inclinación basta con observar la selección verbal de los primeros textos producidos por los talleristas y compararlos con los textos modelos.

**Naturaleza de las acciones representadas**

TIPOS DE VERBOS				
NO ACCIONALES		ACCIONALES		
Nº	ESTATIVOS	ACTIVIDADES	REALIZACIONES	LOGROS
1		juega	mira,	voy conociendo había visto,
2	quiere2, soy5	canta, rie, llora	pongo, recorro, enamora, caliente, rompe	he llegado
3	extrañe, hizo falta2 quiero, hay, es5, parecía, está, sabe2		llamarán, mire2, buscaban2, guiaba, hacían cosquillas, diría,	ganarán, ha ocurrido, perdía2 presenciara
To=47	21	4	14	8

Tabla 25: Rasgos semánticos de los verbos en los textos modelos: predominio de las acciones estativas y realizativas

AGENTE PROTATAGONISTA DEL RELATO				
No accionales		Accionales		
Nº	ESTATIVOS	ACTIVIDADES	REALIZACIONES	LOGROS
1 (19)	quieras, comprendo, sé, soy2, es2, sirve, estoy, está, sea, tengo 12	salga, hablo, persigo	deshagas, contó,	veo2,
2 (14)	soy2, he sido, es	entran, creo,	clavaron, cocina, cure, hacen, estudian. leen 6	ve2
3 (8)	gustaron, así fue.	se fue latiendo,	partí, fue almacenando	se confundio, se convirtió, florecerá
4 (15)	me queda2, era, son, debiera ser, sirve (6)	se aleja, se deja, se manifiestan, niegan	componen	se descompone, se compone, llegan, muero
56	24	10	11	11

Tabla 26: Rasgos semánticos de los verbos en los textos de los talleristas: predominio de las estativas y realizativas; desarrollo de actividades

### 3. Conclusiones sobre las producciones líricas

La atención que el poeta le brinda a la palabra, en la prosa poética se traslada, como sostiene Baudelaire (1862), a “los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia”, es decir, a la libre expresión de la interioridad, a ese territorio dialógico y social por excelencia, en el que el “yo” y el “tu” interaccionan con una libertad que el poema en verso restringe

La prosa poética le brinda a los talleristas posibilidades que el cuento y el diario limitan. Una de ellas es la de presentificarse más libremente en el discurso sin necesidad de inventar historias ni narradores mediadores que las cuenten. Ellos sienten que se expresan directamente y que son ellos mismos, los sujetos empíricos, los que se manifiestan mediante los múltiples recursos que la lengua les brinda elaborando imágenes de sí y de su mundo. Otra posibilidad que abre la prosa poética es la de establecer mayores vínculos entre sujetos, acciones y objetos. Ambos fenómenos se traducen en ese placer de encuentro y autocontactación que ellos confiesan en cuanta ocasión uno les pregunta (Cf. supra “Representaciones”).

Es decir, que esa escritura que ellos llaman poética, sin las exigencias de medida del poema y sin los requisitos de concatenación del relato, les permite más abiertamente trabajar la expresión de su subjetividad, manifestando sus sentimientos y pensamientos con toda libertad. En la prosa poética, la descripción tiene un espacio privilegiado y se convierte en la llave que abre la mirada y el punto de vista de los talleristas que – aunque no conformen textos argumentativos plenos – los ayuda sentirse parte del mundo que construyen.

Para finalizar, es necesario señalar que la prosa poética, gracias a ese fluir del que habla Baudelaire, crea las condiciones para que algunos talleristas tomen confianza para hablar,

muestran su capacidad de comunicar, de discurrir y en algunos casos más que otros ( en Fernando o Angie, por ejemplo) activen un ethos “poético” que en la narración se pierde y que en la prosa poética a través de singulares modos de designación o de caracterización del universo referencial se expresa más frecuentemente.

**Características de las producciones de los talleristas**

RASGOS	GENÉRICOS	PRODUCCIONES NARRATIVAS	PRODUCCIONES LÍRICAS
ESTRUCTURACIÓN	EXTERNA	(+) fórmulas de apertura (+) de cierre	(-) fórmulas de apertura (+) de cierre
	INTERNA	Falta de nexos explícitos y evidentes entre las proposiciones. Requiere de un lector extremadamente cooperativo, capaz de reponer la información faltante y hacer las inferencias necesarias	
		(+) descripción (-) narración	(+) descripción (-) argumentación
ESTILO VERBAL	LENGUAJE	(-) subjetivo(-) poético	(+) subjetivo(+) poético
	ENUNCIACIÓN	Modalidad asertiva y constitución de un ethos estimable.	
		Oscilante (entre 1º, 2º y 3º persona)	
CONSTRUCCIÓN DEL REFERENTE	NIVEL SINTAGMÁTICO	Construcciones sintagmáticas con verbos predominantemente relacionales y no transactivos. Hay realizaciones y logros pero faltan verbos de actividad: MUNDO DESAGENTIVADO.	
	NIVEL SEMÁNTICO	Tendencia a abordar temáticas de un yo que sufre con la pobreza, la marginación, el deterioro y el olvido, aunque excepcionalmente hablan de la locura. Los personajes habituales son el hombre y la mujer común.	

*Ilustración 13. Comparación de las producciones narrativas y las correspondientes a la prosa poética*



# QUINTA PARTE

**“Uno no puede hacer otra cosa que decir esa palabra, porque si no, algo se destruye en uno [...], el decir esa palabra (mejor o peor, pero decirla) significa vivir doblemente, vivir con una peculiar densidad o fuerza”**

Roberto Juárez, *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*,  
Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1980

## Descripción y Salud Mental.

Tal como lo muestra el análisis de los cuentos, los diarios y la prosa poética, hay en los escritores del Frente de Artistas del Borda una tendencia a construir y abundar en enunciados descriptivos. Después del tiempo transcurrido durante nuestras observaciones, estamos en condiciones de ratificar que esa propensión no es el resultado de una restricción de sus competencias narrativas o argumentativas

Según hemos constatado, los talleristas son capaces de repetir oralmente historias conocidas y de construir relatos o argumentaciones de índole más personal en los que cuenten, por ejemplo, lo que hicieron el fin de semana u opinen sobre algún tema. El texto que sigue, extraído de una revista del Taller de periodismo del FAB, muestra cómo -más allá de los segmentos descriptivos (en bastardilla)- la estructura puede concretarse más claramente en estos textos de carácter más autoreferenciales que en los literarios:

“La sociedad me obligó siempre a ser un campeón. (La sociedad para mí era una fábrica de campeones, donde yo siempre iba haciendo brillar mis medallas, las medallas del campeón. Todos los días una competencia donde a la noche me encontraba solo, como todo competidor y lloraba. Los premios que recibía nunca me dejaron muy conforme.) Ellos los societarios querían que yo compita, para eso me drogaban todo el tiempo con diferentes drogas, (la droga usual era muy efectiva, me la hacían consumir a lo bestia, la vendían en una cajita donde salían rayos de colores, con esa porquería alucinaba cuerpos, situaciones y sensaciones que ni yo siquiera estaba enterado que las recibía, también había drogas visuales que se mezclaban también con drogas gustativas, estas dos iban de la mano, te hacían sentir sed, ganas de estar ahí, ganas de ser ese.

Todas las drogas, las gustativas, las lectivas, la auditivas, me querían convertir en un campeón) pero para drogarme había que tener plata, mucha plata. Hace un tiempo yo sufrí una depresión económica financiera y quede fuera del mundo de las drogas sociales (Las cosas fueron cada vez peor, hasta que un día me llevaron a un lugar, que papá me dijo que me iban a curar, era un lugar deplorable, con salas de interrogatorio (donde una bruja vestida de blanco todo lo que me decía y hacía, y el lugar hacia donde iban apuntando todas sus preguntas era: Hacela fácil, decime con que te drogás, decime si escuchas una voz, no me la hagas difícil o te voy a tener que dar más de mis drogas.

No la pude mirar más a los ojos, fue la primera vez que alguien me mataba con la mirada. Me quedé mirando el piso y pensé, ¿de qué drogas me habla?, ¿Esta gente no vive en el mundo? ¡Sí! Escucho una voz, mi voz ahora cuando hablo se que es la voz de Fernando) En aquellos momentos sentí que quedé fuera de la competencia, más

luego me di cuenta que no quería competir y ni necesitaba competir. En este presente continuo encontré un lugar donde estoy haciendo mi mundo, donde ejercito mis músculos todos los días y se lo debo agradecer a este bendito maldito deporte que se llama arte. El arte es mi vivienda, mi pan. El arte es lo que me sustenta. PD: Me salí de la carrera, ya estoy volando. La droga que necesitas está adentro. Implantála. Implantátela.

Fernando, Murashock: masaje a la neurona, N°9, verano de 2001.

En este otro texto, Luis María, que tantas dificultades tiene para escribir un texto literario, muestra cómo puede expresarse más fluidamente cuando no se trata de literatura:

A mi me gusta escribir a qui porque comparto lo que escribo con mis compañeros y coordinadores.

La escritura para mi es muy importante por que a demas los escuchan otras personas.

Con la escritura una demuestra lo que uno piensa y ademas uno da a conocer que se quiere y queriendo a demás quiere uno mismo.

La escritura es una carta que le mando a otras personas para que se deleiten que no conosco para que se leiten.

Luis Maria, (Informe de pasantía, ob. cit.)

Cómo podrá advertirse, la tendencia de los talleristas a dejarse llevar por la descripción, es más fuerte en la escritura literaria, donde encuentran un espacio que les permite manifestarse de otra manera y liberarse de las exigencias del lenguaje más instrumental. ¿Por qué? ¿Cómo son estas descripciones de los talleristas del FAB?

En principio, tenemos que decir que estas descripciones presentan las características temáticas de los otros géneros trabajados y toman como tema objeto situaciones o personas que no se limitan al universo del hospital. En segundo término, debemos señalar que la singularidad de estas descripciones se presenta nuevamente en el aspecto estructural y en el lenguaje, que en las descripciones de la prosa poética es más cuidado y consistente que en la narración pero ofrece como veremos un campo de exploración y fortalecimiento de los procesos subjetivantes más amplio.

Para poder avanzar en la comprensión de estos rasgos y en la valoración de los posibles beneficios de la práctica significativa de la descripción es necesario abordar, primeramente, esta práctica de la descripción desde el punto de vista del sujeto del discurso y de los procesos mentales que se ponen en juego durante el acto de la descripción. Luego, analizaremos sus aspectos más discursivos: su composición estructural y el trabajo lingüístico y enunciativo.

### **1. ¿En qué consiste describir?**

Según Philippe Hamon (1991), la descripción obliga al sujeto que escribe a ordenar, clasificar, jerarquizar palabras y cosas en un movimiento que va de la denominación (explícita o implícita) a la expansión, privilegiando de la lengua su función referencial para denominar el mundo, palabra por palabra, y volverlo discreto. Así este tipo textual, menos perfecto que la definición, delinea una puesta en escena en la que el descriptor se vincula con el descriptario, en una relación asimétrica de carácter pedagógico, en tanto “describir” supone en cierto sentido un saber anterior, que lo ubica (quizás extraordinariamente en el caso de nuestros escritores) en un lugar privilegiado.

En su obra, *Introducción al análisis lo descriptivo*, Hamon analiza las competencias que activa quien describe, las posibles tipologías de descripciones, la construcción del enunciado descriptivo y las señales que la anuncian y la clausuran. Para el analista, el sistema descriptivo es explicación (de “explicare”: desplegar, desarrollar), es decir, despliegue de una lista a la espera de la memoria del lector, que espera reconocimiento más que comprensión. Es un acto de ostentación entre descriptor y descriptario, que constituye una prueba en términos de Propp. Los marcadores pragmáticos de la descripción están siempre a punto de disolverse, son textos abiertos (salvo por el etc.), que pueden ser continuados o ampliados en permanente construcción.

CHARTIER, Roger (1992a). *La escritura como representación*, Barcelona, Gedisa, 1995.

CHARTIER, Roger (1992b). *El orden de los libros. Lecturas, lectores y bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, Gedisa.

CHARTIER, Roger (1993) . *Los libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid, Alianza

CHARTIER, Roger (2000). *Las revoluciones de la cultura escrita*. Barcelona, Gedisa,.

DE MAN, Paul. "La autobiografía como desfiguración". *Revista Antrophos*, N° 29, 1991

DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales..* Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997, pp.11-22

DURAS, Marguerite (1994). *Escribir*, Barcelona, 2000.

FABRE, Daniel (1993). *Ecritures ordinaires* .Paris, POL.

FREIDEMBERG, Daniel y Eduardo Russo (1994). *Cómo se escribe un poema*, Buenos Aires, Ateneo.

GOODY, Jack. "Alfabetos y escritura", en Raymond Williams (ed.), *Historia de la comunicación*, Barcelona, Bosch Comunicación, 1992.

HABERMAS, J. (1962). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, G. Gili, 1981.

HAARMANN, Harald (1991). *Historia universal de la escritura*. Madrid, Gredos, 2001

ISER, Wolfgang (1997). "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco.

JAMESON, Frederic (1991). *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi.

KRISTEVA, J. (1969). *Semiótica*, Madrid, Fundamentos. 1978

KRISTEVA, J. 1993, *Las nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Cátedra, 1995.

KRISTEVA, J. (1999). *El porvenir de una revuelta*. Barcelona, FCE.

KRISTEVA, J. (2001). *La revuelta íntima*. Buenos Aires, Eudeba.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Lección de escritura", en *Tristes Trópicos*, Eudeba, 1970

LISPECTOR, Clarice. "La explicación que no explica", en *Cómo se escribe un cuento*, de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires, El ateneo, 1993.

MCLUHAN, Marshall. (1962). *La galaxia Gutemberg*, Buenos Aires, Planeta Agostini, 1985

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*, Ediciones Trea, Gijón, 2001

Olson, David. *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*. Barcelona, gedisa, 1998.

ONG, Walter, *Oralidad y escritura*. México, FCE, 1987

PARIS, Diana (2003). *Julia Kristeva y la gramática de la subjetividad*, Madrid, Campo de ideas.

PARODI SWEIS, Gregorio. (1999). *Relaciones entre lectura y escritura: una perspectiva cognitiva discursiva. 'Bases teóricas y antecedentes empíricos'*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso.

- PROPP, Vladimir (1938). *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- RICOEUR, Paul. (1978). *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999
- RICOEUR, Paul. (1985). *Tiempo y narración*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- RICOEUR, Paul. (1995). *Autobiografía intelectual*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- RICOEUR, Paul. (1996). *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI,
- RICOEUR, Paul. (1999). *La lectura del tiempo pasado*, Arrecife, Madrid.
- ROBIN, Regine (1996). *Identidad, memoria y relato*, UBA, Cuadernos de posgrado, Bs. As.
- RUEDA, Robert, “Desempeño asistido en la enseñanza de la escritura a niños con necesidades especiales”, en Luis M. Moll (Comp.), *Vigotsky y la educación*, Buenos Aires, Aique, 1990.
- RUIZ MORENO, Luisa. “Procesos de perceptivización”, en *La percepción puesta en discurso. Tópicos del seminario*, 2. Julio-diciembre 99, pp. 9-30
- PESSOA, Fernando (1930). *Erostrato y la búsqueda de la inmortalidad*. Buenos Aires, Emece 2001
- PETIT, Michèle (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PETRUCCI, Armando (2002). *La ciencia de la escritura*. Buenos Aires, FCE, Buenos Aires, 2003.
- SCARDAMALIA Y BEREITER. (1986) Research on written composition. In M. Wittrock (Ed. ) *Handbook of research on teaching*. New York, Academic Press.

SARTRE, Jean-Paul. "Conversación con Jorge Semprún" [en línea]. *Cuadernos de Ruedo ibérico* 1965, París, octubre-noviembre 1965, número 3, pp. 78-86. [citado el 14 de agosto de 2006] Disponible en la World Wide Web : <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8886/semprum.html>

SHLOVSKI, Viktor. [1917]. "El arte como artificio", en *Teoría de los Formalistas Rusos*. Bs.As, Siglo XXI, 1970.

TOBELEM, Mario. *El libro de grafein*, Buenos Aires, Santillana, 1994.

TODOROV, Tzvetan (2002). *Deberes & delicias. Una vida entre fronteras*. Buenos Aires, FCE, 2003.

VIGOTSKY, Lev, *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Madrid, Grijalbo, 1979.

ZERILLO, Amelia. (2004). *Informe de pasantía*. Oficina de Posgrado de Facultad de Filosofía y Letras, Maestría en Análisis del discurso de la UBA

**- "Sobre Salud Mental, Psicoanálisis, Psicología"**

FREUD, S. *Obras completas*. Ed. Nueva Helade, versión digital 1995.

FREUD, Sigmund. "La creación poética y la fantasía", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, Volumen IX

FREUD, Sigmund. "Lo ominoso", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, Volumen XVII.

FREUD, Sigmund. "Dostoievsky y el parricidio" en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores

JUNG, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo* (4a. reimpresión), Barcelona, Paidós, 1991.

JUNG, Carl. *El hombre y sus símbolos* (4a. edición). Barcelona, Caralt, 1984.



- HYDE, Maggie, 1992. *Jung para principiantes*. Buenos Aires, Errepar, 1998.
- LACAN, Jacques. *Las formaciones del inconsciente*, Seminario V, Paidós, Bs. As., 1999
- LE GALLIOT, J. (1977). *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Buenos Aires, Hachette, 1981
- LEADER Y GROVES, (1995). *Lacan para principiantes*, Buenos Aires, Errepar.
- OMS, 2001. *Informe sobre la salud mental en el mundo, nuevos conocimientos, nuevas esperanzas*. Ediciones de la OMS, Ginebra.
- RUIZ, Alejandra. “Apuntes sobre arte literario y locura”, sin datos de edición.
- SUÁREZ, Alejandra y Valeria González. “Subjetividad y Psicoanálisis en el taller de escritura: Entrevista a Alejandra Ruiz”, en la *Revista del Frente de Artistas del Borda*, sin fecha.
- VELI, Mónica y Juan Carlos Mosca. “Joyce y el Synthome, función de la escritura y la sublimación”. *El otro psi*, Buenos Aires, Año VII, N°76, abril de 2001
- VON FRANZ, Marie-Louise, *Símbolos de redención en los cuentos de hadas*, Barcelona, Luciérnaga, 1990.
- YALOM. I. (1998). *Psicología y Literatura*, Buenos Aires, Paidós, 2000
- Fuentes literarias y filosóficas mencionadas en esta investigación**
- AUSTER, Paul. *La invención de la soledad*, Barcelona, Anagrama. 1994.
- AUSTER, Paul (2003). *La noche del oráculo*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- SUAREZ, Alejandra. (1999) *Antología del Frente de Artistas del Borda*. Buenos Aires, FAB.

BAUDELAIRE, Charles (1862). *Pequeños poemas en prosa* [en línea]. Traducción Enrique Diez Canedo. 1º. Ed. Popular para la Colección Austral. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1948. [citado el 14 de agosto de 2006] Disponible en la World Wide Web: [http://lamaquinadel tiempo.com/index.htm](http://http://lamaquinadel tiempo.com/index.htm)

DESCARTES, R. (1641) *Meditaciones Metafísicas*. Buenos Aires, Terramar Ediciones, 2005

KAFKA, Franz (1919). *Carta al padre*. Barcelona, Edicomunicación, 1995

ROUSSEAU, Juan Jacobo (1712-1765) *Mis confesiones*. [en línea] [citado el 6 de agosto de 2006] Disponible en la World Wide Web: [http://www.logoslibrary.eu/pls/wordtc/new\\_wordtheque.w6\\_start.doc?code=42252&lang=ES](http://www.logoslibrary.eu/pls/wordtc/new_wordtheque.w6_start.doc?code=42252&lang=ES)

SAN AGUSTIN (397- [1970]), *Confesiones*, México, Porrúa, 1998

SAN AGUSTIN (426-427), *Retractaciones*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1948

WAGNER, Marisa (1997). *Los montes de la loca*. Buenos Aires, Ediciones Baobab, 2003

WILDE, Oscar. "El artista" [en línea]. Traducción Farid Azael. *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1961. [citado el 14 de agosto de 2006] Disponible en la World Wide Web : <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/biblioteca/esociales/WildeOscar-Poemasenprosa.txt>

### **- Sobre técnicas de investigación**

RINCÓN, D. y cols.: *Técnicas de investigación social*. Ed. Dykinson. Madrid, 1995.

LINDLOF, T. "El planeamiento de la investigación cualitativa", en *Qualitative Communication Research Methods*, cap. III, pp. 61-96, Sage Publications, Thousand Oaks, 1995. Traducción, adaptación y notas de Laura Siri

OXMAN, C. (s.f). *La entrevista de investigación en ciencias sociales*.

### **-Bibliografía de consulta**

*Diccionario Enciclopédico Durvan*. Bilbao, Durvan S.A. de Ediciones, 1987

*Diccionario Ilustrado Latino- Español, Spes, Vox, Bibliograf, 1980*

*Diccionario Manual Griego- Español, Vox, Bibliograf, 1982*

*Diccionario Maria Moliner*, Gredos, versión digital, 1996.

*Diccionario de Psicoanálisis, Laplanche, J. y J. B Pontalis, Buenos Aires, Paidós, 1999*

*Diccionario de la Real Academia Española*, Espasa Calpe, versión digital, 1995

*Taller de escritura*, Barcelona, Salvat, 1996

## INDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Momentos fundamentales del proceso de escritura y de perceptivización.....	22
Ilustración 2: Representaciones que participan de la práctica de la escritura reparadora...	52
Ilustración 3: Qué tipo de prácticas prefieren los talleristas.....	67
Ilustración 4: Tiempo dedicado a la reescritura.....	68
Ilustración 5 Preferencia de los talleristas por el género lírico.....	75
Ilustración 6: Para quién escribe el tallerista del FAB.....	77
Ilustración 7: Tiempo dedicado a la planificación de la escritura.....	81
Ilustración 8: Etapas preferidas del proceso de escritura.....	85
Ilustración 9: Actividades preferidas en el taller .....	87
Ilustración 10: Características de la escritura según los talleristas la conciben.....	94
Ilustración 11 Los marcadores de la subjetividad en los cuentos del FAB y en los textos modelo.....	128
Ilustración 12 Características generales de las narraciones del FAB.....	163
Ilustración 13. Comparación de las producciones narrativas y las correspondientes a la prosa poética.....	211
Ilustración 14: Caracterización histórico-social de la escritura terapéutica o reparadora a partir de la experiencia en el FAB.....	253

## INDICE DE TABLAS

Tabla 1: Predominio de las funciones integrativas sobre las nucleares en los cuentos de los talleristas; tiempo y aspecto verbal que permite la distinción.	120
Tabla 2: Dominio de las proposiciones descriptivas en los cuentos del FAB	121
Tabla 3: Predominio de las funciones nucleares sobre las integrativas en los cuentos utilizados como modelo	123
Tabla 4: Dominio de las proposiciones narrativas en los textos modelo	123
Tabla 5: Grado de narratividad de las producciones cuentísticas del FAB en relación con los textos modelos	124
Tabla 6: Grado de refuerzo de la modalidad epistémica en los cuentos del FAB	131
Tabla 7: Grado de refuerzo de la modalidad epistémica en los cuentos modelo	131
Tabla 8: Análisis sintagmático de las narraciones cuentísticas del FAB: predominio de acciones no transactivas y relacionales.	144
Tabla 9: Análisis de las acciones del sujeto protagonista del relato en las producciones del FAB: predominio de acciones no transactivas y relacionales.	145
Tabla 10: Naturaleza estativa de las acciones del protagonista en las producciones del FAB	146
Tabla 11: Análisis sintagmático de los textos modelo: predominio de acciones no transactivas y relacionales.	146
Tabla 12: Naturaleza estativa y activa del sujeto protagonista en los cuentos modelo	147
Tabla 13: Comparación del grado de actividad en el sujeto protagonista	147
Tabla 14: Comparación de la cantidad de acciones que desarrolla el sujeto protagonista en las producciones del FAB y en los cuentos modelo.	148
Tabla 15: Predominio de las proposiciones descriptivas y narrativas en la prosa poética utilizada como modelo	185
Tabla 16: Predominio de las proposiciones descriptivas y argumentativas en la prosa poética del subcorpus a del Taller de Letras del FAB en relación con los textos modelo	190
Tabla 17: Propositiones dominantes en la prosa poética subcorpus b de los talleristas	194
Tabla 18: Propositiones dominantes en la prosa poética subcorpus c de los talleristas	195
Tabla 19: Los marcadores de la subjetividad en la prosa poética de los talleristas y en los textos modelos.	199
Tabla 20: La prosa poética como espacio de vinculación.	205
Tabla 21: Análisis sintagmático de la prosa poética del subcorpus a	206
Tabla 22: Análisis sintagmático de la prosa poética del subcorpus b	207
Tabla 23: Análisis sintagmático de la prosa poética del subcorpus c	207
Tabla 24: Análisis sintagmático de la prosa poética utilizada como modelo	208
Tabla 25: Rasgos semánticos de los verbos en los textos modelos: predominio de las acciones estativas y realizativas	209
Tabla 26: Rasgos semánticos de los verbos en los textos de los talleristas: predominio de las estativas y realizativas; desarrollo de actividades	209
Tabla 27: Diferencias en el proceso de perceptivización desarrollado durante la descripción en las producciones narrativas y en las producciones de prosa poética	228
Tabla 28: Operaciones que se despliegan durante la descripción en las producciones narrativas	230
Tabla 29: Operaciones que se despliegan durante la descripción en las producciones de prosa poética	232
Tabla 30: Los recursos estilísticos en los cuentos y en la prosa poética.	233

## ANEXO

### 1. Manuscritos

En este apartado incluimos un original de los principales talleristas del FAB y algunos otros que son objeto de distintos tipos de consideraciones en nuestro trabajo de tesis. Estos manuscritos muestran aspectos relacionados con el grado de legibilidad y con la resolución espacial y tipográfica de las producciones que investigamos.

ETERNIDAD - AGUA - OBSERVAR - SOL - CACA - AGUA - TIMIEBLAS -  
ENMANCIPACION - CALESITA - CACEROLA

Fue en aquellos AÑOS en que el Agua había colmado nuestros campos, ARRUINO todos, donde no estaba ella, había, todo caca, diarrea, decía yo, prefería ver la inundación por lo menos se asemejaba a un río. El sol lo único que **parecía** realizar era entibiar estas aguas. A esta altura nuestros campos parecían una **cacerola** de miseria, hambre y ~~agua sucia~~ marañón de sufrimiento. Otro día más, donde el agua no bajaba y las lanchas de rescate haciendo su calesita voluntaria de todos los días.

EL calor del día en nuestra noche inundada hacía figurar tinieblas fantasmales, levantamos techos sobre nuestros techos PARA <sup>total</sup> **OBSERVACION** de esa maldita ceniza donde nunca había <sup>un</sup> **menos**.

Sin televisores, sin heladeras, en esta **ETERNIDAD** de preocupaciones donde la emancipación de esta agua sucia nos roba lo que ya más adelante no servirá ni de herencia PARA nuestros hijos.

En un corner en los fondos de la ciudad de San Luis estaba María  
poniendo los ingredientes en la cocerola.  
Muy cerca de la cocina estaba ubicado un precario baño que  
se inundaba casi todos los días y la caca parecía por el pasillo  
y se oía un olor asqueroso y nauseabundo.  
El nieto mientras tanto iba a la plaza con el tío y daba vueltas  
vuelta a la casita <sup>ya</sup> observaba el día y había sol pero Ma-  
ría se encontraba entre terribles sacos la caca de la cocina  
con una palangana roja, y no podía cocinar.  
Cada tanto agregaba agua a la cocerola que estaba en el fuego  
parece que <sup>no</sup> se fundiera la cocerola.  
Pero esta situación no era una eternidad, porque cuando  
volvió el nieto del paseo María se encontró de vuelta con el  
amor y así pudo completar la cena y comieron todos muy  
felices.

Carlos Villalba

4-10-02

8/10/2-002

Luis María Drago

maravilla - perro - Confianza - perro - prensa  
amarillo - enfermedad y madre

La madre de Juan es un personaje lleno de Con-  
fianza.

Ella es de raza amarilla y tiene un perro.  
y es Juan ~~edita libros~~ ~~es~~ libros y diario,  
es periodista porque es de la prensa:

Juan su madre se enferma de una grave en-  
fermedad, gravemente.

Ella se cura de esa enfermedad y además ma-  
neja un comedor que le da de comer a  
muchas personas y consigue dinero de  
de la forma que sea.  
y además las personas le dan de vez en cuando  
de comida a muchas personas.

Luis María Drago





El diario del aprendiz de ~~ponadero~~ ponadero  
Luis ~~de~~ Alfredo de 16 años de edad y soy  
aprendiz de ponadero en una ponadería  
de barrio ya tengo conocimiento anterior  
de como se ~~de~~ el la vara el pon:

Me considero un muchacho físicamente grande  
y con un carácter ~~may~~ tranquilo

Escribo este diario por mi con el propósito  
de contar mi actividades diarias  
todos los días.

Al ~~la~~ ~~mañana~~ me levanto tem-  
prano todos los días, y tomo el ~~co~~  
lectivo para llegar temprano al trabajo

el día 24 de abril

este fue mi día brome el tratado n° 980.000 ~~era~~  
casi una broma brome ~~logre~~ la plenitud de las plenitud  
des a la luz de la luz de la luz mi cheneo decidos hacer un  
facto con el demonio de las lapiceras se acercaba  
Cargas liquidar ~~nos~~ iba a liquidar a todas las  
bromas / brrr recuerdos de tener un manager era  
muy retratado, brome de me brus.

día 25 de abril

lav al pis y 5 como brome importante me deje  
encuentro por un conocido / conocido antecata de la  
Alejandra descubris una nueva estructura y fin deud  
ta a mi poseedor  
día 26 de abril

mi poseedor quiso encontrarme por todo lados ||  
seresta componer se dije al encontrarme con ella  
tu trabajo no es igual al mio, estas en problemas  
porque llegue yo.

día 27 de abril

El du la idea de escribir con las dno a el hombre  
que nunca decidio tener secretario esta idea  
se la di. solamente para brome el nos encontrar  
me aquella vez los hms muy furioso y se convir

③

## Taller de letras

neblina - pintura - nacimiento

La neblina de esta mañana es insoluble por la forma que visibilidad se destruye.

La pintura que está en el cuadro de mi amigo es de inabarcable valor en un paisaje como en un paisaje.

El nacimiento de un bebé es maravilloso por su belleza y a la vez es muy lindo ver nacer a un ser vivo.

¿Qué no podés ver por la neblina? ¿Qué oís a lo lejos?  
¿Cómo te hace sentir no poder ver?

Luis María Drag

Quien? \$ 175 23-08-02

No se, si es, compesicion (3 recie-  
dad o el semen special hecho de

letras que se encuentran (2 area  
cion de mi logica - (enferman)

Estano mi casa, el deposit-  
tamento, el piano al lado de

mi cama  
y los aiss de juo con  
mid mas que planchando los

comings, al a la casa -  
quien fue el que y n to la muer  
efe! en mi tabon de Aguilos!

todavia casa tenido!

Quien?

Los Casos pintados - de madera y chapas  
el agua bajante, nos metimos al agua  
aunque muy despacio, suele ser ~~traci-~~  
Tracionero en esos lugares y yo en el año  
estaba haciendo el curso de guardavidas  
y me excudía en la seguridad de nosotros.  
el Bote no se movía 20 cm<sup>2</sup> de profun-  
didad.

A la noche del Sábado, llovió,  
todas las camas se movían un poco, el techo  
de Chapa ~~se cayó~~ - ayudó -  
y el Domingo salió el sol con  
creciente y hasta la cancha Almacén  
se secó.

Falta el Amor de la For'a y estar  
dentro tuyo el esto de mi vida, no te  
acuzar que falta pasar el Anillo del  
Amor y en eso, con eso no lo quiero  
dejar pasar. el Atardecer color Rojizo  
de mi alma. Lamento y Mucho

"¿Porque cuando se acelera el aire en la mente?  
Sobre que se trata me refiero se refiere (un) corazón  
con latidos, inestables, perturbados, empujables  
exigencias letales! " por algún lugar de cuelle el  
aire ahí se mueve... " un corazón latente ahí que  
en algún momento explota. un latido y explota  
los ojos no continúan el estallido y el aire  
del ojo de cristalaje, tal vez perciba el aire  
y me aviste para expulsarme (en) con la  
inflexión, precipitando el lugar (colores) y  
en contra de montaña. choca el aire de cuelle  
23/8/2  
JRC

x

Expresión, sonido, melódico (caljetivo)

Ruidos <sup>melódicos</sup> (manera), <sup>locamente</sup> (locura), expresivo y sonoro

<sup>más</sup> Es ruidoso y no se adivinaba por tener a pie de molesto y <sup>pero</sup> este (melódico) <sup>incertidumbre</sup> (lo está)

Con melódica, no hago más que esperar locamente (Fue tan expresivo <sup>y locamente</sup> en estos que no puede contener mi alegría

el momento <sup>de</sup> irme pero fue tan elocuente y expresivo en estos <sup>que no pudo estar loco con un momento</sup> que no puede contener mi alegría y ya no puede <sup>más</sup> (más) contener mi alegría

Es ruidoso para mí y no se adivinaba por tener a que se moleste, en este melódico incertidumbre con melódico, imperceptible, no hago más que esperar locamente el momento de irme, pero fue tan elocuente y expresivo en estos que lo hizo con un momento <sup>pero</sup> y ya no puede contener más mi alegría



le.  
El Hogar las esquinas de mi casa

gusos Arboles, <sup>parece incluir</sup> sus Esquinas y

veide Arboles ("pues estamos en primavera y ~~locen~~)

ego con sus ventanas y puertas.

entro, en la casa, hay almas ~~atrapadas~~ Atropadas

<sup>en sus interiores</sup> junto a sucesos de problemas mal <sup>ALMAS</sup> foridos.

El hambre o ~~los~~ <sup>ALMAS</sup> regresos de los ~~generaciones~~ de una familia

gusos arboles acumulan tiempos, de sonrisas dulces,

Arboles negros, de familiares muertos de ausencia sin comite

y el Hogar esta hecho <sup>alli</sup> un museo donde no entra nadie

la superacion de una leyenda.

donde Dioses quien entra, se enferma y para a ser  
no eschivo de la mente.

2/7/04

Hector E Ocles

28/11

Maimi Magami; Maxami,  
Manix, Magmani; Magmani!

TARZAN FLOREDO DULCE SUAVESTAR

COLCHON DE HOJAS

CARNIVORA SELVA AMAZONICA

SELVA METALICA, ASFALTO VERDOLAGA

CANTO ACUARIANO, GRITO SECUTICO

SENSACION VERDE ESTELAR

FRUTO CANTICO; CANTOR TERRAQUEO

FLOR, FLORA FAUNICA

GRITADOR POSTIZO DE RAZON FELIZ

FUERZA. PROPECIENTE CLOROFILICA

EMERGENCIA EMERGENCIA, ENERGIA CARBONICA

DIAMANTE, PURROSACUMARRONICELAZULICO

CRONO FORRO DE ARBOL

AYER PERDIMOS COMO HIERRO

LA FABRICA FUNCIONA PERFECTO!

OKEY THANKSKIRIZEN

GRACIAS BONICU



25/10/2002

En el mi registro escribir a qui porque comparto lo que escribo con mi compañeros y coordinadoras.

La escritura para mi es muy importante por que a demas lo escuchan a otras personas.

Con la escritura uno demuestra lo que uno piensa y ad a demas uno de ~~lo~~ a conocer que se quiere.

y queriendo a demas quiere ~~a lo demas~~ uno mismo.

La escritura es una carta que le mendo a otras personas ~~para que se debiten~~ que ~~no~~ no los noso para que se leiten.

Luis María Drago

— CUANDO ESCRIBO ME SIENTO LIBRE Y ME TRASLADO AL UNIVERSO  
SO. ME SIENTO COMO EN MASA Y TENGO LA DIFERENCIA DE  
DEBIDAS ALA DEL HORIZONTE SU FRONTERA ES COMO  
LAS ESTRELLAS, PUE EN LA MANERA ~~DE~~ LOS OJOS Y TRAZA  
PARA LA RAZON DE LOS SERES EN EL MUNDO  
SU IMPRESION EL ERMO.

• escribo para pasear en el pasado de este árbol planchado y muerto  
utilizo la tinta, la noche del tiempo en el cielo  
siento <sup>como si en la</sup> escritura ~~se~~ <sup>se</sup> ~~extirpa~~ <sup>ria</sup> un órgano, no pierdo desangro pero  
que al **alentar** **ORALMENTE** lo echo, lo regenero  
la soledad conecta con uno  
los habla, el hombre escribe  
si dios no existe, **escribe** el recuerdo  
el escribiente famoso quiere estar en la biblioteca del lector  
conocido, como nicho de cementerio  
el papel donde escribo es blanco, sin regiones  
si decido pintar y dibujar mis imágenes, sin líneas de  
rejas, ni cuadrículados **enrejados**.



✓  
Escuchar es como sentir un agujero en el alma.  
Sentarse frente al libro y volver a encontrarse  
El vaso que deja la escritura se eleva de  
por las ramas del olvido  
con los muros vacíos de terror  
la persona que escribe siente que perdura  
en el espacio toral del silencio.  
En la página en blanco perforada  
con el aroma del cuerpo  
invisible escritura

~~El momento~~

9/5

Yo te vi, desde mi lugar en el ~~teatro~~ <sup>foto</sup>, no  
podía moverme porque me ajustaba el  
corazón. Te quería hablar, y mis labios no  
podían moverse. Me veías sonreír y en  
realidad lloraba. ¡Amor! ¿me recono-  
ciste? <sup>seme</sup>

Esa ~~humedad~~ <sup>agua</sup> que solía de mis ojos no  
era humedad. Estabas llorando.

¿Por qué no me oyes respirar? Crees que  
es el viento, y es mi suspiro.

No hueles mi perfume a lilas que  
tanto te gustaba. No es tu delirio.

Es un suspiro de verdad.

Me atraponen! Yo estaba enfocada en  
que ese máquina era de fotografía, y  
en realidad No. Es un aparato

"atropalmos" - Los absorbe por el lente,  
los procesos disminuyen.

(continúa)

Se acuerda cuando lo compraron a  
mi vieja muy pequeños y arrugados.  
El alga ~~no~~ estar desesperado en  
venderlo porque necesitaba dinero  
urgente. Era por monedas...

Uno a uno de lo que se iban a ir  
fueron desapareciendo. Que Dios!  
el gato, el perro, el  
el cerinero, la muco, la nina,  
tu madre, las plantas, el jardín...

Solo está aco adentro... pero que  
No! no me tires al fuego del hogar <sup>hacer</sup>  
por favor... No me quemes...

Ay...



## Anexo

### 2. Grilla para el análisis de las prácticas:

Situación de producción

a) Dominio

i. público

1. Económico...
2. Político...
3. Jurídico...
4. Literario

a. Situaciones específicas

i. Redacción de textos científicos de especialistas para especialistas

1. Teoría literaria
2. ...

ii. Redacción de textos literarios

1. escritura de
  - a. novelas
  - b. cuentos
  - c. poemas
  - d. prosa poética
  - e. dramas
  - f. comedias
  - g. diarios
  - h. ...

2. reescritura de textos literarios

5. de la Salud Mental

a. Situaciones específicas

I. Redacción de textos científicos de especialistas para especialistas

1. Artículos académicos.
2. Historia clínica
3. ...

II. Redacción de textos no científicos de especialistas para no especialistas

1. Prescripciones de tratamientos
2. Recetas
3. ...
- 4.
- 5.

III. Redacción de textos no científicos de no especialistas

1. Ejercicios de escritura literaria de carácter terapéutico

ii. privado

1. íntimo

a. Situaciones específicas

i. redacción de textos instrumentales

1. diario
2. notas
3. ...

ii. redacción de textos literarios

1. historias
2. poemas
3. ...

2. no íntimo

a. Situaciones específicas

i. redacción de textos instrumentales

1. cartas
2. apuntes
3. ...

b) Evento de lo escrito<sup>120</sup>

i. Situación o escenario comunicativo conformado por:

1. Situación (circunstancias físicas<sup>121</sup>: espacio, tiempo, momento del día; escena, mobiliario);
2. Participantes (hablante, emisor, remitente, oyente/receptor/audiencia, destinatario);
3. Ends (fines, resultados, propósitos);
4. Normas (de interacción – tiempo de ejecución- y de interpretación)

a. Condiciones del proceso de producción

i. Individual o colectiva

ii. Libre o dirigida

1. Modelos de producción

---

<sup>120</sup> Seguimos aquí, aunque con un orden diverso y algunas transformaciones, el modelo SPEAKING de Dell Hymes

<sup>121</sup> Alejandro Duranti señala al respecto que las dimensiones físicas y temporales que hacen al evento comunicativo, a su situación, se ven condicionadas culturalmente: "Lo que es "afternoon" para una cultura puede ser "evening" para otra, incluso dentro de una misma cultura puede haber diferencias (Duranti, 1985:206). En cuanto a la localización suele hablarse de fronteras externas e internas, tanto en el ámbito espacial como en el temporal. Por ejemplo en una clase, las fronteras externas serán las paredes, el techo del aula, las internas, las que marcan el espacio reservado a la enseñanza y el aprendizaje, que puede estar delimitado o no por el mobiliario. En lo que respecta al marco temporal, el comienzo y el final de la clase serían las fronteras externas y las internas estarían marcadas por los "episodios" que componen ese acto de enseñar: exponer, explicar, etc., límites marcados por ciertos elementos verbales y no verbales que hacen saber a los interlocutores, el paso de una parte a otra. En lo que hace a la escena psicosocial, lo que se espera con relación al espacio "aula" a determinada hora, es un evento prototípico como el de la clase, aunque eventualmente en ese lugar, y a esa misma hora podría celebrarse una fiesta. Esto quiere decir que para la etnografía el significado del tiempo y del espacio no es universal, depende de las experiencias de quienes participan en un encuentro comunicativo y de sus finalidades. Y ese espacio psicosocialmente creado o activado orienta la producción y la interpretación de los enunciados.

5. Acto (secuencias de la comunicación escrita, forma y contenido del mensaje);
6. Género (forma convencional del intercambio)
7. Key (Tono o clave, formal/informal);
8. Instrumentos y elementos técnicos
  - a. papel
  - b. lapiz
  - c. lapicera
  - d. goma
  - e. máquina
  - f. procesador

- ii. Escena psicosocial (imagen prototípica del evento que en este caso la comunidad de escritura asocia al lugar y tiempo de producción)

## B. Escritor

### a) Condiciones de los que escriben

- i. Ubicación en el espacio o esfera social
- ii. Género
- iii. Edad
- iv. Instrucción
  1. Formal
  2. Informal
- v. Comunidad
  1. Lectora (+ situaciones y competencias de lectura que de escritura)
    - a. semianalfabeto funcional
    - b. analfabeto gráfico
    - c. analfabeto
  2. Escritora (= situaciones y competencias de lectura y de escritura)
    - a. culta
    - b. hegemónica /contrahegemónica
    - c. prestigiosa
    - d. alfabetizado profesional
    - e. alfabetizado instrumental
- vi. Repertorio gráfico.
  1. cursiva/imprenta/bastardilla
  2. minúscula/mayúscula
  3. signos gráficos (comillas, guiones, paréntesis...)
  4. signos de puntuación
  5. espacio, interlineado, márgenes, sangría
- vii. Repertorio verbal o variedad lingüística

- a. culta
- b. escolarizada
- c. de circulación restringida
- d. no escolarizada

b) Disposiciones del sujeto para la escritura (habitus)

i. Modos de escribir

- a. atiende pautas del proceso / no atiende
- b. respeta normas de interacción/ no respeta
- c. otorga sentido a sus escritos / no otorga sentido

c) Representaciones del sujeto sobre la escritura

i. catarsis

ii. arte

C. Texto

a) Características del producto

i. Técnica

- 1. Manuscrito
- 2. Impreso
- 3. Electrónico

ii. Soporte o espacio de escritura

- 1. Rollo
- 2. Codex
- 3. Libro
- 4. Revista
- 5. Hojas
- 6. Pantalla
- 7. Fotocopias

iii. Forma del soporte

- 1. Tamaño
- 2. Ilustraciones
- 3. Encuadernación
- 4. Calidad de impresión

iv. Forma de conservación

- 1. impresa
- 2. digital
- 3. fotocopias

v. Aspecto del texto

- 1. planificado (se ve proceso de perceptivización ) /no planificado
- 2. preborrador (t. semiótico) / borrador/ no acabado / versión final (t.simbólico)
- 3. legible/ no legible

4. comprensible/ no comprensible
5. adecuado a la situación comunicativa
6. grado de concreción

b) Sujetos intervinientes en el proceso de producción material

- i. Autor
- ii. Editor
- iii. Tipógrafo
- iv. Librero
- v. Críticos
- vi. Bibliotecarios

### 3. Matrices de los materiales utilizados para obtención de datos

Incluimos aquí los ejercicios elaborados para el trabajo de auto-observación e indagación. de la comunidad observada. El primero incluye un ejercicio interrogatorio con respuesta directa y con opciones múltiples. Ambos indagan las características del sujeto que escribe, su preparación, su condición de lector y escritor, sus gustos y disposiciones literarias. El segundo comprende ejercicios asociativos. Los mismos están destinados a rastrear las representaciones más íntimas que tienen de la escritura. Presentamos también el cuestionario guía realizado para nuestras entrevistas.

#### Ejercicio N°1

A Interrogatorio con respuesta directa.

a.1

1. ¿Qué obras literarias recuerda de la primaria? ¿Por qué?
2. ¿Qué obras recuerda de la secundaria? ¿Por qué?
3. ¿Cuál es su escritor preferido? ¿Por qué?

a.2

1. A partir de la observación de la carpeta de trabajo, ¿qué consigna de las realizadas el año pasado te pareció interesante? ¿Por qué?
2. ¿Qué géneros te gustaría trabajar?
3. Sugerencias para la coordinadora.

b. Método interrogatorio con opciones múltiples

- 1) A la hora de escribir en el taller prefiere
  - a) los ejercicios libres
  - b) los ejercicios de escritura a partir de una consigna
- 2) Si los ejercicios tienen consigna,
  - a) prefiere aquellos que presentan un tema relacionado con la problemática de la salud mental (locura, discriminación, marginación, enfermedad, etc.)
  - b) que no tenga nada que ver
  - c) que incentiven el juego con el lenguaje
- 3) Prefiere aquellos ejercicios que sirvan para perfeccionar el género que más le gusta
  - a) Poema
  - b) Cuento realista
  - c) Cuento fantástico
  - d) Cuento infantil

- e) Escritura intimista
  - f) Prosa poética
  - g) Radioteatro
  - h) Teatro leído
  - i) Ensayo
  - j) No le importa el género
- ¿Lee cuántos textos literarios (novelas, cuentos, poemas) al mes?
- a) 1
  - b) 2
  - c) más de 3
  - d) ninguno
- 5) ¿Cuál de las etapas de la escritura le interesa más?
- a) la de la invención de la idea
  - b) la de la escritura
  - c) la de la reescritura
- 6) ¿Qué tiempo le dedica a la planificación de sus textos?
- a) Poco
  - b) Mucho
  - c) Ninguno
- 7) ¿Qué tiempo le dedica a la reescritura de sus textos?
- a) Poco
  - b) Mucho
  - c) Ninguno
- 8) Le gusta
- a) leer sus textos
  - b) que otros los lea
  - c) escuchar los textos de los compañeros
  - d) escuchar las correcciones que le sugieren los demás
- 9) Escribe
- a) para sí
  - b) para los demás talleristas
  - c) para todos en general
- 10) El momento que más le interesa del taller es el de:
- a) la lectura de los textos literarios que guían el trabajo
  - b) la escritura
  - c) la lectura de los textos realizados
  - d) el de la corrección grupal
  - e) el de la reescritura
  - f) el de la lectura ante el público
- 11) Cree que la firma de sus escritos.
- a) es poco importante
  - b) muy importante
  - c) nada importante

mis ojos la buscaban	como perros
mis ojos automáticos la buscaban	como imanes desesperados
calor denso y enervante	como una lenta invasión de lava
escribo	como quien sale a la pesca
un paisaje	como orquestado
vivo	como
escribo	como
hablo con otros	como
veo la tele	como
cuento historias	como
escribo poemas	como
leo historias de otro	como

para olvidarme, quien recuerda la vida de un amigo desconocido, para alejar fantasmas, quien se sube al escenario para conmover al público y robarle el corazón, para aprender cosas que se me han ido perdiendo por el camino, para atrapar la mariposa del recuerdo y regalarla, etc.

### Ejercicio N° 2.

1. Examina estas comparaciones y trata de escribir las expresiones que se te ocurran a partir de los términos dados. En el último cuadro se te ofrecen frases de ayuda. Podés hacer todo tipo de modificaciones y crear otras frases que se identifiquen más con lo que vos sentís.

2 - Construir imágenes a partir de la combinación de los sustantivos que siguen a continuación con alguno de los términos que figuran en el cuadro que está más abajo:

escritura  
página en blanco  
lectura  
vida  
lápiz

áspera, dulce, agria, perfumada, desconsiderada, aburrido, prolongación, barco, sin padre, oloroso, callado, terrorífico, temblorosa, añiada, invisible, de migas de pan, ultrasónica, escarapela

3. Convierte alguna de las imágenes escritas anteriormente en una comparación. Ej. la muerte conmigo es una mujer añiada.

4. Imagina alguna metáfora para la escritura. Todas las noches navego llenando de palabras la marea blanquecina que descansa sobre mi escritorio.

5. Escribe un breve poema en prosa que imite el texto de Duras<sup>122</sup>, que repita el tema y sus procedimientos rítmicos. Incluye en él, si es posible los recursos expresivos creadas por vos.

#### 4. Matrices de las entrevistas

Las entrevistas de naturaleza semiestructurada se organizan en torno a los siguientes objetivos.

Investigar

- desde cuándo asisten al Taller
  - por qué asisten al Taller de Letras del FAB
  - por qué escriben
  - la posible existencia de un antes y un después en la vida de los talleristas a partir de la escritura
  - la relación del tallerista con el arte en general
- Hojas de trabajo que conformaron en parte la situación de producción de los textos narrativos observados

#### 5. Hojas de trabajo correspondientes a las narraciones observadas

El cuento 1- 4/10/2002

El cuento es un mecanismo casi perfecto; por lo tanto, exige el dominio del oficio. Es una flecha disparada hacia un blanco, como decía Horacio Quiroga. Y ya se sabe que la flecha que se desvía no llega al blanco.

El cuento cuenta algo que le pasa a alguien

- \*Cuenta una única historia- \*Es dinámico- \*No es un retrato ni una descripción.
- \*Narra la evolución o transformación de alguien.

*Situación inicial*

Otro relato recogido cerca de Oldenburg, en el ducado de Holstein, trata de una dama que comió y bebía alegremente y tenía cuanto puede anhelar el corazón, y que deseó vivir para siempre. En los primeros cien años todo fue bien,

*Complicación*

pero después empezó a encogerse y arrugarse, hasta que no pudo andar, ni estar de pie, ni comer ni beber. Pero tampoco podía morir. Al principio la alimentaban como si fuera una niña,

*Solución*

pero llegó a ser tan diminuta que la metieron en una botella de vidrio y la colgaron en la iglesia.

<sup>122</sup> Hallarse en un agujero, en el fondo de un agujero, en una soledad casi total y descubrir que sólo la escritura te salvará. No tener ningún argumento para el libro, ninguna idea de libro es encontrarse, volver a encontrarse, delante de un libro. **Una inmensidad vacía.** Un libro posible. Delante de nada. Delante de algo así como una escritura viva y desnuda, como terrible, terrible de superar. Creo que la persona que escribe no tiene idea respecto al libro, que tiene las manos vacías, la cabeza vacía, y que, de esa aventura del libro, sólo conoce la escritura seca y desnuda, sin futuro, sin eco, lejana, con sus reglas de oro.



*Situación  
final*

Todavía está ahí, en la iglesia de Santa María, en Lübeck.  
Es del tamaño de una rata y una vez al año se mueve.

Selecciona diez palabras de las que aparecen en el listado confeccionado por tus compañeros y cuenta un breve relato que las incluya. Escribe, detrás de esta hoja, el cuento que pensaste.

Listado de palabras elegidas por los talleristas:

eternidad, agua, amor, maravilla, paraíso, confianza, perro, prensa amarilla, enfermedad, madre, observar, sol, caca, agua, tinieblas, emancipación, calesita, cacerola

El cuento 2- 11/10/2002

La tensión en los relatos: cómo atrapar al lector.

Lo significativo del cuento reside en su tema, cómo se trata y se hace estallar más allá de sí mismo. Un recurso fundamental es la tensión. Conseguir nudos de tensión en un cuento es posible de distintas maneras: 1) incluyendo obstáculos que le hacen difícil al protagonista alcanzar su objetivo; 2) creando, a partir de una acción inofensiva, una atmósfera que envuelve poco a poco a los personajes y al lector y nos anticipa un final asombroso.

Te propongo revisar estos conceptos en el siguiente relato:

La Uña, de Max Aub

El cementerio está cerca. La uña del meñique derecho de Pedro Pérez, enterrado ayer, empezó a crecer tan pronto como colocaron la losa. Como el féretro era de una mala calidad (pidieron el ataúd más barato), la garfa no tuvo dificultad para despuntar deslizándose hacia la pared de la casa. Allí serpenteó hasta el dormitorio, se metió entre el montante y la peana, resbaló por el suelo escondiéndose tras la cómoda hasta el recodo de pared para seguir tras la mesilla de noche y subir por la orilla del cabecero de la cama. Casi de un salto, atravesó la garganta de Lucía que ni ¡ay! dijo, para tirarse hacia la de Miguel traspasándola. Fue lo menos que pudo hacer el difunto: también es cuerno la uña.

¿Qué sucede en esta historia? ¿Qué busca el protagonista? ¿Qué obstáculos dilatan la acción y producen la tensión en el cuento? Este cuento narra una historia mil veces contada pero algo la hace diferente: ¿desde qué punto de vista se cuenta lo sucedido? ¿Hay algún elemento anticipatorio del final?

Ejercicio de escritura.

Reescribir el cuento escrito en el encuentro anterior a partir de la revisión de los siguientes aspectos:

¿Quién es el protagonista? ¿Es querible? ¿Cómo es?

¿Qué le pasa? ¿Qué hace? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Con qué objetivo?

¿Qué obstáculos supera? ¿Cómo los supera? ¿Con ayuda? ¿Sin ayuda?

¿Cómo termina la historia?

¿Hay elementos anticipatorios que permitan tener la sensación de que algo va a suceder?

¿Tiene un final sorpresivo?

## 6. Hojas de trabajo correspondiente a los ejercicios de escritura con prosa poética

### PROSA POÉTICA 1 –23-08-02

La prosa poética es el segundo tipo de obras líricas que existen, y se distingue del poema precisamente por estar escrita en prosa. De ninguna manera se la puede confundir con un cuento o un relato, ya que lo más importante de ella no radica en narrar hechos, sino en transmitir sentimientos. Aunque en la prosa exista una narración, ésta siempre será un pretexto, un motivo para que el hablante pueda expresar lo que siente. En la prosa poética podemos encontrar los mismos elementos que en el poema: hablante lírico, actitud lírica, objeto y tema, sólo que en ella no hay elementos formales rigurosos. A continuación, leeremos algunos poemas en prosa.

1) "No había visto antes la verdadera imagen de la Tierra. La Tierra tiene la actitud de una mujer con un hijo en los brazos. Voy conociendo el sentido maternal de las cosas. La montaña que me mira también es madre, y por las tardes la neblina juega como un niño por sus hombros y sus rodillas..."

2) Me tengo que ir a comprar las pinturas con las que me disfrazo todos los días para que nadie adivine que tengo los ojos chiquitos (como de ratón o de elefante). Estoy yéndome desde hace una hora pero me retiene el calor de mi cuarto y la soledad que, por esta vez, me está gustando y los libros que tengo desparramados en mi cama como hombres con los que me voy acostando, en una orgía de piernas y de brazos que me levantan el desgano de vivir y me arañan los pezones, el sexo, y me llenan de un semen especial hecho de letras que me fecundan y no quiero salir a la calle con la cara seria cuando quisiera reír a carcajadas sin ningún motivo en especial más que este sentirme preñada de palabras, en lucha contra la sociedad de consumo que me llama con sus escaparates llenos de cosas inalcanzables y a las que rechazo con todas mis hormonas femeninas cuando recuerdo las caras gastadas y tristes de las gentes en mi pueblo que deben haber amanecido hoy como amanecen siempre y como seguirán amaneciendo hasta que no nos vistamos de dinamita y nos vayamos a invadir palacios de gobierno, ministerios, cuarteles... con un fosforito en la mano

3) La casa me protege del frío nocturno, del sol del mediodía, de los árboles derribados, del viento de los huracanes, de las asechanzas del rayo, de los ríos desbordados, de los hombres y de las fieras.

Pero la casa no me protege de la muerte. ¿Por qué rendija se cuele el aire de la muerte?

¿Qué hongo de las paredes, qué sustancia ascendente del corazón de la tierra es la muerte?

¿Quién me untó la muerte en la planta de los pies el día de mi nacimiento?

CONSIGNA:

Elige algún acontecimiento, pregunta, o expresión de las incluidas en alguno de los poemas leídos y escribe un poema breve que, en lo posible, contenga:

- alguna imagen, metáfora o comparación y
- palabras que puedan darle algún ritmo al poema.

### LA PROSA POÉTICA 2. 30-08-02- Los recursos poéticos.

*Repeticiones*

Hallarse en un agujero, en el fondo de un agujero, en una soledad casi total y descubrir que sólo la escritura te salvará. No tener ningún argumento para el libro, ninguna idea de libro es encontrarse, volver a encontrarse, delante de un libro. Una inmensidad vacía. Un libro posible. Delante de nada. Delante de algo así como una escritura viva y desnuda, como terrible, terrible de superar. Creo que la persona que escribe no tiene idea respecto al libro, que tiene las manos vacías, la cabeza vacía, y que, de esa aventura del libro, sólo conoce la escritura seca y desnuda, sin futuro, sin eco, lejana, con sus reglas de oro.

Imágenes: un sustantivo calificado por un adjetivo inusual

Metáfora: comparación sin nexo "como"

1) Construir imágenes a partir de la combinación de los siguientes sustantivos con alguno de los términos que figuran en el cuadro siguiente: escritura, página en blanco, lectura, vida, lápiz, cuerpo

áspera, dulce, agria, perfumada, desconsiderada, aburrido, prolongación, barco, sin padre, oloroso, callado, terrorífico, temblorosa, añiñada, invisible, de migas de pan, ultrasónica, escarapela

2) Convierte alguna de esas imágenes en una comparación. Ej. la muerte conmigo es una mujer añiñada.

3) Imagina alguna metáfora para la escritura. Todas las noches navego llenando de palabras la marea blanquecina que descansa sobre mi escritorio.

4) Escribir un breve poema en prosa que explique qué imite el texto de Duras, que repita el tema y sus procedimientos rítmicos. Incluye en él, si es posible los recursos expresivos creadas por vos.

ojos	automáticos
brújula	incondicional
ebrios	de rabia y de miedo
amarillez	agónica amarillez de desierto
cisne	de geometría
pastor	de gasolina
hombre	
vida	
lápiz	
escritura	
pasado	
hospital	
palabra	
salud	
cuerpo	

### PROSA POÉTICA 3. 6-09-03: Los recursos poéticos.

1) Completa el listado con imágenes a partir de la combinación de los sustantivos dados con alguno de los términos que figuran a continuación (o el que se te ocurra):

áspera, dulce, agria, perfumada, desconsiderada, aburrido, prolongación que busca mi yo más oculto, barco, sin padre, oloroso, callado, terrorífico, temblorosa, añiñada, invisible, de migas de pan, ultrasónica, escarapela, de vida, de resurrección, medicinal, redentora, abrememoria, de reencuentro, dolorosa, traidora, envenenado, venenosa. amiga, compañera, de cristal, de acero, etc

2) Examina estas comparaciones y trata de escribir las que se te ocurran a partir de los términos dados. Podés hacer todo tipo de modificaciones y crear otras frases que se identifiquen más con lo que vos sentís. Al final te damos ayuditas que podés modificar:

mis ojos la buscaban	como perros
mis ojos automáticos la buscaban	como imanes desesperados
calor denso y enervante	como una lenta invasión de lava
escribo	como quien sale a la pesca
un paisaje	como orquestado

Vivo	como
Escribo	como
hablo con otros	como
veo la tele	como
cuento historias	como
escribo poemas	como
leo historias de otros	como

**Ayuditas: para olvidarme, quien recuerda la vida de un amigo desconocido, para alejar fantasmas, quien se sube al escenario para conmover al público y robarle el corazón, para aprender cosas que se me han ido perdiendo por el camino, para atrapar la mariposa del euerdo y regalarla, etc.**

#### PROSA POÉTICA 4 – 13/09/2002

1) Leer los siguientes textos y escribir un texto con tema libre a partir de las características observadas.

Yo, la que te quiere

Yo soy tu indómita gacela, el trueno que rompe la luz sobre tu pecho. Yo soy el viento desatado en la montaña y el fulgor concentrado del fuego del ocote. Yo caliento tus noches, encendiendo volcanes en mis manos, mojándote los ojos con el humo de mis cráteres. Yo he llegado hasta vos vestida de lluvia y de recuerdo, riendo la risa inmutable de los años. Yo soy el inexplorado camino, la claridad que rompe la tiniebla. Yo pongo estrellas entre tu piel y la mía y te recorro entero, sendero tras sendero, descalzando mi amor, desnudando mi miedo. Yo soy un nombre que canta y te enamora desde el otro lado de la luna, soy la prolongación de tu sonrisa y tu cuerpo. Yo soy algo que crece, algo que ríe y llora. Yo, la que te quiere.  
Gioconda Belli. Poeta y novelista nacida en Managua

Lo que ha ocurrido aquí

Lo que ha ocurrido aquí es casi imposible de creer. Es como si de repente se me apareciera un extraterrestre o un fantasma, como si con mis propios ojos presenciara la desaparición de un conejo bajo los dedos de un mago o que los tres Reyes Magos me llamaran al celular para preguntarme qué quiero para el 6 de enero. Hoy por primera vez miré hacia el horizonte sin el filtro cristalino y empolvado, sin el marco cuadrado de plástico negro, sin el olor a incienso y a perro. Hoy por primera vez extrañé una estructura. Mis ojos la buscaban inútilmente en la horizontalidad lejana, como si fueran perros tratando de determinar con el olfato, obsesivamente, un nuevo olor a BigMac. Mis ojos, automáticos, la buscaban como imanes desesperados buscando su metal.

Miraba hacia el sur, y me parecía que estaba en otra ciudad...en cualquier otra ciudad. Me hizo falta. Le hizo falta al horizonte. Con ella me guiaba cuando me perdía entre las callecitas del Village. Ella era mi brújula incondicional, siempre a mi disposición, día y noche...de concreto y acero, de elegancia y belleza que le hacían cosquillas al cielo y muecas al suelo. Hoy todo es suelo. Hoy no hay cosquillas. Ahora nadie sabe donde está nada. Ahora muchos no saben donde está alguien. Y entre la incertidumbre desesperada y la más necesaria esperanza.... Y entre "héroes y tumbas", como diría Sábato, nos encontramos hoy, atónitos, tristes, medio ebrios de rabia y de miedo, cavando o rezando, cavando y rezando, aniquiliados por la frustración y el duelo. Ya se perdieron las ganancias, mañana se ganarán las pérdidas.

Dulce García

#### **7. Comparación entre las producciones narrativas de los talleristas masculinos y femeninos. Trabajo de narración correspondiente a Angie.**

Para que no se crea que todos estos rasgos que hemos señalado constituyen aspectos prototípicos de los escritores masculinos incluimos aquí una de las producciones de Angie, ausente durante las muestras que tomamos como ejemplo en este capítulo, pero presente en otros ejercicios.

El texto que sigue surge de la lectura de “El retrato oval” de Poe y de una consigna que solicita que cuenten una historia en la que la pasión o entrega a aquello que nos gusta termine siendo destructiva, como lo había sido el arte del pintor de Poe, que terminó consumiendo en vida a la mujer amada.

El grandioso

1. Yo te vi, desde mi lugar en el cuadro foto,
2. no podía moverme
3. porque me ajustaba el marco.
4. Te quería hablar,
5. y mis labios no podían moverse.
6. Me veías sonreír
7. y en realidad lloraba gemía.
8. ¡Amor! ¿me reconociste?
9. Esa agua que salía de mis ojos
10. no era humedad.
11. Estaba llorando.
12. Porqué no me oyes respirar?
13. Crees que es el viento,
14. y es mi suspiro.
15. No hueles mi perfume a lilas
16. que tanto te gustaba?
17. No es tu delirio.
18. Transpiro de verdad.
19. Me atraparon!
20. Yo estaba confiada
21. en que esa máquina era de fotografía,
22. y en realidad. No (era).
23. Es un aparato “atrapalmas”.
24. Las absorbe por el lente,
25. las procesa disminuyéndola.
26. Te acuerdas
- cuando la compramos a un viejito muy pequeño y arrugado.
27. El alegaba no estar desesperado en Venderla
28. porque necesitaba dinero urgente.
29. Era por monedas...
30. Uno a uno de los que Sacábamos fotos
31. fueron desapareciendo.
32. Que raro! El gato, el perro, el, el cocinero, la mucama, los niños, tu madre, las plantas, el jardín... Todo está aca adentro...
33. pero que haces.
34. No! No me tires al fuego del hogar por favor...
35. No me quemes... Ay...

- Predominio de la descripción sobre la narración: como podrá advertirse, el relato de Angie, retoma la historia de “El retrato oval” desde la perspectiva de la mujer consumida por su esposo pero dispone algunos cambios en la historia y en la trama. Sin mediar una presentación, la escritora ubica la acción en el pasado en el que la protagonista, dentro de una foto de la que no puede salir: “Yo te vi, desde mi lugar en el cuadro foto, no podía moverme, porque me ajustaba el marco” y rápidamente da paso a lo que parece ser la complicación “Te quería hablar y mis labios no podían moverse”, sin embargo el relato encuentra su derivación en un largo monólogo en tiempo presente que explica por qué ella está allí, en la foto y también “en la máquina fotográfica” que ha capturado todo: familia, hogar. Luego del relato de esta prehistoria, el cuento presenta un final: la mujer confiada es arrojada al fuego por el esposo. En este caso es solo la pasión femenina la que termina siendo castigada.

De las 35 proposiciones que componen el relato, solo 5 son de naturaleza narrativa y dos de ellas incluyen descripciones, 15 son descriptivas de base, 13 son proposiciones orientadas hacia una argumentación (con segmentos descriptivos) que no concluye y 2 son explicativas descriptivas.

- Estilo verbal literario, efecto subjetivante, modalidad epistémico/asertiva, ethos estimable. Inestabilidad del dispositivo enunciativo: aquí también, el narrador externo y distante que el relato enmarcado de Poe propone, no puede concretarse. Como en las producciones masculinas, la descripción atrapa al narrador hasta hacer que su presente termine rompiendo la cronología de los hechos del relato con su punto de vista. La escena enunciativa es la misma aunque con ligeras variantes: la enunciativa se construye como ingenua pero corrige todas las observaciones del enunciatario explícito, el marido y explica cuál es el problema: “Es una máquina atrapalmas”. Usa con cierta habilidad la ironía: “¡Qué raro!” El lenguaje no es cotidiano: “¿Por qué no me oyes respirar? crees que es el viento pero es mi suspiro”

- Representación de un mundo compartido y poco dinámico: el referente que se construye es ajeno al espacio hospitalario, Angie no toma la propia vida ni la propia experiencia para hablar de los problemas o virtudes de la pasión, pero a partir de la metáfora del arte, Angie expresa una problemática que, según vimos, se reitera en ella, la de la mujer capaz de confiar y darlo todo (ver Tercera Parte, 2.1.1.3. “Es el destino de brote que debe entregar su alma en sacrificio... /Yo soy una pequeña palabra llena de colores. La que quieras”).

Hay dominación de los verbos no transactivos y relacionales, y de los procesos estativos y de las realizaciones sobre las actividades.

Nº	REALIZACIONES	ACTIVIDADES	LOGROS	ESTATIVOS
35	atraparon, alegaba, ajustaba, absorbe, procesa, compramos, haces, tires, quemes (9)	gemía, salía, oyes, lloraba, confiaba, desaparecieron, transpiro (7)	crees, te acuerdas, veías, reconociste, hueles, vi (6)	podía moverme, podían moverse, era4, es3, está, quería, necesitaba, gustaba, (13)
Tº	ACCIONALES		NO ACCIONALES	
	TRANSACTIVOS	NO TRANSACTIVOS	RELACIONALES	
35	vi, ajustaba, quería, veías, reconociste, hueles, gustaba, atraparon, absorbe, procesa, compramos, necesitaba, haces, tires, quemes (15 -6 pseudo)	gemía, salía, oyes, crees, transpiro, estaba llorando, estaba confiada, te acuerdas, alegaba, fueron desapareciendo, (10)	podía moverme, podían moverse, era4, es3, está 10	

- Desagentivación del sujeto, ausencia de transformación su visión del mundo presenta rasgos que se repiten. Por un lado, el sujeto protagonista casi no desempeña acciones, de las 35 solo 5 están en primera persona y solo una de ellas es de carácter narrativo: “vi”, y es pseudotransactiva, es decir, no agentiva.

Como sistema, la descripción apela a dos nociones semánticas: la jerarquía y la equivalencia: jerarquía entre término integrante (“casa”) y término integrado (“dormitorio”); equivalencia entre un término sincrético global (casa) y una serie de términos que pueden permutarse bajo ciertas condiciones textuales (metonimias, sinédoques: Ej., “hogar”). Aunque Hamon habla, en este punto, del lector más que del escritor, todo lo que dice se puede transferir al descriptor en el sentido de que toda descripción apela a la capacidad que tiene el escritor de clasificar, de reconocer, de jerarquizar, de actualizar surtidos de ítems léxicos. Es decir que para el escritor (y también para el lector, y recordemos que el escritor es el lector primero de sus propios textos), es un lugar de encuentro entre una capacidad léxica y una capacidad enciclopédica (el saber sobre los objetos o los sujetos, sobre el mundo, los textos, las taxonomías) que presenta dos modalidades (Hamon, 1991: 55- 69):

-Una variante horizontal, que tiende a lo exhaustivo, considera al referente articulado, recortado, segmentado, cuadriculado, por un lado, por los campos léxicos y, por otro, por los diversos saberes oficiales que introdujeron en él sus nomenclaturas y de sus especialidades. Por ejemplo, si necesitamos describir un “castillo”, la historia y la arquitectura nos proveen el concepto, el inventario de las partes que lo integran y el repertorio léxico necesario.

-Una variante vertical, descifrante más que descriptiva, es más cualitativa que cuantitativa, de comprensión más que de extensión del referente, surge de la voluntad de ir por detrás de lo real, de buscar un sentido o una verdad fundamental tras las apariencias engañosas o accesorias de una superficie. Aquí la Mathesis (lo real como yuxtaposición de saberes particulares para recorrer) deja lugar a la semiosis, a la transcripción de lo real. Es el caso de descripciones menos codificadas como, por

ejemplo, la descripción de “el amor a los cuarenta”, que trata de “revelar”, “sondear”, “llegar a conocer” esa práctica..

En ambos casos, la descripción focaliza la atención del descriptor y del lector sobre el léxico y sobre la semántica, por esa misma razón bloquea y detiene el discurso para concentrar la mirada sobre algún objeto y desencadenar además de efectos de desideración o deseo, diversas estrategias hermenéuticas (para qué sirve esto, qué es, que oculta este objeto).

El trabajo descriptivo está asociado al tiempo de la lectura y de la escritura más que al tiempo de los hechos, está fuera de la historia y supone siempre una ganancia: para el texto y para el saber sobre las cosas. Modalizado por la competencia del enunciador, congela, en el caso de los textos narrativos, un fragmento del mismo y provoca un efecto probatorio o de verdad.

## **2. Descripción, percepción y enunciación.**

Aunque para algunos especialistas como Hamon<sup>104</sup>, la descripción se caracteriza, desde el punto de vista del enunciado, por determinados rasgos lingüísticos, gramaticales y discursivos (Cf. Tercera Parte, 2.1.1.1), para otros, como Fillinich, la descripción se caracteriza dentro de cualquier tipo de texto por “un giro enunciativo por obra del cual el enunciador hace entrar en escena a un observador o a un sujeto pasional de cuyo recorrido perceptivo el propio enunciador da cuenta” (Filinich, 2003:105).

---

<sup>104</sup> Hamon menciona como rasgos de la descripción la preterición (sobre todo como indicio de descripción “Esto es sorprendente”), las marcas de tiempo, el léxico particular, los adjetivos numerales, los nombres propios con fuertes connotaciones, los adjetivos, las figuras retóricas y agrega la presencia de ciertos términos en posición de ruptura con la expectativa del lector, por ejemplo, los detalles insignificantes que clausuran la lectura



Desde esta concepción teórica, dos aspectos interesan a nuestro análisis. Por un lado el aspecto enunciativo desarrollado por Jaques Fontanille ([1998]2001) y por otro, las distintas operaciones que intervienen en la presentación del tema-objeto de la descripción y su efectos en el lector como parte de la esquematización discursiva.

Merleau Ponty sostiene en Fenomenología de la percepción que “percibir” es hacer presente “algo” con la ayuda del cuerpo. Prolongando ese axioma fenomenológico en un axioma semiótico, Fontanille en Semiótica del discurso (1998) sostiene que enunciar es hacer presente “ese algo” con la ayuda del lenguaje y que el operador de esa acción es el cuerpo propio que implanta al sujeto que percibe como centro de referencia sensible al entorno.

La percepción, organizadora de la enunciación, constituye un primer umbral de contacto entre el hombre y el mundo sensible, una primera forma asignada a los fenómenos que son objeto de la percepción (Merleau Ponty, [1945]1975),.

La descripción, siguiendo estos lineamientos, representa sobre el escenario del discurso, esa actividad perceptiva del sujeto que involucra, según Fontanille ([1998] 2001:84), una toma de posición del cuerpo percibiente que reacciona o es afectado por una presencia/ausencia que se hace “presente” en su horizonte de percepción, gracias a las propiedades de intensidad (fuerza) y extensión (distancia, cantidad, posición). Este proceso, que en el discurso determina el giro enunciativo, se da en cuatro etapas<sup>105</sup>.

- 1) Creación de un campo de presencia compuesto por el centro de referencia o cuerpo sensible, los horizontes del campo y la profundidad entre el centro y los horizontes.

---

<sup>105</sup> Las primeras etapas (de 1 a 3) corresponden a la experiencia de lo sensible, a lo que su autor denomina “la escena primitiva” (Fillinich, 2000: 149). La última etapa, la cuarta, es asociada al mundo de lo inteligible.

- 2) Orientación hacia un objeto que capta la atención del sujeto a partir de su intensidad y extensión.
- 3) Delimitación de un dominio de pertinencia que permita captar aquello que es posible.
- 4) Formación de un sistema de valores en el que lo percibido resultará incluido a través de algún tipo de relación.

Veamos el ejemplo que Fillinich, propone en Descripción, cuando ilustra cómo la experiencia sensible se vuelve significación en el discurso, a partir de un fragmento de Las nubes de Saer.

El protagonista del relato se encuentra cabalgando en la inmensidad de la pampa a punto de entrar en pánico, en la soledad de un ambiente que lo puede llevar a la muerte. De pronto “ve” algo, “un punto” en el horizonte, circunscribe una presencia. El relato se detiene y deja al enunciador protagonista describir su relación con ese objeto a la distancia y las transformaciones que sufren ambos. Tras la “captación” del objeto exterior, el sujeto se “orienta” fijando su atención en él hasta que “progresivamente” logra desentrañarlo, completarlo y “asignarle una forma y contenido” diferente al mundo que lo rodea, es un hombre a caballo, es Osuna, su amigo, eso quiere decir, en su sistema de referencias, que se ha salvado.

Como podrá observarse en el modelo, el objeto de la descripción (y de conocimiento), se presenta siempre incompleto, incentiva al sujeto en su búsqueda y éste con deseos de completarlo desarrolla distinto tipo de estrategias para aprehenderlo y tratar de reparar la brecha siempre existente entre el sujeto y el objeto (Fillinich, 2003,53). El mundo inteligible y sensible del sujeto se ven activados y obligados a poner en juego su saber y sus emociones. También, sin quererlo, y sin señalarlo Fillinich, el fragmento de Saer

muestra la importancia de las sensaciones internas en la actividad perceptiva. Es la angustia la que le permite al protagonista ver en el horizonte (más rápidamente que por azar) ese “objeto” diferente y recuperar la esperanza de la salvación. El discurso da cuenta de este proceso en la forma de la descripción, que incluirá o dejará en suspenso lo afectivo o expresivo según lo autorice o no el género discursivo.

En síntesis, el texto y el análisis de Filinich ejemplifican cómo la percepción se fija en un objeto y lo acota hasta distinguirlo de los objetos circundantes y de qué manera la percepción de un objeto exterior tiene efectos sobre los sentimientos del personaje y a la inversa. De allí que, como dice Filinich repitiendo a Dorra, la experiencia del propio cuerpo como espacio sensible le permite al sujeto no solo sentir lo percibido sino sentirse y, gracias a la enunciación, distinguir entre el “yo” que enuncia y el mundo que lo rodea, entre las sensaciones que vienen del exterior a ese “yo” que enuncia y las que se originan dentro, distinguiendo (aunque más no sea lingüísticamente en algunos casos) las dos direcciones que toma la experiencia de lo propioceptivo [sentimiento del cuerpo propio]: la intero y la exteroceptividad (Dorra, 1999:257).

Se da en este género entonces un encuentro de las diferentes dimensiones que el discurso comporta:

- la dimensión “cognoscitiva”, relacionada con la circulación del saber y su construcción, a partir de la modalización y el punto de vista;
- la dimensión “pasional”, ligada a la experiencia afectiva que el discurso tramita con el lenguaje de las pasiones y en términos de modalidades, ritmo, aspectualidad, perspectiva, expresiones somáticas y escenas típicas;

-y la dimensión “pragmática”, vinculada a la realización material del enunciado descriptivo.

Estas dimensiones del discurso, que responden a un modo diferente de organizar la experiencia, no aparecen aisladas, trabajan en forma conjunta pero unas predominan sobre otras. En la descripción, la dimensión cognoscitiva, vinculada a la lógica de la aprehensión y el descubrimiento, y la dimensión tímica, vinculada a la manifestación de los afectos y emociones, oprimen la dimensión pragmática o de las realizaciones y acontecimientos (Fontanille, ob.cit.: 163) volviéndose sobre los objetos y sobre la enunciación misma.

### **Operaciones implicadas en el acto de la descripción**

Según Hamon (ob.cit), Adam y Petitjean (1989) y Fillinich (ob.cit.), cualquiera sea el objeto de la descripción y su extensión, las operaciones básicas vinculadas a la dimensión cognoscitiva y tímica que permiten la estructuración descriptiva, son cinco:

1. Operación de anclaje: denominación de entrada del objeto de la descripción a partir de un pantónimo o tema-título seguida de una expansión o surtido de palabras yuxtapuestas en lista, o coordinadas y subordinadas en un texto. Constituye básicamente el acto de la nominación. <sup>106</sup> Según Fillinich (2003), describir es ante todo nombrar y el nombre es una descripción en potencia<sup>107</sup>.
2. Operación de afectación: denominación del todo al final de la secuencia.

---

<sup>106</sup> Del lat. *nominatio*, -onis. 1. f. Acción y efecto de nombrar

<sup>107</sup> En la lengua la actividad denominativa se deposita fundamentalmente en los nombres y en los adjetivos que tienen por finalidad la singularización (mediante semas particularizantes) y la tipificación (que recorta el mundo y ubica rápidamente el objeto dentro de una clase).

3. Operación de aspectualización: presentación del aspecto del objeto a partir de la puesta en evidencia de las partes que lo integran (fragmentación) o de las propiedades que lo distinguen (cualificación).
4. Operación de puesta en relación: presentación del objeto a partir de su ubicación temporal o espacial o vínculo con objetos contiguos, es decir, a través de lazos metonímicos.

Estos lazos no aluden en esta teoría a la índole trópica de la metonimia. En la descripción por puesta en relación no se da la sustitución de un objeto por otro. Dentro del análisis de Hamon, la metonimia aparece como un proceso sintagmático, en el sentido que le da Jakobson. Un término trae aparejado otro por contigüidad (1960).

Dentro de la descripción, el trabajo metonímico funciona como un principio organizador de la actividad descriptiva por el cual a la presentación y aspectualización de un objeto le sucede la nominación<sup>108</sup> y aspectualización de aquellos que le son próximos. Por ejemplo, presento un objeto, “la casa de X” y la describo por nominación y aspectualización de los objetos contiguos: “árboles”, “calle”, “propietarios”.

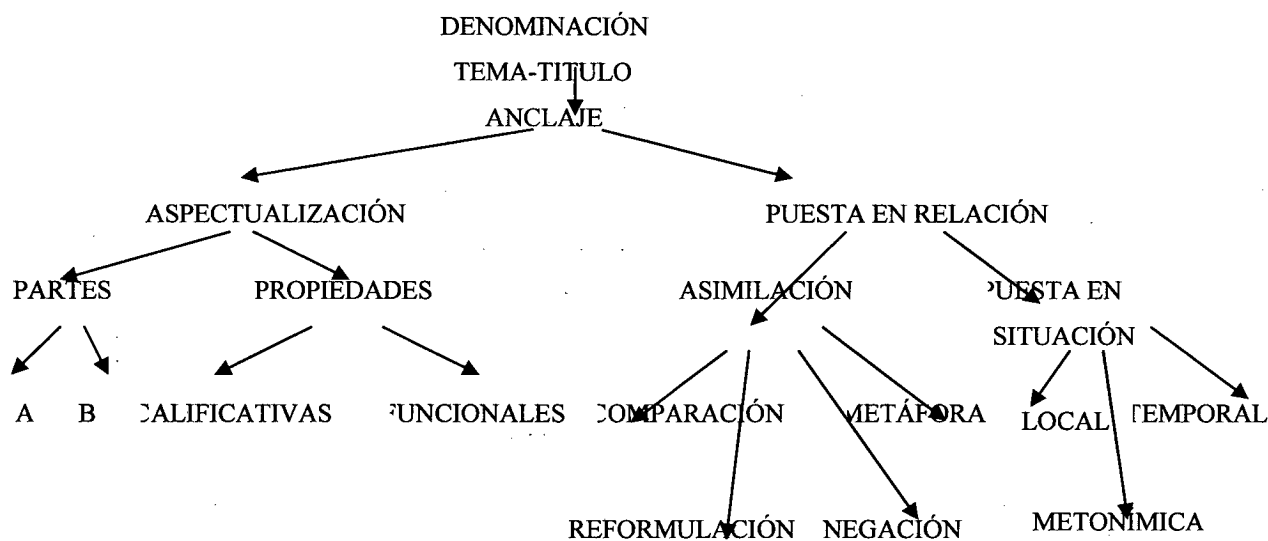
5. Operación de puesta en relación por analogía: asimilación del todo o sus partes con otros objetos por comparación, metáfora, negación o reformulación.

Según lo sintetiza Filinich (2003: 42) en el cuadro que tomamos de su libro, toda descripción comienza con una operación de denominación o anclaje del gran tema /objeto a describir (si no lo hace el tema será presentado por afectación); y luego prosigue con la caracterización de ese tema objeto, según las operaciones disponibles (puesta en

---

<sup>108</sup> Del lat. *nominatio*, -onis. 1. f. Acción y efecto de nombrar

situación/puesta en relación con otros objetos / aspectualización por designación de sus partes o propiedades). A partir de ahí cada uno de los elementos incluidos en la descripción puede ser a su vez tematizado y convertido en segundo objeto/tema de la expansión descriptiva. La descripción se considera concluida cuando se suspende la descripción y no se prosigue con la deriva descriptiva.



### 3. Las descripciones de los talleristas del FAB

Analizaremos aquí cómo son las descripciones que aparecen en los textos narrativos (especialmente en los correspondientes a los primeros cuentos; dejamos de lado en este análisis los diarios de vida) y en la prosa poética de nuestro corpus (también las correspondientes a la primera producción). Observaremos esencialmente los rasgos que hacen a su estructuración y su estilo ya que de algún modo el universo referencial es el mismo que el de los textos que las incluyen.

## Características de la estructuración

**La descripción en las narraciones:** Con respecto a estas descripciones, desde el punto de vista de su estructuración, hay que decir que presentan dos aspectos problemáticos. Por un lado, en los textos se produce una orientación de la mirada hacia un objeto, pero este no constituye el núcleo de la descripción, es solo una parte o un aspecto de él. Por el otro, apenas un objeto es nominalizado o sugerido, es reemplazado en la mirada rápidamente por un segundo. Es decir que si bien hay orientación/presentación del objeto, hay poca captación/descripción del tema/objeto.

Veamos ejemplos. En “Fue en aquellos años en que el agua había colmado nuestros campos [que la inundación], arruinó todo, donde no estaba ella, había lodo, caca, diarrea, decía yo...” del cuento de Fernando, la mirada es orientada hacia un objeto, aquello que aconteció; pero la inundación, el potencial objeto de la descripción, no constituye el centro; la mirada se desplaza a objetos relacionados: “lodo”, “caca”, a lo que quedó después de la inundación. Luego la mirada sigue su camino: sol, campos, cacerola, lanchas.

En el texto de Gaspar, el campo perceptivo se abre también hacia un objeto, el pasado, más precisamente, hacia una historia de amor, la de Beatriz, la uruguayita. “Yo casi desfallezco de amor, el sol hizo que en la pileta, en el agua, la conociera...” Tal introducción parece anunciar que a la ubicación espacial y temporal va a seguirle el retrato de la mujer amada y, en vez de ello, se inicia una nueva descripción situacional, “...fue en el parque Chacabuco, cerca de la calesita, vi que era observado por ella”, que tampoco responderá a las expectativas del lector en cuanto a la presentación de Beatriz, el gran tema propuesto: lo que sigue es “...pensé que lo nuestro era para la eternidad pero fue caca...”

Lo mismo sucede en el relato de Carlos “En un caserón en los fondos de la ciudad de Lanús esta María poniendo los ingredientes en la cacerola”. Se delimita el campo de percepción, se focaliza un objeto, María, pero el descriptor no se detiene sobre el objeto señalado, continúa su paseo por el ambiente “...Muy cerca de la cocina estaba ubicado en precario baño que se inundaba casi todos los días y la caca paseaba por el pasillo y se olía un olor asqueroso y nauseabundo.” Y sigue con otros personajes, para volver después con María como si nunca se hubiera alejado.

En “La madre de Juan es un paraíso llena de confianza. Ella es de raza amarilla y tienen un perro y es” de Luis María, no hay ubicación espacial ni delimitación de un campo de presencia. El objeto de la descripción aparece sin presentación pero la atención enseguida migra a otro objeto “Juan edita libros ase libros diarios es periodista porque es de la prensa”.

En estas descripciones que acompañan a los relatos, según vemos, entonces, en la mayoría hay orientación, pero el objeto que se ubica en el campo de presencia no es el objeto central de la descripción. Eso sucede porque en estos textos no se describen objetos singulares, lo que se describe compone, generalmente, una situación compleja: una inundación, un romance que no se da, una situación de desamparo, la familia de Juan, la vida del panadero, la decadencia de una birome, pero estos pantónimos no aparecen. La mirada del descriptor recorre los actores implicados en cada una de ellas. Los nombra, los aspectualiza o los pone en relación de manera muy escueta y es el lector quien debe hacer el esfuerzo de composición temática o anclaje.

**Las descripciones en la prosa poética:** En estas descripciones el fenómeno es diferente. Tal vez como consecuencia de la sintaxis poética -que goza de la elipsis- y de la tendencia a la metáfora-, no hay introducción que oriente hacia algún objeto, el objeto es



aspectualizado directamente y, como en la narración; se procede por enumeración de sus partes o por lazo metonímico: moviéndose en el tiempo, describiendo las consecuencias que produce, es decir, describiendo los rasgos distintivos de lo que sucedió antes, de lo que sucedió después; o en el espacio, mencionando lo que lo rodea o se vincula con él, sin anclaje.

Por ejemplo, en el texto 1, se describe “la palabra”, “la expresión”; en el 2, el médico y el mundo que lo rodea; en el 3, se enumeran las consecuencias que trajo la calumnia; en el 4, la utopía y la integridad; en el 5, la mujer amada; en el 6, la vida; en el 7, la rendija por la que se cuele la muerte, en el 8, las torres y la situación que desencadena su caída, sus consecuencias; en 9, la situación de soledad; en el 14, una casa; en el 15, a “J. Kasul”, una momia; en el 16, un sonido, un paisaje para el amor. Sin embargo, los únicos que presentan un anclaje son los textos 10, 11 y 12, que hablan de la escritura porque fue inducida por la consigna.

Es decir que, según lo expuesto, los talleristas hablan de los objetos casi sin presentarlos y, generalmente, como en la narración, describen sin mencionar el pantónimo, como si no les preocupara que los lectores sepan de qué escriben o si quisieran estimularlos a la interpretación; si hacen algún anclaje lo hacen al final, no por afectación como en las adivinanzas, sino por exigencia del coordinador o la coordinadora para dar por terminado el trabajo.

“Yo soy una pequeña presencia”, “Enfermeros, curas blanqueados”, “Sirve para caminar la integridad”, “La neblina”, “No sé si es comparación”, “Es ruidoso para mí”, “Dos gruesos árboles verdes custodian la esquina de mi casa” “Momia de Nafta”, “Dos casas pintorescas”, son los comienzos de nueve de los dieciséis poemas que incluimos en el corpus, que abren directamente con el objeto en cuestión anulando las distancias entre

sujeto y objeto, sin habilitar campo de presencia, sin anclaje, presentando en relación a los títulos muchas veces una disrupción parcial del sentido que obliga a la cooperación del lector para esclarecer de qué se va a hablar.

Solo en “Paloma” y en “El principio de la locura” el proceso perceptivo se desarrolla un poco más y hay un esbozo de presentación. Pero el objeto también se pierde. En el primero, el campo de presencia es delimitado por la pregunta “¿Por qué te quiero?”, que dispara la descripción explicativa de la mujer amada, “sos mi sombra y mi luz (asimilación metafórica)”. Pero la descripción de la mujer amada se interrumpe para dar lugar a los efectos y acciones que provoca: “solo te digo cuánto necesito de tu aliento” (por lazo metonímico se pasa del objeto amado a los sentimientos del amante).

En el texto de Fernando (8), se instala el tema de la caída de las torres gemelas con una puesta en situación “ahora que cayeron ellas, separe de mi familia a mis HERMANAS” (con recursos metafóricos y metonímicos) se la califica por tropo metonímico: “estructura (edificio) insostenible cuando fingió ser el principio de una enfermedad” Luego por deriva y metáfora, se abandona la descripción del objeto tema y se describe el contexto en que esa enfermedad se produce “INFORMACIÓN contra combustible” y los sujetos afectados: “están jugando una partida contra ustedes mismos” .

En síntesis, estas descripciones de la prosa poética, se muestran, desde el punto de vista de su estructuración, también como nominaciones de objetos escasamente profundizados o singularizados por el proceso descriptivo. Son descripciones casi siempre interrumpidas en consonancia con un proceso perceptivo que sigue su propio itinerario.

El cuadro que sigue muestra los rasgos que presenta el proceso perceptivo de la descripción en la narración y en la prosa poética y en consecuencia los rasgos distintivos de su estructuración y alcance descriptivo.

## La descripción en las producciones del taller del letras del FAB

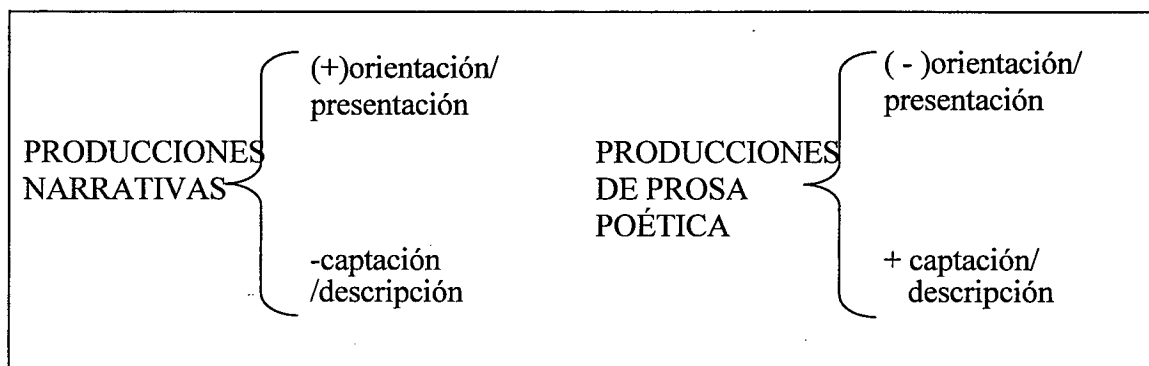


Tabla 27: Diferencias en el proceso de perceptivización desarrollado durante la descripción en las producciones narrativas y en las producciones de prosa poética

En las producciones narrativas entonces se delimita un campo y se focaliza un objeto que no siempre se mantiene como tema de la descripción. En cambio en la prosa poética, el campo de presencia disminuye sensiblemente, el objeto se contacta en forma rápida y, tal vez por ello, se sostiene un tiempo más.

### Características estilísticas

Las descripciones de la narración son menos poéticas que en la prosa poética. Tal vez como consecuencia del contacto más directo que se establece en este subgénero lírico, el trabajo con las imágenes y la metáfora, se intensifica.

En los cuadros que siguen se reúnen estos aspectos que acabamos de analizar en las descripciones en el apartado anterior pero haciendo hincapie en los rasgos estilísticos.

En el cuadro 1, se mencionan las situaciones descritas en los textos narrativos, situaciones que no fueron ancladas pero que pueden reconstruirse a partir de los

elementos copresentes en el texto, de las propiedades que los escritores les atribuyen por aspectualización. Se analiza la puesta espacial, temporal y por continuidad de los actores más importantes y la puesta en relación. Dedicamos una columna especial a la mención de aquellos objetos o elementos desplegados que componen la deriva léxica del desarrollo paradigmático del tema tratado y otras a la puesta en relación por semejanza.

En el 2, se exhiben a modo de ejemplo el comportamiento descriptivo en la prosa poética, sobre todo, en la primera prosa poética, aquella que ellos manejaban intuitivamente, sin hacer caso ni a consignas ni a reglas.

Al observar ambos cuadros, podrá advertirse cuáles son los recursos estilísticos que adopta la descripción en uno y otro género y cómo en la prosa poética la puesta en relación por analogía cobra desarrollo y se traduce en ese trabajo retórico expresivo más intenso del que hablamos más arriba y que comparamos en el cuadro N° 3,

No incluimos en los cuadros el análisis de la aspectualidad verbal. Ya hemos señalado, al analizar los verbos en los capítulos anteriores, que predominan los verbos que corresponden a la categoría de “realizaciones”, es decir, que generalmente se presenta la acción en su carácter durativo o terminal, lo que indicaría que también aquí está presente un observador que ve las escenas como cuadros de una película detenidos en el tiempo que no dejan avanzar la acción.

LA DESCRIPCIÓN EN LAS PRODUCCIONES NARRATIVAS. EXPANSIÓN POR ASPECTUALIZACIÓN DE LOS ACTORES, PUESTA EN SITUACIÓN Y PUESTA EN RELACIÓN.

Tº	SITUACIÓN OBJETO	Puesta en situación	Aspectualización		PUESTA EN RELACIÓN POR ASIMILACIÓN O ANALOGÍA			
		Ubicación espacial, temporal, ubicación metonímica	Elementos que se despliegan o actores participantes	Propiedades actoriales de los elementos desplegados.	Metáfora	Comparación	Negación	Reformulación
1	Inundación	“Fue en aquellos años en que el agua había colmado nuestros campos” (temporal) El sol entibiaba el agua.	Agua, campos, inundados, lanchas.	“Agua sucia”, “nuestros campos”, “el agua no bajaba”; las lanchas de rescate rondaban; “nosotros”, los inundados, sin televisores ni heladeras, en esta eternidad de preocupaciones.	“las lanchas de rescate haciendo su calesita”  “El calor del día hacía figurar tinieblas fantasmales”	“a inundación por lo menos se asemejaba a un río”		“donde no estaba ella, había lodo, caca, diarrea, decía yo”
2	Amor	“el sol hizo que en la pileta, en el agua, la conociera, (temporal) fue en el parque Chacabuco, cerca de la calesita” (local),	amante, amada, vínculo	“era observado” (por ella)	“fue caca”	-----	-----	-----
3	Desamparo	“En un caserón, en los fondos de la ciudad de Lanús”	caserón, cocina, baño, caca, olor, palangana, cacerola, fuego	baño que se inundaba, caca paseaba, olor asqueroso y nauseabundo, palangana roja, esta situación no era una eternidad, comieron felices	----	-----	-----	-----
4	Familia ideal		Madre, hijo, perro	madre “llena de confianza”, “de raza amarilla”, Juan “es periodista”, tienen un perro, la madre “se enferma y se cura”, “maneja un comedor”, “da de comer a muchos”, “consigue dinero de la forma que sea”	madre “paraíso”	-----	-----	-----

Tabla 28: Operaciones que se despliegan durante la descripción en las producciones narrativas

LA DESCRIPCIÓN EN LAPROSA POÉTICA. EXPANSIÓN POR ASPECTUALIZACIÓN DE LOS ACTORES, PUESTA EN SITUACIÓN Y PUESTA EN RELACIÓN.

Tº	Situación objeto	Puesta en situación	ASPECTUALIZACIÓN		PUESTA EN RELACIÓN POR ASIMILACIÓN O ANALOGÍA			
			Elementos que se despliegan o actores participantes	Propiedades actoriales de los elementos desplegados	metáfora	comparación	negación	reformulación
1	Yo, expresión, (mariposa)	Hablo... desde cualquier lugar (espacial)	literatura, contenido  forma, idioma, tono,  finalidad	Pequeña palabra, Llena de colores, la que quieras, Cualquier disposición, Hablo en cualquier idioma, en cualquier tono.	Soy una palabra. Soy una disposición literaria   Persigo el otro lado de la tierra.	Como una mariposa, Es igual a este lado,		
2	Paciente (El médico), descripción del escenario y de la vida hospitalaria	Entran a horas tempranas (temporal) Enfermeros, con llaves de cielos crucificados, eternos vivientes, rezan inentendiblemente Un conjunto de nubes grises, rosas blancas hacen de hinchada (metonímica)	Enfermeros,  Enfermos  Yo  Hospital  Cama jeringa, pastilla, madera, moretones	“observado” (me estudian, me leen),	Enfermeros, parabólico radar (su discurso atrae)  Peces y más peces.  Soy terror, sacrificio, dolor, cuerpo muerto,  Información llevada hacia la ciudad de redes Es la casa de José (hospital, casa del crucificado)  cruz Cama	No soy libro  Caída como una parrilla		Enfermeros, curas blanqueados,
3	Nacimiento de un nuevo orden		antiguo paradigma (oscuridad, espesura, hombre, mono, centaturo)	partí la noche en mil pedazos  mi corazón se fue latiendo (en su camastro de luna)	Partí la noche en mil pedazos de fuego, En su camastro de luna,  agitado por las nubes del infierno			

LA DESCRIPCIÓN EN LAPROSA POÉTICA. EXPANSIÓN POR ASPECTUALIZACIÓN DE LOS ACTORES, PUESTA EN SITUACIÓN Y PUESTA EN RELACIÓN.								
Tº	Situación objeto	Puesta en situación	ASPECTUALIZACIÓN		PUESTA EN RELACIÓN POR ASIMILACIÓN O ANALOGÍA			
			Elementos que se despliegan o actores participantes	Propiedades actoriales de los elementos desplegados	metáfora	comparación	negación	reformulación
			orden nuevo, luz (tarde de verano), florecimiento, verdad	hechos de la calumnia	se confundió en la espesura de la selva, la serena tarde de verano será rescatada por cumbre soleada y perenne florecerá en los aromas y los cantos de los pájaros.			
4	Utopía,	lugar feliz	sueño	Sirve para (caminar la integridad) integridad que se deja en este lugar, integridad que se aleja,	caminar la integridad			
		lugar negativo	pesadilla	descomponem mis partes se descompone y se compone en partes en tam pequeñas partes partes que llegan a no ser yo, yo tratar de recomponer mis partes	descomponedores de partes			

Tabla 29: Operaciones que se despliegan durante la descripción en las producciones de prosa poética

### Los recursos retóricos en la escritura del FAB

Producción	Cantidad de palabras	Cantidad de expresiones retóricas	Porcentaje
Cuentos	438	7	2,67 %
prosa poética	466	34	7,30 %

Tabla 30: Los recursos estilísticos en los cuentos y en la prosa poética.

Como dijimos entonces y puede verse en los cuadros anteriores, la descripción de los objetos o de las situaciones en las producciones del FAB se organiza estructuralmente en una deriva léxica, sin explicitación del gran tema que reúne los elementos incluidos en ese movimiento de expansión por nominación que es su descripción.

Ejemplo: en el poema en prosa de Fernando, se describe a los enfermeros cuando quiere hablar del médico. El escritor trabaja la situación hospitalaria nominando los actores implicados en la deriva metonímica (Hamon, ob.cit.: 67) “enfermeros, enfermo, enfermedad, jeringa, pastillas...” y a través de esta puesta en situación, puede interpretarse -por oposición y apelando a una lectura metafórica- que si el enfermo es el salvador (puesto que se lo presenta en una cruz cama caída, a quien María debe curar las heridas), en el contexto del hospital, el enfermo es el médico al que los enfermeros, “curas blanqueados”, rezan.

Una relectura de los textos incluidos en los corpus, confirman que este fenómeno en el que el objeto es acotado, cercado, gracias a la articulación con otros objetos que le son próximos, se reitera. Sabemos, por ejemplo, que se describe una familia ideal en el texto de Luis ( “La madre de Juan es un paraíso...”), por los elementos que se asocian, a) madre proveedora, capaz de suplir al padre y atender a su hijo y a otros hijos putativos sin generar conflictos, capaz de sobrevivir a la enfermedad; b) hijo periodista que puede expresarse y mostrarse, c) perro. En la prosa de Angie, sabemos que se habla de la expresión o de la escritura por los elementos subyacentes: “tono”, “colores”, “idioma”, “disposición



literaria”. En el texto de Juan Carlos, el trabajo metonímico se da a partir de los significantes. Se describe la situación hospitalaria desplegando un paradigma que se dispara de un juego de palabras: se al-eja, se d-eja, se des-compone, se com-pone, re-com-poner, des-com-pone.

La aspectualización de los actores u objetos desplegados que constituyen esa deriva y el todo tratado se da, según puede advertirse en el análisis estilístico efectuado, fundamentalmente de tres maneras: por atribución directa de cualidades, “cuerpo muerto”, por atribución indirecta, a través de complementos especificativos, “espesura de la selva”, por su puesta en relación por asimilación comparativa “Tan posible que la deshagas como una mariposa” o metafórica: “Enfermeros, curas blanqueados”; o por su puesta en situación a través de la delimitación espacial y temporal, “fue en el parque Chacabuco”, pero sobre todo a partir de la relación con objetos contiguos, o sea, por metonimia.

Si hay una tematización, se produce por afectación metafórica a partir del título, pero más frecuentemente por metonimia, en este caso, sí como tropo descriptivo que alude a una parte del todo trabajado en los textos. . Gracias a este recurso (y también a la metáfora) que tiene cierto poder configurante muchas veces la interpretación y el juego polisémico es posible. El mismo texto de Fernando puede tener otra interpretación si tomamos “al enfermero” como un rasgo del médico”.

En fin, cuando nuestros talleristas anclan un tema con un título, generalmente la denominación solo alude a uno de los temas involucrados en el trabajo, a algún rasgo del objeto- tema de la descripción: “mariposa” alude solo a la fragilidad de la escritura; “médico” al sujeto no nombrado en la descripción del hospital y a uno de los rasgos del loco, “el de chivo expiatorio”, “Paloma” solo a uno de los rasgos de la mujer amada.

“Utopía” al sueño de ese sujeto que justamente vive en un lugar de pesadilla. El mismo fenómeno surge en los diarios.

Podría pensarse que el trabajo metonímico (como tropo o como elemento estructurante de la descripción) en este tipo de textos constituye un recurso estilístico poético, pero la recurrencia al procedimiento de afectación, con temas que no integran o reúnen en el título la totalidad del material discursivo, nos vuelven a hacer pensar en un escritor que se detiene en aquello que lo atrae y en una escena enunciativa en la que el enunciador se muestra poco preocupado porque el lector siga sus movimientos sino es con voluntad y espíritu de colaboración.

### **Conclusiones sobre la descripción en las producciones**

Según la información que acabamos de suministrar en los apartados anteriores, la narración al presentar una mayor orientación hacia el objeto, aleja el objeto-tema. En cambio, la prosa poética, acerca el objeto y ese contacto, más directo en términos lingüísticos y discursivos, parece más profundo y eficaz, al lograr una mayor captación del objeto y un registro poético más persistente (Cf. Tabla 14). Aunque en los dos, la mirada sobre los objetos sigue siendo breve y va de objeto en objeto.

¿Por qué describen así, casi sin detener la mirada? Suponemos que por la incidencia del proceso perceptivo. En estas descripciones, no es el objeto el que se dimensiona a partir de la focalización sino el sujeto. Lo que acontece dentro de él parece satisfacer a este enunciador/descriptor que no busca orientar al lector ni captar un objeto en su totalidad sino mirarlo, sugerirlo, nombrarlo, singularizarlo, o no, y desplazar su mirada hacia otro objeto como si necesitara de la nominación y algún atributo para consolidarse como sujeto.

Esto significa en términos de nuestra escritura reparadora, que nuestros escritores en la prosa poética, al acceder con más facilidad a los objetos, rápidamente tienen la experiencia del propio cuerpo como espacio sensible y apenas comienza a escribir, se perciben percibiendo el objeto, se posicionan y se “sienten” sujetos frente a él o con él, sintiendo la propioceptividad, como consecuencia del lenguaje más poético, tal vez más intensamente también (Dorra, ob.cit.).<sup>109</sup>

#### **4. La descripción como espacio subjetivante**

Según dijimos, para los expertos y también para nuestros talleristas, describir es ante todo nombrar, hacer existir una cosa en el ámbito del discurso. Allí en el universo creado por el lenguaje, la descripción hace que lo nombrado tome “una consistencia que ‘las cosas’ no tienen” y que la vinculación del hombre consigo mismo, con el mundo y con los demás se transforme (Fillinich, ob. Cit.: 46-47).

Por esta razón, la descripción, sostiene Fillinich, es un espacio privilegiado para los procesos subjetivantes, sobre todo, a nuestro entender, en aquellos que necesitan recuperar su saber y el contacto con la propia sensibilidad. Desde este punto de vista, aunque el sujeto sea quien decide qué poner en juego al escribir y hasta dónde avanzar, todo él se verá comprometido y transformado, de alguna manera, por las repercusiones de su escritura. ¿Por qué?

En primer lugar, porque la descripción al obligar a quien escribe a repasar el inventario de palabras que conoce, activa la memoria emotiva del lenguaje,<sup>110</sup> es decir, los recuerdos

---

<sup>109</sup> Dejamos para otra oportunidad las disquisiciones filosóficas sobre la distinción sujeto/objeto, sobre si uno se define frente al otro o con el otro o por los otros. Encuentro en torno al sujeto. UBA, Ciclo Básico Común 2 de septiembre de 2006.

<sup>110</sup> Término que creemos equivalente a lo que Zilberberg denomina la prosodia del discurso (Fillinich, 2003: 85), pero que a nuestro entender expresa con mayor claridad lo que sucede.

de sentimientos o escenas vividas que se alojan en las palabras y que están en relación con la historia personal del sujeto.

Esta activación puede advertirse en la sintaxis particular (dimensión pasional del discurso) que asumen algunos enunciados. Nótese en los siguientes textos cómo cambia la sintaxis cuando los sentimientos se despliegan en el discurso: “Muy cerca de la cocina estaba ubicado un precario baño que se inundaba casi todos los días y la caca paseaba por el pasillo y se olía un olor asqueroso y nauseabundo” (ver cuento N° 3); en este texto, Carlos, del ritmo relajado que despliega la construcción inicial con subordinada, pasa, cuando manifiesta su desagrado, a la coordinación de dos oraciones simples que aceleran el ritmo; en “Fue en aquellos años en que el agua había colmado nuestros campos, arruinó todo, donde no estaba ella, había lodo, caca, diarrea, decía yo, prefería ver la inundación por lo menos se asemejaba a un río...Sin televisores, sin heladeras, en esta eternidad de preocupaciones...” (ver cuento N°1), Fernando expresa su descontento por medio de la enumeración. Juan Carlos manifiesta su desconsuelo por medio de las inclusiones de oraciones interrogativas: “Pero aún me queda mi persona para hacer sufrir a los que descomponen mis partes, y sólo queda el dolor y la incertidumbre de los descomponedores de mis partes ¿para cuándo la integridad de mi ser? ¿hasta cuándo buscar el refugio para ser yo mismo?” (ver poema en prosa N° 4).

Según lo muestran estos textos, que se mencionan a modo de ejemplo, cada vez que el sentimiento del sujeto que escribe logra manifestarse el aspecto sintáctico de la oración cambia dando lugar a distintos tipos de fenómenos, como en estos casos la frase breve, la enumeración, la reiteración de un elemento (sustantivos, construcciones nominales, oraciones interrogativas) y la polisíndeton.

En segundo lugar, la descripción compromete al sujeto que escribe, y los distintos aspectos de su subjetividad, porque la descripción activa el saber enciclopédico y lingüístico en el recuerdo de los objetos del mundo (el amor, la pobreza, el abandono, el capitalismo, la ambición, etc.), en el conocimiento de las múltiples redes que los entrelazan; y obliga al sujeto a confrontarse con lo que sabe.

En tercer lugar, porque la representación de ese saber en el texto obliga a quien escribe a asumirlo de alguna manera: con naturalidad o con convicción o con duda, con alegría o con tristeza.<sup>111</sup> De esta manera, el sujeto se ve compelido a proyectar su imagen no solo en la construcción particular que hace del universo referencial sino también en el saber que pone de manifiesto y en su forma de asumirlo. Como consecuencia de esta proyección, el discurso, como un espejo, le devuelve a quien escribe una imagen de sí que genera distinto tipo de efectos: de aceptación, de rechazo, de sorpresa, de admiración.

En los talleristas del Borda, generalmente, como lo muestran las entrevistas recogidas y las notaciones diarias efectuadas durante los encuentros de taller, la reacción es de aceptación y admiración, los talleristas se asombran de lo que escriben porque encuentran allí un sujeto que habla y piensa de otra manera, con una voz y un estilo que despierta su admiración.

En último término, la descripción compromete a estos sujetos particulares en un hacer saber que no se limita a aquello que se quiere informar<sup>112</sup> sino que se extiende a un “hacer saber

---

<sup>111</sup> Al analizar la prosa poética vimos cómo la lengua dispone de elementos (los pronombres personales, posesivos, demostrativos, verbos, adverbios, subjetivemas modalizadores, etc.) que permiten que la subjetividad salga a la luz, elementos que Greimás ([1983] 1989) desarrolla al hablar de camuflaje subjetivante. Según estos conceptos, la palabra y la frase, una de las formas más simples del pensamiento, puede convertirse en el territorio o escenario en el que la vida psíquica y afectiva se muestra y se corporiza con mayor naturalidad.

<sup>112</sup> Como ya vimos en el capítulo dedicado a la prosa poética las escenas enunciativas en el que prevalecen entre los talleristas del FAB están las confesionales (diálogos o monólogos) y las oraculares (Cf. Cuarta Parte, 2.1.2). Las primeras escenas dan protagonismo a un sujeto que tiene como propósito “hace saber”, a otro, “algo”

que se sabe”, entre otras cosas, “pensar”, “entender”, “expresar” y “controlar” las emociones. Este deseo de hacer saber anima su memoria verbal, sensitiva y su deseo de llegar a un otro, al que estiman cooperativo, comprensivo, solidario y convencido de que los locos, como los niños, siempre dicen la verdad. Sobre este “hacer saber” los talleristas depositan todas sus expectativas como internados que aspiran a reinsertarse en el mundo

### **5. Conclusión: ¿Por qué la descripción?**

Los trabajos analizados en los capítulos dedicados al género narrativo y a la prosa poética nos permiten pensar que los talleristas del FAB, escriban el género que escriban, prefieren el trabajo descriptivo porque, entre otras razones, su práctica conecta, como sugiere Philippe Hamon, con saberes compartidos que apelan a su competencia léxica y enciclopédica más que a las habilidades sintácticas requeridas, por ejemplo, por la narración. La descripción los interpela como sujetos, más que como escritores, y creemos que esto es para ellos más importante.

En la descripción cada uno de estos talleristas encuentra el modo de liberarse del vértigo que imprime la narración o cualquier construcción orientada hacia la acumulación de términos diferentes, y se reenvía, mediante el recurso de la nominación, a ese mundo conocido, del que forma parte, aunque algunas disposiciones sanitarias y algunos prejuicios sociales, traten de excluirlo.

---

-**“algo” de sí mismo** (“Yo soy una pequeña palabra llena de colores. La que quieras. La que te salga. Tan posible que la deshagas como una mariposa”. Angie, 1/ “Extraño mi casa, el departamento, el piano al lado de mi cama. Y los días de frío con mi madre planchando al atardecer”, Gaspar, 9 ); o

-**“algo” de sus sentimientos** (“Sos mi sombra y mi luz”, Jorge, 3; “No pude contener más mi alegría”, Joel 13);

- **un punto de vista** (“Sirve para caminar la integridad”, Juan Carlos 4; “quien entra (ahí) se enferma y pasa a ser otro esclavo de la mente”, Héctor, 14).

Las segundas, las escenas más asertóricas, ponen en escena un sujeto de carácter más pedagógico, cuyo **hacer saber está ligado a un “hacer hacer”** (“Esto ya no es locura, es enfermedad ciudadana, están jugando una partida contra ustedes mismos”; “Sé fértil, delirante, el cosmos puede darte el enfriar y tu pulpa clamar la sed” Fernando 8 y 15, respectivamente).

En resumen, estos escritores describen porque ese trabajo, más abierta e intensamente en la prosa poética, por la subjetividad y el trabajo retórico que habilita, les permite reencontrar el mundo y reencontrarse en cada palabra, contactándose, percibiéndose y afirmándose con cada nominación o semantización frente al objeto que perciben. Con la descripción ellos hacen sus exploraciones, comprueban sus recuerdos e ingresan a un mundo en el que, en la mayoría de los casos no hay muros (o al menos no esos muros de los que ellos quieren evadirse) y, si los hay, pueden salvarlos.

Con la descripción pueden construir una representación del mundo y de sí mismos en la que les resulta más fácil contactarse con ese lector que imaginan comprensivo y capaz de asignarle alguna legitimidad a sus palabras.

Con el lazo de la deriva metonímica que caracteriza a la descripción, como héroes mitológicos los talleristas recorren su propio hilo de Ariadna, avanzan sobre sus percepciones, transitan el mundo que describen, recuerdan su lengua, sin el peligro de perderse por otros campos léxicos.

# CONCLUSIONES

## FINALES

**“Cuando escribo...estoy de viaje, en una travesía hasta el fin de la noche”**

Julia Kristeva, *El porvenir de una revuelta*, pág. 88



### **La escritura terapéutica en el Taller de Letras del FAB.**

Después de realizado nuestro análisis de las prácticas de escritura del taller de Letras del Frente de Artistas del Borda, estamos en condiciones de responder los interrogantes planteados al iniciar nuestro trabajo de tesis y de formular algunas conclusiones tanto sobre la función reparadora de la escritura como del futuro de la escritura terapéutica.

#### **¿Qué escriben los participantes del Taller de Letras del FAB?**

Los talleristas del FAB, siguiendo su propia inclinación, escriben preferentemente prosa poética y practican la descripción como tipología discursiva.

#### **¿Por qué la prosa poética? ¿Por qué la descripción?**

Escriben prosa poética porque es uno de los géneros que les brinda la posibilidad de hacerse presentes en el discurso, de sentirse ellos en los textos (recuérdese el gran porcentaje de marcadores de la subjetividad) y de vincularse con su enunciatario de un modo más directo que el que les permite la narración y la poesía tradicional. Pero sobre todo la practican porque la prosa poética les brinda mayor espacio para lograr que cualquier fragmento alcance la vida suficiente como para agradar (Baudelaire, ob. cit.) y darle a aquello que se describe, a través de un trabajo retórico más intenso, una densidad semántica que redunde en una subjetivación más fuerte.

El poema que sigue es de Marisa Wagner (2003), una poeta internada varias veces en el Borda, que no escribe en el FAB. Su trabajo -como tantos otros que hemos recogido durante nuestra investigación- explica el surgimiento de la escritura en el espacio hospitalario y permite entender la recurrencia al trabajo descriptivo:

“En defensa de la identidad y de la belleza (mecanismos)”

A mí me gustan los caballos blancos,  
los girasoles.

Los cigarrillos rubios y los negros.

El café muy fuerte.

El mate amargo.

También me gustan los pepinos

-como los prepara Nomi\_

los langostinos, las rabas, los locos, los erizos...

-en fin, todos los mariscos-

Las canciones de Serrat,

José Larralde,

Spinetta, Manal, Charly García.

Violeta Parra.

El tango. Piazzola. El Polaco y La Tana.

Algunos versos de Neruda.

Todo Vallejo.

Los libros de Cortázar.

Los hombres con el rostro aindiado y otros hombres.

El mar.

Los Redonditos de Ricota.

El teatro contemporáneo y algo del teatro clásico.

La voz de Janis Joplin.

Los cuadros de Dalí.

Las mujeres de Modigliani.

El Guernica de Picasso.

El Jardín de las Delicias, de H. Bosch.

Boca Juniors.

El asado y las ensaladas.

Lsa provoletta a la parrilla.

El piano de Villegas.

Los cuadros de Mauricio STern.

La cerveza bien helada.

El color amarillo.

El humor de Eduardo Arce.

Leer Artaud de vez en cuando,

y también a García Márquez.

Las caricias.

El dulce de leche.

Levantarme en medio de la noche

e irme a pasear por Buenos Aires.

Los hombres y las mujeres que luchan

por un mundo más habitable.

Los pies chiquitos de Malena.

Algún cuento de Borges.

Dos poemas de Benedetti y cuatro de Juan Gelman.

Los besos de Malena.  
La poesía de Sergio Darlin.  
Las canciones de la nueva trova.  
Dibujar.  
Hacer el amor cada cuatro días.  
Escribir boludeces...  
Pero en realidad, ahora que lo pienso,  
yo me fabrico estas listas  
porque aquí, en el hospicio  
me son muy necesarias.  
Así, uno no se olvida  
de quien es, al menos...  
y de paso se acuerda que existen cosas lindas.

Como podrá apreciarse, este poema – que está más fuertemente ligado a los aspectos genéricos de la prosa poética por su tendencia al razonamiento discursivo, ritmo libre, musicalidad, lirismo – muestra ya desde el comentario que acompaña al título, “mecanismos”, cómo la escritura se convierte en una estrategia de supervivencia en el Borda y cuál es el valor que la poeta le atribuye a la descripción: “yo me fabrico estas listas<sup>113</sup> / porque aquí, en el hospicio/ me son muy necesarias” (el subrayado es nuestro).

Su estrategia, que consiste en unir los elementos dispersos a lo largo de su historia mencionando todo aquello que le gusta a la poeta, es parecida a la de nuestros talleristas que, sin tener su cultura letrada, recorren – durante la escritura – distintos itinerarios por su universo lingüístico y experiencial, a veces, solo para alejarse de aquello que quieren olvidar: “Olvidé poemas por escribir poemas para olvidar” (Héctor, externado del Borda, Informe de pasantía, 2004) y centrarse en lo que quieren recordar

### **¿Cómo es la escritura de los talleristas del FAB?**

La respuesta a esta pregunta tiene, para nosotros, dos niveles de tratamiento. El primero corresponde a cómo escriben según el proceso de producción. El segundo a cómo son los

---

<sup>113</sup> Recuérdese el concepto de Hamon : describir consiste en desplegar una lista a la espera de la memoria del lector (cfr. p.176)

resultados de ese proceso, es decir, los productos escritos. Ambos aspectos, aunque disímiles, conducen a una misma conclusión.

Por un lado, desde el punto de vista del proceso de producción, y según lo que los documentos escritos y la investigación realizada muestran, tenemos que decir que la escritura de estos talleristas adquiere las siguientes características específicas.

Estos escritores no construyen una representación previa del contenido del texto o, si lo hacen, no activan el monitor que trae a la memoria el plan trazado, toman la consigna como punto de partida y se dejan llevar por el proceso de perceptivización antes y durante la escritura. Hay sí una puesta en género, un esfuerzo por adecuarse a los rasgos del discurso literario y por responder a los lineamientos generales de los géneros específicos, más allá de las dificultades que presentan para estructurar el relato y la argumentación.

La escritura, propiamente dicha, la textualización, es, por momentos, automática y, por otros, reflexiva. Se ve durante la puesta en texto, en la mayoría de los casos, que es una práctica acompañada por el pensamiento. Aunque la consigna abre en ellos un proceso de escritura rápida, estos escritores luego se detienen, piensan (siguen el proceso de perceptivización) y escriben y así hasta terminar. El proceso de revisión está orientado solamente hacia cuestiones superficiales, como la corrección ortográfica o algún problema de concordancia; los escritores del FAB no monitorean la cohesión, la interrelación entre las secuencias, la inteligibilidad de las frases. No hay reformulación ni reelaboración de lo escrito, es decir, no hay reescritura que contemple a otro lector que no sea quien escribe.

Por otro, desde el punto de vista discursivo-textual, hay que rescatar que esta es una escritura que más allá de los géneros que aborda (Cf. Ilustración 13) se caracteriza por:

-una particular construcción del universo referencial o temático que, a nivel semántico, expresa aspectos ligados a la historia personal de los talleristas, a sus sentimientos de deterioro personal y social, a sus vivencias de discriminación; y, a nivel sintagmático, manifiesta su visión particular del mundo: en la que los sujetos no desarrollan acciones concretas sobre su entorno y se muestran con pocas posibilidades de ejercer acciones transformadoras;

-un estilo verbal expresivo y agradable que generalmente pone en escena un enunciador de carácter sensible y apasionado que promueve un acercamiento entre enunciador y enunciatario (aún en los casos de aquellos enunciadores más críticos como es el caso de Fernando);

-una modalidad enunciativa de carácter asertivo que construye la figura de un enunciador que habla con la seguridad de un sujeto que sabe;

-un registro poético que, sobre todo en la prosa poética, pone en evidencia un saber sobre el lenguaje y la literatura que enriquece ese ethos sensible que el lenguaje expresivo construye.

-una estructuración relajada y lável que, en lo superficial, desatiende aquellos aspectos compositivos que hacen a la continuidad temática entre la introducción, el desarrollo y el cierre del texto; y en lo profundo, se caracteriza por el predominio de la secuencia descriptiva, la falta de nexos explícitos que vinculen las proposiciones y colaboren en el logro de la finalidad discursiva: la narración de la historia, en el caso de las producciones narrativas; el entramado de premisas y conclusión, en la prosa poética (que en más de una oportunidad se contradice).

-algunos problemas en la tematización que, parcial o totalmente, dificulta la comprensión textual y la interpretación de la finalidad discursiva. Proponen un tema y siguen con otro, hacen una pregunta y no la responden, proponen un núcleo de atención y desarrollan otros.

Es decir que en su aspecto discursivo – textual es una escritura que por momentos desatiende el principio de cooperación comunicativa que implica todo acto de lenguaje, incluso el artístico.

Es aquí, y en relación a estos aspectos señalados, que esta escritura presenta su aspecto distintivo y problemático. Esta actitud rayana en la indiferencia condiciona tanto el proceso de escritura (por eso no incluye como hábito la reescritura) como el producto (que tampoco ofrece las señales necesarias para su interpretación) y constituye – en relación con el deseo de comunicación que estos talleristas manifiestan – una paradoja comunicativa: por un lado, esta escritura reclama y desea un lector que reconozca que estos escritores particulares pueden expresarse y, por otro, lo expulsa de la lectura, no guiándolo en la construcción del sentido global. Este rasgo, contradictorio y peculiar, distingue a esta escritura de otras, y creemos puede constituir un foco de atención para otro tipo de especialistas.

### **¿Por qué escriben?**

A partir de lo que podemos inferir de la observación diaria de las prácticas del taller y de la interpretación de los distintos materiales recogidos durante nuestra investigación (entrevistas, ejercicios de auto - observación), estos escritores que asisten al taller del FAB sin ninguna obligación, escriben entre otras razones:

1- porque, como ellos, dicen la escritura los hace pensar y explorar su sensibilidad; reconocer esto: que pueden pensar y controlar sus sentimientos durante la escritura; les produce bienestar.

Escribir es compartir la sensación de un bien logrado, yo tengo sed y mis palabras son agua de manantial que convido a todos los que quieran embeberse de su amor. Carlos, externado del Borda (Informe de pasantía, 2004)

2- porque la escritura, y sobre todo la escritura artística, los lleva a asumir una voz y una identidad estimables; esta subjetividad construida discursivamente se ve reforzada por el hecho de que, semanalmente, al escribir, los talleristas se construyen no solo como artistas sino también como héroes<sup>114</sup> que van al frente (FAB) y son capaces de asumir, con las limitaciones propias de cada uno, las pruebas que la lengua, su condición y el afuera les imponen para proteger y evaluar su sanidad, es decir, su capacidad de pensamiento, vinculación e integración<sup>115</sup>.

3- porque la escritura puede acercarlos a otros desde un lugar diferente; escribir les da a los talleristas la posibilidad de comunicar aquello que desean (la memoria de ciertos hechos, sus sentimientos, sus puntos de vistas) y de compartir con sus compañeros y con la comunidad de extramuros una imagen de sí mismos más estimada, la propiciada por ese ethos conocedor, batallador y poético, socialmente valorado, que reluce especialmente cuando practican el género que prefieren.

A mi me gusta escribir a qui porque comparto lo que escribo con mis compañeros y coordinadores.

La escritura para mi es muy importante por que a demas los escuchan otras personas.

Con la escritura una demuestra lo que uno piensa y ademas uno da a conocer que se quiere y queriendo a demás quiere uno mismo.

La escritura es una carta que le mando a otras personas para que se deleiten que no conosco para que se leiten. Luis María. (Informe de pasantía, 2004)

Finalmente, y según lo muestra la tendencia a escribir prosa poética y a describir, podemos afirmar que los talleristas escriben además por las siguientes razones:

---

<sup>114</sup> Sostiene Parret, todo proceso significativo, ya sea cultural o natural, teórico, práctico o estético, se incluye un programa narrativo (1995: 60).

<sup>115</sup> La OMS entiende por salud «un estado de completo bienestar físico, mental y social (OMS, 2001)

4- porque durante el proceso de producción, al percibir, por ejemplo, los objetos que describen “se” sienten, se perciben a sí mismos y afirman de algún modo su subjetividad; lo mismo sucede luego durante la lectura de lo que han escrito, cuando se reencuentran con el sujeto que escribe

No sé si eso (producir algo) es lo importante. Lo que creo que es importante es tratar de ver que el papel te refleja algo que no podés negar. Yo puedo estar en un estado de autismo por el cual no puedo conectar con la realidad pero si yo logro que esa persona autista pueda escribir la palabra “amor”, digamos, es algo que no lo puedo discutir, el que escribió algo fui yo. Eso es importante. (Entrevista a Joel, Informe de pasantía)

5- porque al escribir, como sostiene Kristeva (1999), “viajan” por su memoria y por el mundo con mayor libertad que la que el entorno les brinda, deteniéndose en aquellos lugares que prefieren:

Escribo para pasear en el pasado de este árbol planchado y muerto...  
Dios habla, el hombre escribe  
si dios no existe, escribe el recuerdo (Fernando, Informe de pasantía, 2004)

6- porque en cada uno de estos viajes, a partir de la lectura y del desarrollo de la consigna, el conocimiento de mundo se ve ampliado y, en consecuencia, ellos son más competentes.

### **¿Qué rasgos caracterizan a esta escritura que hace bien?**

Según lo observado y expuesto hasta aquí, la escritura que hace bien, y que nosotros hemos dado en llamar reparadora o terapéutica, no tiene entre estos escritores esa actitud revisionista de la propia historia que sugieren Séneca, Rousseau, Kafka, Kristeva, Ricoeur, entre otros. Está vinculada con los beneficios cognitivos, psicológicos, sociales que hemos desarrollado en el apartado anterior y también con otros ligados a otros cuidados que estos escritores necesitan brindarse como, por ejemplo:

**1) el escucharse a sí mismos.** De allí que los escritores del FAB busquen, lo que ellos creen es el silencio del taller, pero es, nada más y nada menos, que el silencio que la



escritura creativa -estimulada por el coordinador y la consigna- produce. Este silencio es el que buscan porque abre el camino a la propia voz. Cuando este fenómeno del trabajo creativo no acontece los talleristas se ponen impacientes y lo reclaman<sup>116</sup>. Este aspecto de la escritura reparadora guarda algún tipo de nexo con la función fática del lenguaje (Jakobson, 1960).

**2) el fortalecimiento de la subjetividad.** Pensando, percibiendo, nombrando, retomando historias ya contadas, la función reparadora de la escritura logra ir más allá de sus virtudes fáticas y notifica al sujeto quién es, qué piensa, qué valores defiende, qué tipo de experiencias lo ponen bien o mal.

En la película *Cómo si fuera la primera vez*, sucede algo semejante. Una joven ha perdido su memoria a largo plazo y durante el sueño de la noche olvida quién es, con quién vive, dónde vive y a qué se dedica. Los que la quieren le hacen escribir un diario y le graban videos haciéndola hablar para que ella misma cada mañana al levantarse recupere su identidad y encuentre su lugar en el mundo. De la misma manera, sucede con la escritura practicada con el sentido que le dan estos talleristas. Les recuerda qué pueden sentir y pensar igual que los demás.

**3) la exploración de los propios sentimientos<sup>117</sup>** con la seguridad de poder ejercitar algún tipo de control sobre los mismos; y **el diagnóstico y entrenamiento de sus competencias**

---

<sup>116</sup> En uno de los tantos encuentros reflexivos de taller, destinado a evaluar el trabajo del año, los talleristas comenzaron a discutir entre ellos por cuestiones extraliterarias; Fernando se puso particularmente violento. Basto que se diera la consigna para que dejaran de pelear y todo se ordenara. En esa ocasión Fernando escribió el siguiente poema que a nuestro entender comienza con una invocación. Maimi, Mayami, Maxami/Manix, Magmani, ¡Magmani!/Tarzán floreado, dulce suavestar/colchón de hojas/carnívora selva amazónica/selva metálica, asfalto verdolaga/canto acuariano, grito selvático/sensación verde estelar/fruto cántico, cantor terráqueo/flor, flora fáunica/gritador postizo de razón feliz/fuerza floreciente clorofilica/emergia, emergencia, energia carbónica/diamante, purrosacimarronicelazulico/cromo forro de árboles/ayer perdimos llovió hierro/¡La fábrica funciona perfecto! /Okey thankskirizen/Gracias Bongiu

<sup>117</sup> Cabe mencionar el caso de un paciente del Borda que participó en uno de los encuentros de prosa poética. Después de leer su producción nos acercó el texto y nos pidió que lo leyéramos. Le pedí si

**intelectuales y emocionales;** en más de una oportunidad hemos oído decir a los talleristas que aunque se sentían anímicamente mal habían venido al taller porque allí, escribiendo, se les iba a pasar; o que asistían al taller porque no podían estar todo el día sin hacer nada por sí mismos.

4) **el sentirse estimado y uno con otros;** la escritura compartida con otros en el espacio de taller, les permite compartir las dificultades y los logros que la escritura como actividad psicocognitiva pone en juego y les brinda la comprensión, aceptación y ratificación de otro que valora sus esfuerzos y entiende lo que dice y aquello por lo que sufre, de allí la importancia que estos escritores asignan al momento de la lectura en el taller.

Estos cuatro aspectos que traen al sujeto que escribe los sentimientos, pensamientos y el conocimiento de las potencialidades que necesita para seguir existiendo ofician entre los talleristas el prodigio que se le atribuye a una vieja huesera tarahumara.

Cuenta la leyenda que la tarea de la huesera es la de recoger todo aquello que está a punto de perderse pero sobre todo “huesos”, huesos de lobo. Y cuando ha juntado un esqueleto entero en su cueva, la huesera les canta hasta que el lobo revive, se transforma en ser humano y sale corriendo hacia el horizonte, a carcajadas.<sup>118</sup>

Este milagro de la huesera es el milagro de la escritura. Al repasar el mundo con las palabras, al recordar lo que son capaces de hacer, al ejercitar el pensamiento y al permitirse sentir con libertad creyendo en el propio control, los talleristas recuperan todo aquello que les es propio y creen necesario, se religan y “zafan”, como los lobos, de aquello que los oprime, se transforman y superan de alguna manera la distancia que cierto discurso

---

podía hacer el esfuerzo de escribirlo en primera persona. Después de hacerlo, el tallerista con lágrimas en los ojos nos agradeció el ejercicio: “¡No sabés lo que hiciste por mí”, nos dijo haciéndonos entender que lo que había sentido durante la escritura le había hecho bien. Y por supuesto en una distracción nuestra se llevó su original.

118 Adaptación de un relato recogido por la Dra. Pínkola Estés, Mujeres que corren con los lobos.

psiquiátrico (aquel que está con la manicomialización) ha instalado dentro de ellos y entre ellos y el mundo.

Resumamos, en este ámbito de producción (el del FAB) en el que los escritores se vuelven artistas, la función reparadora se da en esos efectos psicocognitivos; en la posibilidad de percibirse en aquello que perciben, en los beneficios que produce la identidad construida dentro y fuera del discurso (Fairclough ob. cit.; Foucault, 1973) y en la posibilidad de monitorear la memoria subjetiva, recordar y ejercitar las competencias lingüísticas y enciclopédicas, y de transitar los sentimientos del yo paseando por el pasado y por el mundo, avivando unos y ordenando otros (“Escribo para pasear en el pasado de este árbol planchado y muerto...”)

De allí que lo que más disfruten del taller sea el momento creativo, de entextualización y no tengan el hábito de la reescritura. Cuando ellos terminan de escribir y de leer su producción, el trabajo terapéutico de la escritura ya está prácticamente finalizado. Solo queda que esos saberes y valores puestos en juego sean ratificados por los compañeros del taller y por la comunidad de extramuros, que por lo general, aún reconociendo los distintos niveles de ejecución y de coherencia, afirman deslumbrados que esos escritos muestran que sus escritores pueden pensar, pueden escribir, pero no pueden estar locos y menos, segregados.

## La escritura terapéutica o reparadora en el FAB

Escritura terapéutica o reparadora (escritura que cuida de uno y hace bien)	Es una escritura más orientada al trabajo interior que exterior	<i>De inspiración no catártica</i>	Desencadenado por un estímulo de escritura (consigna en el taller)
			Producto de un proceso de perceptivización
			No sujeta ni a planificación ni revisión
		<i>Individual y silenciosa</i>	
		<i>De base fática: parte del deseo de autocontactación, aunque busca también la contactación con el otro</i>	
		<i>De enunciación comprometida</i>	
		<i>Concebida como acto de veridicción y práctica transfiguradora del sujeto que escribe</i>	Habla de los problemas de quien escribe y permite la constitución de un ethos estimable, legitimado en parte por la práctica artística
	Responde a un hábitus	<i>Que en condiciones de vulnerabilidad lleva a escribir en un entorno empático y a practicar la descripción de situaciones y personajes, sobre todo en el marco de la prosa poética</i>	
	Está basada en 1) representaciones históricas de carácter social	<i>Lectura y escritura cuidan de uno mismo y del entorno (Filosofía greco-romana, estoicismo del 3er periodo, II a.C)</i>	
		<i>La escritura ayuda a recordar lo que es necesario para la vida (Estoicismo cristiano: Séneca, II d. C)</i>	
<i>Posibilita el análisis de la conciencia y la constitución de un yo que se salva reprimiendo el yo pecador ( Cristianismo: San Agustín, IV-V d. C)</i>			
<i>Afirma la autonomía de pensamiento y estimula la subjetividad (Racionalismo e idealismo: Rousseau)</i>			
<i>La escritura permite ocuparse de uno mientras se habla de otro, la literatura salva. ( Kafka, Duras, Lispector, Kristeva.)</i>			
2) observaciones realizadas desde el ámbito de la ciencia	<i>Supedita los movimientos del cuerpo a los de la mano, subordina los sentidos a la vista (McLuhan)</i>		
	<i>Crea la distancia entre sujeto y pensamiento, estructura la conciencia (Ong)</i>		
	<i>Requiere de la activación de la memoria corto y largo plazo para recordar los objetivos de escritura y recuperar modelos de trabajo (Psicólogos cognitivos)</i>		
	<i>Exige a la mente una serie de operaciones para ponerse en situación de escritura, desarrollar el proceso perceptivo-creativo y concretar la puesta en texto. ( Aristóteles. Psicólogos cognitivos)</i>		
	<i>Legitima la propia experiencia y a dota de rasgos identitarios a grupos minoritarios ( talleres hospitalarios: Alejandra Ruiz)</i>		
	3) representaciones de la doxa	<i>Existe una relación entre escritura y locura (De poetas y de locos todos tenemos un poco) y una creencia que atribuye cierto poder reparador al arte: "Quien canta sus males espanta".</i>	
	Tiene rasgos discursivos y textuales que le son propios	<p><i>Desde el punto de vista estructural:</i> Se caracteriza por la falta de nexos entre las proposiciones que requiere de un lector altamente cooperativo; tendencia a hacer prevalecer las proposiciones descriptivas sobre el resto.</p> <p><i>Desde el punto de vista del estilo:</i> Presenta un lenguaje subjetivo, modalidad asertiva y un ethos estimable.</p> <p><i>Desde el punto de vista del referente que construye:</i> Se caracteriza por presentar sujetos desagenticados con poca capacidad de acciones transformadoras. Sus temas son los de los hombre sy mujer que sufren.</p>	

Ilustración 14: Caracterización histórico-social de la escritura terapéutica o reparadora a partir de la experiencia en el FAB

## **El futuro de la escritura terapéutica.**

La escritura, como hemos visto a lo largo de este trabajo, tiene para los sujetos que sufren trastornos mentales una función reparadora. Esta dimensión, que hemos analizado en el apartado anterior, parece estar fuertemente relacionada con el espacio de taller por una serie de razones de orden individual y social.

Por un lado, desde el punto de vista personal, es en este espacio de taller al que asisten voluntariamente, que logran el estímulo necesario para emprender el esfuerzo que la escritura significa. Allí, gracias al saber que circula y a la propuesta de trabajo que facilita el coordinador artístico, logran tomar la distancia que les permite abordar sus problemas desde otra perspectiva<sup>119</sup>.

Desde un punto de vista social, el trabajo de taller los lleva a enfrentar los obstáculos que la escritura impone tanto a uno como a otros escritores y les da la oportunidad de ratificar con la mirada y la aceptación del otro las capacidades físicas e intelectuales expresadas durante el trabajo de la escritura. Por otra parte, a este lazo solidario que la actividad compartida produce hay que sumarle el rasgo identitario que surge cuando en el grupo los problemas de uno parecen volverse los problemas de todos y entonces nada parece tan grave.

Algunos informes sobre Salud Mental señalan la necesidad de conciliar la salud física y la salud social para alcanzar el bienestar subjetivo. Para la OMS, la salud se define por «un estado de completo bienestar físico, mental y social. Entre los aspectos que hacen a ese mejoramiento destacan factores como: “la percepción de la propia eficacia”, “la

---

<sup>119</sup> Los talleristas no valoran de la misma manera el trabajo que realizan en los talleres del servicio hospitalario. En los talleres del FAB vinculan las distintas prácticas a la libertad de expresión y al quehacer del arte; en los otros talleres, ellos sienten que la práctica está ligada a mecanismos de indagación y control.

autonomía”, “la competencia”, y “la autorrealización de las capacidades intelectuales y emocionales”. (OMS, 2001)

La escritura ayuda al logro de ese bienestar, desarrolla todos estos aspectos psico-sociales, fomenta el ejercicio de las capacidades intelectuales, el dominio emocional, la autoestima y permite además, como en el caso del Taller de Letras del FAB, la articulación de un “nosotros” que intenta hacerse cargo de un imaginario creador como forma de resistencia e individuación en este mundo fragmentado.

“Para ustedes, nosotros”, advierte la dedicatoria de la antología que publicamos con el aval de la UNESCO. La sentencia enfrenta en un espejo dos imágenes, la de los que están fuera del hospital, pero pueden estar dentro en cualquier momento (como sucedió durante la crisis del 2001 cuando el hospital se pobló de gente de distintas condiciones sociales que uno no imaginaría encontrar en el Borda), y la de ellos, los “enfermos”, los desfigurados sociales que, a pesar de percibir el mundo como estático y pasivo, luchan para transformar su condición día a día, semana a semana, ofreciéndose como guardianes de lo humano.

Evaluar las posibilidades de esta práctica vinculada al cuidado de uno mismo, integrando la mirada y la experiencia de todos aquellos que la ejercitan (analistas del discurso, lingüistas, psicoanalistas, psicólogos), es un desafío. Sin dudas, en este contexto multidisciplinar, será más fácil hacer que el monitor interno que se vuelve perezoso en la escritura individual de estos talleristas y se activa en la escritura grupal se vuelva más constante y la escritura ofrezca al lector su oportunidad de adentrarse en ella y encontrarse más estrechamente con el sujeto que escribe.

De esta manera será también más sencillo demostrar, que más allá de lo que se diga en esta sociedad casi dominada por la imagen, la escritura es todavía uno de los tantos recursos amorosos que propician el renacimiento de un sujeto nuevo (Kristeva, 2001). Así parece

mostrarlo toda esta investigación y este ejercicio de escritura que queremos recordar en este final:

Cuando escribo me siento libre y viajo por el universo.  
Me siento IMASUMA,  
el hermoso,  
y tengo la virtud de ver más allá del horizonte...  
(Juan)

Creemos que solo de este modo, con el trabajo mancomunado, el sortilegio de estos magos singulares puede hacer, como en el caso de la huesera, que las piezas perdidas ocupen su lugar, lo muerto gane vida y abandone los muros de la cueva. Sólo así, lograremos definitivamente que la representación que se tiene de la escritura, como práctica que ayuda al cuidado de uno mismo, alcance su reconocimiento definitivo y salga, como los lobos, corriendo por los montes.

## **Bibliografía**

### **- Sobre lingüística y análisis del discurso**

ABRIC, J.C. et al. 1991. *Les représentations sociales: aspects théoriques, en Pratiques sociales et représentations*. París, PUF

ABRIC, J.C. et al. (1994). *Pratiques sociales et représentations*. París, P.U.F

ADAM, J.M. y A. PETITJEAN, *Le texte descriptif*, París, Nathan, 1989.

ADAM, J. (1992). *Les textes: types et prototypes*, París, Nathan.

ADAM, J. M. (1999). *Linguística textuelle. Des genres de discours au textes*. París, Nathan. Traducción de Irene Brousse. Buenos Aires, Ficha de cátedra de Semiología.

ALLENDE, Felipe (1994). *La legibilidad de los textos*, Santiago, Andrés Bello.

ANSCOMBRE, Jean Claude y Oswald DUCROT (1988). *La argumentación en la lengua*. Madrid, Gredos, 1994.

AUSTIN, J.L (1955) *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona - Buenos Aires, Paidós, 1982.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa .Introducción a la narratología.*, Madrid, Cátedra, 1998.

BAJTIN, Mijail. (1952-1953 [1979]). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982

BARTHES, Roland (1966). "Introducción al análisis estructural del relato", en R. Barthes, A.Greimas, G. Genette y otros, *Análisis estructural del relato*, México, 1982

BENVENISTE, Emile(1966). *Problemas de lingüística general 1 y 2*. México, Siglo XXI, 1981



- BOSQUE, Ignacio y V. Demonte (Eds)(1999). *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe.
- BOURDIEU, Pierre (1984). *Sociología y Cultura*. México, Grijalbo, 1990.
- BOURDIEU, Pierre (1987). *Cosas dichas*. Gedisa, Barcelona, 2000.
- BRAVO, Diana. ¿"Imagen positiva" vs. "imagen negativa"? Pragmática socio-cultural y componentes del face-work. *Oralia 2*, 1999.
- BROWN, P y Stephen Levinson (1987). *Politeness. Some Universals of Language Use*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CALSAMIGLIA, H y A. TUSON (1999). *Las cosas del decir*. Barcelona, Ariel. 2001
- CHARAUDEAU, Patrick y Dominique Maingueneau (2002). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires, Amorrortu /editores, 2005.
- DE MIGUEL, Elena. (1999) "El aspecto léxico", en Bosque I y V. Demonte (directores) *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- DENEŠ, Frantisek (1974). *Papers on functional sentence perspective*. La Haya; Mouton. Traducción de cátedra del seminario de Introducción al Análisis del Discurso. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- DORRA, Raúl, "Entre el sentir y percibir", en E. Landowski, R. Dorra y A.C. Mei Alves (eds), *Semiótica, estesis, estética*,. San pablo- Puebla, PUC/SP/UAP, 1999
- DURANTI, A (1988). "La etnografía del habla: hacia una lingüística de la praxis". En Newmeyer, F. (ed.): *Panorama de la Lingüística Moderna de la Universidad de Cambridge*. Vol. IV: *El lenguaje: contexto socio-cultural*. Madrid: Ed. Visor, 1992.

FAIRCLOUGH, N (1992). "Una teoría del discurso", *Discurso y cambio social*, Traducción María Sofía Vasallo. Ficha para la cátedra de Sociolingüística, UBA, Facultad de Filosofía y Letras.

FILLINICH, M.I (2003). *Descripción*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires,

FILLINICH, M.I (2000). "Aspectualidad y modalidades" en *Tópicos del Seminario*, 3. Enero- junio, pp. 139-158. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires,

FIRBAS, Jan (1964). "Acercas de la definición de tema en el análisis funcional de la oración", en *Travaux Linguistique de Prague*, 1, pp. 170-176. Traducción de Dariel Labonia, Cátedra de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

FLESCH, Rudolf (1951). *How to test readability*. New York, Harper.

FONTANILLE. J (1998). *Semiótica del discurso*. Lima, FCE / Universidad de Lima, 2001.

FOUCAULT, Michael (1966). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1969

FOUCAULT, Michael ( 1969). *Argueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970

FOUCAULT, Michael (1973). *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets, 1999.

FOUCAULT, Michael (1982). *Hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires, Altamira, 1996.

FOUCAULT, Michael (1988). *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós. 1990

FOUCAULT, Michael (1962-1966). *El lenguaje infinito*. Barcelona, Paidós, 1996.

GOFFMAN, Irving (1967). *Ritual de interacción . Ensayos sobre el*

*comportamiento cara a cara*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

GREIMÁS, Algirdas (1966), *Semántica Estructural*. París, Gredos, 1976.

GREIMAS, A. (1983). "El contrato de veridicción". *Del sentido II*. Madrid: Gredos, 1989.

GRICE, I. (1967): "Lógica y conversación". En Valdés Villanueva, I. (ed) *La búsqueda del significado*. Murcia: Tecnos.1975

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador. *Temas, remas, focos, tópicos y comentarios*. Madrid, Arcos, 1997

HYMES, Dell y Gumperz. J. (eds.) (1964). *The Ethnography of Communication*. *American Anthropologist*, vol. 66, nº 6, parte 2.

HYMES, D. (1966). "Two types of linguistic relativity". En Bright, W. (comp.): *Sociolinguistics*. The Hage: Mouton

HYMES, D. (1972). "Models of the Interaction of Language and Social Life". En J.J. D. Hymes, D. y Gumperz, J. (eds.), *Directions in sociolinguistics. The Ethnography of Communication*. Nueva York , Basil Blackwell.

HALLIDAY, Michael y R. Hassan (1976). *Cohesion in English*. Londres, Logman, 1985.

HALLIDAY, Michael (1978). *El lenguaje como semiótica social*. México, Frondo de Cultura Económica, 1982.

HAMON, P. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires, Edicial. 1991.

HODGE Y KRESS (1979). "Lenguaje como ideología". *Cuadernos de Sociolingüística y Lingüística crítica* 1,2,3. UBA.

- JAKOBSON, R. (1956) "Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso", en *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona. Planeta-Agostini, 1985. Pp. 307-332.
- JAKOBSON, R. (1956) "La naturaleza de los pronombres", En Problemas de Lingüística General II. Madrid, Siglo veintiuno editores, 1993. Pp. 172-187
- JAKOBSON, R. (1960) *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona. Planeta-Agostini, 1985. Pp. 347-395 .Malinowsky, B., (1939): "The group and the individual in functional analysis". En P. Bohannan y M Glazer (eds.), *Hign Points in Anthropology*, Nueva York, Alfred Knopf, 1973.
- JAKOBSON, R. (1973) "La dominante", en *Questiones de poétique*, Paris, Seuil,. Traducido del francés por Marina Pérez y Alejandra Prat para la Cátedra de Teoría y Análisis Literario, UBA, 1984
- JODELET, D. (1984), "La representación social: fenómenos, concepto y teoría", en Serge Moscovici (eds), *Psicología social, II*, Buenos Aires, Paidós, 1988.
- JODELET, D. 1989. "Représentations sociales: un domaine en expansion", en AA.VV. *Les représentations sociales*. Paris. PUF.
- KENNY, A. (1963). *Action, Emotion and Will*. Londres: Routledge and Kegan Paul /Nueva York: Humanities Press.
- KERBRAT ORECCHIONI, Catherine (1980). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- LEANDRO FERREIRA, María Cristina, (2001), *Glossário de Termos de Discurso*, UFRGS, Porto Alegre.

MAINGUENEAU, Dominique. “¿‘Situación de enunciación’ o ‘situación de comunicación’? Traducción de Laura Miñones, Revista Discurso.org, Año 2, N°5, 2003.

MAINGENEAU, Dominique, 1996. “Ethos, escenografie e incorporation” [en línea]. Traducción de Ramón Alvarado. [citado el 14 de agosto de 2006].

Disponible en la World Wide Web: <http://ueyatl.uam.mx/uam/divisiones/csh/dec/version.htm>.

MARAFIOTI, Roberto (2005), *Los patrones de la argumentación*, Buenos Aires, Biblos.

MENÉNDEZ, Martín. (1993). *Gramática textual*. Buenos Aires, Plus Ultra.

MENÉNDEZ, M. y otros. *La gramática sistémico funcional*. UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Ficha de cátedra, 1999.

MOSCOVICI, Serge. et al. *Psicología Social II*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós. 1961

MOURELATOS, A. (1981). “Events, Processes, and States”, en P.J. TEDESCHI y A. ZAENEN (eds.). *Tense and Aspect*. Londres: Academic Press (Syntax and Semantics, 14)

PARRET, Herman. *De la semiótica a la estética*,. Buenos Aires, Edicial, 1995.

PARRET, Herman “La enunciación y su puesta en discurso. Dos nociones de diccionario.”, Traducción de Corina García González. *Cruzeiro Semiótico* N° 6, enero de 1987.

PÊCHEUX, Michel (1983) *O Discurso. Estrutura ou Acontecimento*, Campinas, Pontes, 1990.

PERELMAN, Charles y C. Olbrechts. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid, Gredos. (1989)

SEARLE, J. 1969 "La estructura de los actos ilocucionarios", *Actos de Habla*, Madrid, Cátedra, 1986.

TOMACHEVSKI, Boris (1928). *Teoría de la literatura.*, Madrid, Akal Editor, 1982.

TOULMIN, S.E. (1958), *The use of argument*, Cambridge University Press.

VAN DIJK, Teun (1978). *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983.

VOLOSHINOV, V.(1929). *Marxismo y filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992.

WEINRICH, H. (1964). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974.

**- Sobre subjetividad, escritura, teoría literaria.**

ADORNO, Theodor. "La posición del narrador en la novela contemporánea", en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962

ARFUCH, Leonor. "Identidad y discurso. Espacios de lo biográfico", en *Signo y seña* N° 1. Bs. As. Inst. de Lingüística. FF y Letras, 1992.

ARFUCH, Leonor (2002 a). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, FCE.

ARFUCH, Leonor (comp.) (2002 b). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo.

ARENDT, Hanna (1958). *La condición humana*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

BARTHES, R. (1973). *Variaciones sobre la escritura.*, Buenos Aires, Paidós, 2003

- BAVIO, Carmen (2000). *El imperio de la subjetividad. El discurso poético*, Buenos Aires, Kapeluz.
- BENJAMIN, Walter (1936). *El narrador* [en línea]. Traducción de Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 1991. Texinfo: Enrique Zabala, marzo 2005 [citado 5 de diciembre de 2005] Disponible en World Wide Web:  
[http://00e00.blogs.com/spanish/files/walter\\_benjamin\\_el\\_narrador.pdf](http://00e00.blogs.com/spanish/files/walter_benjamin_el_narrador.pdf)
- BOUSOÑO, Carlos (1962). *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos.
- BRIZUELA, Leopoldo (1993). *Cómo se escribe un cuento*. Buenos Aires, El ateneo.
- BRIZUELA, Leopoldo y Edgardo Russo (1993). *Cómo se escribe una novela*. Buenos Aires, El ateneo.
- CALVET, Louis. *La tradición oral*, París, p.u.f., 1984.
- CALVET, J.L. (1996), *Historia de la escritura. De mesopotamia hasta nuestros días*. Barcelona, Paidós, 2001.
- CARDONA, Giorgio. *Antropología de la escritura*, Barcelona, Gedisa, 1991.
- CASTORIADIS, Cornelius. *El mundo fragmentado*, Buenos Aires, Altamira, 1991
- CASTORIADIS, Cornelius "Imaginario e imaginación en la encrucijada" en *Figuras de lo pensable*. Frónesis, Ediciones Cátedra, Universitat de València, 1999. Traducción de Vicente Gómez, 2000.
- CATELLI, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen.
- CHARTIER, Roger (1987) "Las prácticas de lo escrito", en Aries, Ph. y Duby G.: *Historia de la vida privada. El proceso de cambio en la sociedad del siglo XVI a la sociedad del siglo XVIII*, Vol. 5. Madrid. Taurus. 1987.p. 126.