

La escritura y sus  
formas discursivas

Curso introductorio

Maite Alvarado  
Alicia Yeannoteguy

 *Trilce*

Alvarado, María Teresa  
La escritura y sus formas discursivas - 1a ed. 3a reimp. - Buenos Aires :  
Eudeba, 2007.  
120 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-950-23-0899-9

1. Lingüística. I. Título  
CDD 410



Eudeba  
Universidad de Buenos Aires

1ª edición: marzo de 1999

1ª edición, 3ª reimpresión: mayo de 2007

© 1999

Editorial Universitaria de Buenos Aires

Sociedad de Economía Mixta

Av. Rivadavia 1571/73 (1033) Ciudad de Buenos Aires

Tel.: 4383-8025 / Fax: 4383-2202

www.eudeba.com.ar

Diseño de colección: Eudeba

Corrección y composición general: Eudeba

Impreso en la Argentina

Hecho el depósito que establece la ley 11.723



No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopias u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

# Índice

<b>Nota introductoria</b>	9
<b>1. La escritura</b>	
¿Qué es la escritura? .....	11
Breve historia de la escritura .....	11
La escritura como técnica .....	12
Cambios en el soporte .....	14
La imprenta .....	16
Resumen .....	17
Bibliografía .....	18
<b>2. La comunicación escrita</b>	
Comunicación escrita/comunicación oral .....	19
Reformulación del esquema de Jakobson .....	20
Los códigos .....	21
El código sociocultural .....	22
El código ideológico .....	25
El código retórico .....	26
El código lingüístico .....	31
El texto .....	32
Resumen .....	35
Bibliografía .....	35
<b>3. La narración</b>	
Narración y experiencia .....	37
La narración oral .....	38
La trama narrativa .....	42
El narrador .....	44
La subjetivización de la narración .....	45
La funcionalidad del relato .....	47
El pacto ficcional .....	50

interiorización como herramienta cognitiva. Y son también procesos culturales, estrechamente relacionados con otras transformaciones sociales. En este sentido, hemos visto cómo los sucesivos cambios en el soporte material favorecieron, a lo largo de la historia, nuevos modos de relacionarse con los textos y una proliferación cada vez mayor de géneros escritos.

### Bibliografía

- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- , “Lecturas y lectores populares desde el Renacimiento hasta la época clásica”, en Cavallo, G.- Chartier, R. (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998.
- , *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993.
- Gelb, Ignace, *Historia de la escritura*, Madrid, Alianza, 1987.
- Lévi-Strauss, Claude, “Lección de escritura”, en *Tristes trópicos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1993.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.
- Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981.
- , “Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales”, en Williams, R. (ed.), *Historia de la comunicación* (Vol. 2), Barcelona, Bosch, 1992.

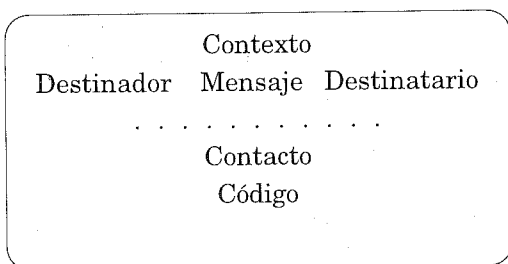
## 2. La comunicación escrita

### Comunicación escrita/comunicación oral

Al permitir conservar el discurso, la (escritura) hace posible una (comunicación diferida y a distancia) ¿Qué implicancias tiene esto? Primero, la necesidad de representarse mentalmente al destinatario. En la comunicación oral cara a cara existe retroalimentación, el *feed-back* propio de la interacción; un gesto puede bastar para indicar desacuerdo o incompreensión por parte del receptor y mover al emisor a rectificar el mensaje para adecuarlo a la comprensión de su interlocutor. Esto no pasa en la comunicación escrita. Puesto que (no hay un contexto compartido) una situación compartida, el lenguaje solo debe hacerse cargo de la eficacia comunicativa del mensaje. Por eso, el lenguaje escrito tiene una riqueza léxica mayor que el oral (se usan más palabras y más precisas) y una sintaxis más completa. El (lenguaje hace gala de todas sus potencialidades en el texto escrito porque debe contrarrestar la ausencia de contexto compartido; es el texto el que crea su propio contexto) Esta es la mayor dificultad que presenta la comunicación escrita frente a la oral, y deriva del carácter diferido de aquella. Como contrapeso de esa dificultad, la comunicación escrita presenta algunas ventajas. El que escribe dispone de tiempo para pensar lo que dice, elegir los términos más apropiados, planificar qué va a decir después, volver atrás, releer, corregir, tachar. Es decir, tiene la posibilidad de controlar su propio discurso mucho más que cuando habla y está sujeto al ritmo de la interacción. Tanto el que escribe como el que lee pueden regular su actividad y disponen de más tiempo para hacerlo que cuando hablan o escuchan.

### Reformulación del esquema de Jakobson

Para analizar más en detalle las características de la comunicación escrita, se puede recurrir al conocido esquema que formuló Roman Jakobson para modelizar la comunicación oral cara a cara. Los factores o componentes de la comunicación, según ese esquema, son: el *mensaje* que se emite; su *emisor* o destinatador; el destinatario o *receptor*; el *canal* o contacto (el medio físico a través del cual se transmite); el *contexto* al que hace referencia; el *código* en el cual se expresa, es decir, la lengua común a emisor y receptor.



Jakobson, que era lingüista, estaba más interesado en el código, la lengua. El canal tenía, en cambio, poco interés teórico para él. Los estudios sobre comunicación de masas, por su parte, confirieron al canal una relevancia mayor y reformularon las categorías de emisor y receptor. Posteriormente, la noción de código fue reformulada en dos sentidos. Frente al código único del que habla Jakobson, se postula la intervención de una multiplicidad de códigos, no sólo lingüísticos. Por otra parte, Catherine Kerbrat-Orecchioni propone, en *La enunciación*, un desdoblamiento de los códigos en *códigos del emisor* y *códigos del receptor*. Esto es importante desde el momento en que se comienza a modificar la noción de receptor, destacando el hecho de que el receptor no es pasivo, no se limita a recibir y decodificar algo ya terminado, sino que, durante la escucha, es activo: se prepara para oír determinadas cosas, opera una selección sobre lo que escucha y asume una posición respecto del mensaje a medida que lo va recibiendo. Los códigos del emisor y los del receptor son distintos, si bien tienen puntos de intersección que hacen posible la comunicación.

Veamos el papel de algunas de estas reformulaciones en la definición de la comunicación escrita. Por un lado, en la comunicación es-

crita, el soporte, el canal, tiene una importancia mucho mayor que en la comunicación cara a cara. Se trata de una comunicación mediatizada en un doble sentido: porque es diferida y porque utiliza la mediación de un soporte material; y es la mediación de ese soporte material, en el que queda fijada la palabra, lo que hace posible que sea una comunicación diferida. Como consecuencia de esto, el emisor (el escritor) no tiene presente al receptor cuando escribe, tiene que construirlo. La representación que el escritor hace de su destinatario toma en cuenta algunos datos de la realidad, pero, en gran medida, es la construcción de un lector virtual. Por supuesto que no es el mismo caso el de quien escribe una carta a un amigo que el de quien escribe una novela. En el primero, hay muchos datos de la realidad para construir al destinatario, aunque, al no tenerlo adelante, no se puede controlar su interpretación de lo que lee. En el segundo caso, el escritor tendrá que construir una imagen promedio de lector, ya que se dirige a un público, a un receptor plural al que no conoce personalmente. Lo que se ha señalado respecto del emisor es válido para el receptor —el lector, tratándose de comunicación escrita—: no tiene enfrente al escritor, no puede hacerle preguntas, no hay ida y vuelta. Todo esto permite afirmar que la comunicación escrita está desdoblada, escindida; podríamos hablar de una situación de escritura y de una situación de lectura. Es decir, el escritor escribe en determinadas circunstancias y el lector lee en otras, y cada uno de ellos imagina y construye a su interlocutor. Esta característica de la comunicación escrita depende de la naturaleza del soporte, que, como ya se ha dicho, confiere a los textos buena parte de sus rasgos, e implica, a la hora de escribir y de leer, una serie de dificultades.

### Los códigos

Desde un punto de vista comunicativo, un código es un conjunto ordenado de conocimientos compartidos que se activan en el intercambio; tanto al escribir como al leer, activamos este conjunto de conocimientos. Los códigos tienen distintas extensiones: hay códigos compartidos por toda una comunidad, como es el caso de las lenguas, y hay códigos más restringidos, compartidos por grupos

menores. Algunos autores denominan *competencia* al conjunto de los códigos que intervienen en la comunicación; es decir, cuando se habla de la "competencia del escritor" y de la "competencia del lector", se hace referencia al conjunto de los códigos que uno y otro manejan. A continuación, nos ocuparemos de cuatro códigos: el sociocultural, el ideológico, el retórico y el lingüístico.

### El código sociocultural

El código sociocultural abarca los conocimientos acerca del mundo que el escritor y el lector tienen y que pueden provenir de la experiencia directa o de otros textos. Umberto Eco lo llama "enciclopedia". Este código provee los marcos de referencia para la escritura y la lectura, los referentes sobre los que se escribe y se lee. El escritor maneja su marco de referencia y el lector, el suyo. Al escribir, el escritor tendrá que imaginar el marco de referencia de su lector y decidir qué informaciones tiene que explicitar y cuáles no. El lector, por su parte, cuando lee, por ejemplo, un texto que fue escrito hace mucho tiempo, necesita reponer el marco de referencia del escritor para comprenderlo. Por eso, las ediciones de clásicos anotados traen una introducción donde se repone el contexto de escritura y notas al pie que completan las referencias que el lector no tiene.

Los conocimientos que constituyen el código sociocultural necesitan algún tipo de organización para ser guardados, porque la memoria funciona como un archivo que clasifica la información para poder conservarla; la información que no se organiza, se pierde. Esa organización es la que permite, a su vez, recuperar la información con relativa facilidad cuando se la necesita. ¿Cómo se guarda la información en la memoria? Hay distintas teorías (de esto se ocupan los psicólogos cognitivos). Una bastante difundida es la de los marcos o esquemas. Umberto Eco, en *Lector in fabula*, usa el término inglés *frames*. Según esta teoría, los conocimientos se guardan en forma de esquemas. Hay esquemas que tienen una organización descriptiva, espacial: son los marcos. Por ejemplo, el marco "casa" (que para los occidentales es distinto del de los orientales). También guardamos en la memoria esquemas de acciones o comportamientos habituales. A estos esquemas de acciones se los llama

ma "guiones". Todos tenemos incorporado el guión "comer un huevo frito", por ejemplo. Las acciones que no son frecuentes o habituales requieren instrucciones; las acciones habituales se automatizan, es decir, incorporan un guión a la memoria. Por eso se produce un efecto humorístico cuando se formulan instrucciones para hacer algo que ya está automatizado, como sucede con las "Instrucciones para subir una escalera" o las "Instrucciones para dar cuerda a un reloj" de Cortázar (en *Historias de cronopios y de famas*). En cuanto a los conceptos, también se almacenan en la memoria en forma de esquemas, llamados "esquemas conceptuales", aparentemente con una organización jerárquica o inclusiva. Estos esquemas son particularmente importantes en la lectura de textos teóricos o científicos.

Los esquemas permiten economizar recursos al escribir, ya que es posible elidir información que se prevé que el lector puede inferir. Todos tenemos incorporado el guión "tocar el timbre", por lo que es innecesario explicitar que se pulsa con la mano (salvo en el caso de un texto de ficción que construya un mundo en el cual los timbres también se activen con la voz o la mirada). En *Apostillas a El nombre de la rosa*, Umberto Eco cuenta que, cuando escribió esa novela, partió de un deseo: deseaba narrar algo sobre un monje al que se lo envenena. Entonces, empieza a buscar la información necesaria. Para obtener información sobre venenos, consulta un catálogo y habla con un conocido suyo que es especialista en el tema. Pero, como también desea ubicar la acción en la Edad Media (Eco es un estudioso del medioevo), se enfrenta a una dificultad: necesita dar al lector una cantidad de información que éste no tiene, para que pueda comprender la historia. La complicación reside en que el narrador que elige, Adso, es un personaje de la época, que se dirige a contemporáneos suyos, con un marco de referencia común y que, por lo tanto, no necesitan la información que necesita el lector de la novela. El problema que se le presentó a Eco, entonces, fue el de tener que reponer el marco de referencia para su lector, sin caer en lo que él mismo llama "salgarismo" (el estilo de Emilio Salgari, que interrumpe la acción para dar explicaciones) y sin que las explicaciones resulten inverosímiles o redundantes en ese mundo de ficción. Recurre, entonces, a una figura retórica, que

es la *preterición*. La preterición consiste en decir que no se va a decir lo que en realidad se está diciendo: "Está de más decir que...", "No voy a repetir que...", son fórmulas que suelen introducir una preterición. El narrador de *El nombre de la rosa* se vale de distintas formas de esa figura retórica para dar la información declarando que es innecesario hacerlo. Dice Eco:

Hubiera podido situar la historia en un medioevo en el que todos supieran de qué se hablaba. Si en una historia contemporánea un personaje dice que el Vaticano no aprobaría su divorcio, no es necesario explicar qué es el Vaticano y por qué no aprueba su divorcio. En una novela histórica, en cambio, hay que proceder de otro modo porque también se narra para que los contemporáneos comprendamos mejor lo que sucedió, y en qué sentido lo que sucedió también nos atañe a nosotros. El peligro que entonces se plantea es el del salgarismo. Los personajes de Salgari huyen a la selva perseguidos por los enemigos y tropiezan con una raíz de baobab, y de pronto el narrador suspende la acción para darnos una lección de botánica sobre el baobab (...) Aunque volví a escribir centenares de páginas para evitar ese tipo de traspíe, no recuerdo haberme dado cuenta nunca de cómo resolvía el problema. Me di cuenta sólo después de dos años, y precisamente mientras buscaba una explicación para el hecho de que también leyera el libro personas a las que, sin ayuda, no podían gustarles los libros tan "cultos". El estilo narrativo de Adso se basa en una figura del pensamiento llamada *preterición* (...), se declara que no se quiere hablar de algo que todos conocen muy bien y al hacer esa declaración ya se está hablando de ello. Aproximadamente así procede Adso cuando alude a personas y acontecimientos que da por conocidos y, sin embargo, explica. (pp. 43-44)

El marco de referencia del escritor puede no coincidir con el del lector y, en ese caso, el escritor debe decidir qué información es pertinente dar y cuál deja que el lector infiera. Los problemas de *coherencia* que presentan los textos, muchas veces se deben a un cálculo equivocado, por parte del escritor, respecto del marco de referencia compartido con el lector. Por ejemplo, se omite información que el lector no puede inferir; o bien, lo contrario: se explicita información que el lector puede inferir. En este último caso, se incurre en un error de redundancia. También puede ocu-

rrir que el escritor recurra, en el texto, a esquemas que no son compatibles entre sí, generando de esta manera contradicciones, como en el caso de los anacronismos.

La *elipsis* es una figura retórica que también puede explicarse desde el punto de vista de los esquemas compartidos. Es la omisión de información que el lector puede reponer. Hay elipsis, por ejemplo, cuando en una película aparece una pareja dándose un beso, baja la luz, se produce un fundido y en la escena siguiente es de día y ellos están desayunando juntos. Hay algo que no se mostró, que se elidió, pero se presupone que el espectador tiene incorporado el guión correspondiente y puede reponer o inferir lo que falta.

### El código ideológico

El código ideológico contiene los sistemas de creencias y de valores que manejan tanto el escritor como el lector, y que proyectan sobre los textos que leen o escriben. Se incluyen en este código tanto los sistemas interpretativos más institucionalizados (las teorías) como las creencias que forman parte del "sentido común". Es decir, por una parte, teorías (psicoanalíticas, filosóficas, sociológicas, políticas, etc.), y por otra, sistemas de valores más difusos, que constituyen ideas recibidas, lugares comunes extendidos en la sociedad y que suelen presentarse como verdades universales (un buen ejemplo se encuentra en los refranes), aunque en verdad son históricos y culturales, responden a la "opinión" dominante en cada época (la *doxa*). Roland Barthes, en *Mitologías*, analiza lo que él llama los "mitos" de la sociedad burguesa, que son, en realidad, condensados de ideología. En el ensayo "El escritor en vacaciones", por ejemplo, analiza el "mito del escritor", a partir de un artículo de la revista *Paris Match*, en el que, en una fotografía, aparece el escritor André Gide, escribiendo, en un crucero por el Nilo. El pie de la fotografía dice: "André Gide escribe mientras viaja por el Nilo" y en el texto se desarrolla la idea de que el escritor no puede dejar de escribir, aun cuando esté haciendo un viaje de placer. Barthes dice que lo que subyace a la nota de *Paris Match* es que escribir no es un trabajo sino una especie de "secreción involuntaria", un impulso que el escritor no puede controlar, porque la escritura se le impone, es algo compulsivo; y, como escribir no es

un trabajo, el escritor no tiene vacaciones, porque vacaciones tienen los que trabajan. Este mito, según Barthes, tiene consecuencias: como el escritor no es un trabajador, del mismo modo que no tiene vacaciones tampoco recibe paga por lo que hace; no se considera que ser escritor sea una profesión. Mito como este forman parte del código ideológico.

De estos esquemas de valores y creencias que constituyen el código ideológico depende, en buena medida, nuestra adhesión a un discurso. Esto es algo que saben muy bien los abogados, los políticos, los periodistas, es decir, todos aquellos que buscan influir de algún modo en la opinión pública.

En cuanto a las teorías, se puede decir que son ideológicas porque compiten entre sí en la interpretación de la realidad. Desde hace años, existe la discusión sobre el carácter ideológico de las teorías científicas. Un buen ejemplo es el de Galileo: en el momento en que propuso su teoría, había otra dominante, que era la teoría geocéntrica, con la que competía. Y, justamente por contradecir esa teoría dominante (que tenía el aval de la Iglesia), se genera el conflicto que lleva a Galileo a retractarse. Obviamente, una vez instalada una teoría, disminuye su carga ideológica. Pero este proceso puede ser muy largo, como se aprecia en el caso de la teoría de la evolución de Darwin, que todavía tiene dificultades para acceder al currículum escolar por presión de distintas confesiones.

### El código retórico

Los griegos entendían por "retórica" el arte de hablar en público, es decir, de saber utilizar la palabra en distintos contextos y para hacer distintas cosas. Era el arte de la oratoria, el arte de argumentar, de saber influir en el auditorio a través de la palabra. Cuando hablamos de "código retórico", entonces, nos referimos a los conocimientos que tienen los hablantes acerca del discurso, es decir, de los distintos usos del lenguaje. Por ejemplo, el conocimiento de los géneros discursivos, tal como los definió el lingüista ruso Mijaíl Bajtín. La comunicación, en las distintas esferas de la actividad, se da a través de géneros o tipos de enunciados que comparten características temáticas, de estructura y estilísticas. Estas características comunes permiten clasificarlos en tipos relativamente estables. Los usuarios de la

lengua tienen incorporado un repertorio de géneros que los ayudan a comunicarse, desde los más primarios, orales, que organizan la comunicación cotidiana, hasta los más complejos, como algunos géneros escritos, de más difícil elaboración. Cuando frecuenta un género —supongamos, la crónica periodística—, el lector incorpora instrucciones para leer los textos correspondientes de manera más eficaz; por ejemplo, que la información principal está contenida en el primer párrafo y que el resto del texto la amplía. La frecuentación de los géneros nos da, como lectores y como escritores, ciertas destrezas que facilitan la lectura y la escritura.

Los géneros se distribuyen en los distintos campos de la práctica social; por ejemplo, los géneros periodísticos corresponden a ese ámbito discursivo; los géneros académicos, a la universidad; los géneros religiosos, como el sermón, corresponden a la práctica religiosa. Todos estos géneros, al igual que los literarios, son géneros secundarios para Bajtín, porque son más elaborados y en general escritos —o, por lo menos, pasan por una etapa escrita en su elaboración—. Los géneros secundarios, dice Bajtín, absorben y transforman en su interior a los géneros primarios, porque al aparecer en el interior de un género secundario, los géneros primarios pierden su función original, vinculada con la interacción oral.

Los géneros son históricos, cambian con el tiempo. Un género puede desaparecer, así como aparecen otros. Algunos surgen de la transformación de géneros que proceden de otros ámbitos discursivos. Es lo que ocurre con algunos géneros literarios. Por ejemplo, el género policial reelabora como materiales algunos géneros que provienen del ámbito de lo judicial, como el informe del forense, la descripción ocular del escenario del crimen que hace la policía, las declaraciones de los testigos, el informe del perito balístico, etc. Todos esos escritos, que forman parte de una causa por homicidio, así como la crónica policial de los diarios, fueron reelaborados históricamente e incorporados al género policial. Algunos de los relatos policiales más antiguos, como "El misterio de Marie Roget", de Edgar Allan Poe, exhiben las huellas de ese proceso.

El conocimiento de los géneros —conocimiento retórico— forma parte de la competencia de cualquier hablante. Como receptores (oyentes o lectores), reconocer el género, a través de algunas de sus mar-

cas más visibles, nos permite canalizar los esfuerzos interpretativos en una dirección. Claro que el reconocimiento del género no siempre es sencillo. Pensemos en dos géneros orales, como la anécdota y el chiste. Son géneros vecinos, tienen mucho en común: se los utiliza, en general, en situaciones comunicativas parecidas; los dos son narrativos. Y no siempre es fácil reconocer, en el marco de una conversación, un chiste de una anécdota. Sin embargo, son bien distintos, porque el fin que persiguen es diferente. El chiste busca producir un efecto humorístico, busca hacer reír; al contar una anécdota, en cambio, se suele buscar la confirmación de algo, por ejemplo, de las características de un personaje determinado. Por otra parte, la anécdota es un género referencial, ya que narra un hecho supuestamente ocurrido. En cambio, el chiste es un género ficcional. Entonces, no confundir una anécdota con un chiste es una operación básica de comprensión. A veces, la diferencia está marcada por un inicio o una introducción que permite al auditorio registrar que se trata de un chiste: "Como el caso de aquel que...". Ese "aquel" indefinido está ubicando el relato en el campo de la ficción y, en general, marca la entrada a un chiste.

¿Qué pasa con los géneros escritos? La posibilidad de diferenciar el género pasa, muchas veces, por lo paratextual, la identificación depende de información que se da en el paratexto. El paratexto es, por una parte, lo que da forma al texto, le da cuerpo: la composición tipográfica, la diagramación, la tapa, el texto de contratapa, la solapa, en el caso de un libro. Todos estos elementos externos forman parte del paratexto editorial, que está a cargo del editor. Por otra parte, hay elementos paratextuales que provee el autor: epígrafe, título y subtítulo, notas al pie, glosario, índices, que colaboran con el lector, facilitándole de diversas maneras la tarea. El paratexto, tanto el editorial como el de autor, proporciona indicaciones o instrucciones de lectura que permiten atribuir el texto que acompañan a un género determinado. En algunos casos, como el de la autobiografía, el paratexto es decisivo para la identificación genérica. La autobiografía es un género referencial, lo que significa que las afirmaciones que allí se hacen pueden ser sometidas a la prueba de verdad, porque lo que se narra pretende ser verdadero. Para Philippe Lejeune, autor de "El pacto autobiográfico", lo que permite distinguir la autobiografía de la nove-

la autobiográfica es la indicación paratextual. En el caso de la autobiografía, el lector tiene que hacer coincidir la primera persona que narra con el nombre del autor que aparece en la tapa, porque la primera persona es el autor. En el caso de la novela autobiográfica, por el contrario, tiene que diferenciar el nombre del autor de la primera persona que narra, que es un narrador ficcional, que no coincide con el autor. Esa operación se puede realizar solamente a partir de indicaciones paratextuales. Si el texto aparece en una colección que se titula "Narrativas", va a ser leído como novela, y si aparece en una colección titulada "Primera persona", que publica diarios personales, memorias, cartas, etc., se lo leerá como autobiografía. El paratexto orienta al lector para que encuadre el texto en un género determinado. A partir de la identificación de género, el lector se prepara para creer o no creer en las cosas que se cuentan en el texto. Algunos textos que están en *Ficciones*, de Borges, como "Pierre Menard, autor del Quijote" o "Examen de la obra de Herbert Quain", se leen como ficción por el título del libro. Si estuvieran en otro libro, por ejemplo, en *Discusión*, que reúne ensayos y críticas, los leeríamos, en primera instancia, como crítica. Obviamente, las instrucciones para leer los paratextos correspondientes a distintos géneros, que los usuarios de la lengua tenemos incorporadas a fuerza de práctica (escrita y oral), también son parte del código o competencia retórica. El código retórico contiene instrucciones para leer y escribir distintos tipos de textos y para resolver distintas tareas de lectura y escritura. Incluye tanto estrategias automatizadas para un adulto alfabetizado y que los chicos aprenden en la escuela primaria, como estrategias más complejas, que muchos adultos no llegan a dominar; por ejemplo, cómo manejarse con los elementos del paratexto según los distintos géneros y los objetivos de la lectura.

Por último, el conocimiento de las distintas estructuras textuales —narrativa, descriptiva, explicativa, argumentativa— también está incluido en el código retórico. Los textos narrativos se caracterizan por su trama temporal-causal, es decir, porque refieren hechos o acciones ordenados temporal y causalmente. La estructura más canónica del texto narrativo contiene una situación inicial o introducción, una complicación y una resolución de la complicación o desenlace. Esta configuración narrativa es la que más tempranamente se adquiere, porque los chicos, desde muy niños, están expuestos a narraciones, les



cuentan o les leen cuentos, escuchan contar historias y anécdotas cotidianamente; y además, es una estructura fácil de manejar, ya que representa la sucesión en que percibimos los hechos en la realidad. El *(texto descriptivo)* en cambio, se caracteriza porque presenta las características o propiedades de un objeto, animado o inanimado, siguiendo un orden espacial. Si bien este tipo de texto se adquiere también tempranamente, es más complejo que el narrativo, porque exige un nivel de abstracción y elaboración mayor. Cuando vemos un objeto, percibimos sus características en forma simultánea, pero para poder describirlo, debemos descomponer esa percepción global, es decir, analizarla en elementos, y elegir un orden de presentación, ya que el lenguaje es lineal. El orden en que se presenten las características o propiedades del objeto tendrá que ver, por una parte, con las exigencias del género (algunos géneros lo tienen muy pautado), y por otra, con la finalidad de esa descripción en particular. Por su parte, los *(textos explicativos)* tienen una estructura de pregunta-respuesta o problema-solución. La pregunta puede no estar formulada en el texto, pero la explicación siempre parte de una pregunta: ¿por qué? La finalidad de la explicación es hacer comprender algo. Hay géneros que combinan tipos distintos, por ejemplo, las leyendas de origen, como la leyenda del irupé o de la yerba-mate, que explican, a través de la narración, un estado de cosas presente. Por último, los *(textos argumentativos)* se ocupan de fundamentar o sostener un punto de vista o una posición frente a un hecho determinado; a diferencia de los textos explicativos, aquí se defiende una explicación, entre otras, de un hecho. Es distinto, por lo tanto, explicar la teoría de la evolución que argumentar a favor o en contra de la misma. La finalidad del texto argumentativo no es hacer comprender sino más bien persuadir.

Los tipos textuales proveen esquemas para organizar la información, facilitando de este modo tanto la comprensión como la producción de textos. Combinados con los géneros discursivos y sus respectivas instrucciones de lectura y escritura, conforman el código retórico, que es parte de la competencia del escritor y del lector que se activa en la comunicación escrita.)

#### • El código lingüístico

El código lingüístico contiene los conocimientos acerca de la lengua que tienen los usuarios, desde la fonética hasta el conocimiento léxico y el gramatical. En el caso de la lengua escrita, se agrega el conocimiento de la ortografía. Nuestra escritura no es fonética sino fonológica; pero no reproduce exactamente los sonidos de la lengua hablada. Si bien todos los hispanohablantes compartimos la misma lengua, existen variedades regionales, dialectos, con pronunciaciones diferentes; pero ortografía hay una sola. De ahí provienen, en buena medida, los problemas que se plantean con la ortografía: algunas letras no reproducen ningún sonido de la lengua que se habla; en Buenos Aires, no se diferencia el sonido de la "ll" del de la "y" delante de vocal, o el de la "s" de los de la "c" y la "z". Además, la lengua ha ido cambiando históricamente y se han perdido antiguas distinciones en la pronunciación que, no obstante, se mantienen en la ortografía, como la distinción entre "v" y "b". En distintas épocas, ha habido intentos de simplificar la ortografía para adecuarla más a la pronunciación; por ejemplo, Sarmiento y Bello propusieron una reforma ortográfica en este sentido, que llegó a implementarse en Chile, pero fracasó.

Aparte de las normas o convenciones ortográficas, los hablantes de una lengua tienen incorporado en la memoria un *(diccionario interno)*, donde están todas las palabras que conocen, un *(lexicón)* que, obviamente, varía de una persona a otra. Son muchas más las palabras que se comprenden que las que se usan, es decir, existe un conocimiento pasivo del léxico mucho mayor que el activo. Como todos los conocimientos almacenados en la memoria, esas palabras que conforman el diccionario personal están organizadas. No se trata de un *(orden)* alfabético, sino *(semántico)*. Las palabras se vinculan en la memoria en forma de *(redes)*, de tal manera que cuando se lee o escucha una palabra, automáticamente se la asocia con otras vinculadas con ella por el significado. A medida que se avanza en la lectura de un texto, se van reconociendo las palabras que están en el diccionario interno. Obviamente, esa búsqueda está *(automatizada)*; sólo se hace consciente cuando aparece una palabra desconocida. En esos casos, a veces se recurre a un diccionario externo, o bien se pregunta por el significado; se trata de búsquedas hacia afuera, recurriendo a memorias externas. Pero en general, lo

primero que se hace cuando no se reconoce una palabra es tratar de inferir su significado por las palabras que la rodean, por el contexto; otra operación frecuente es descomponer la palabra en partes (raíz y afijos): al descomponerla, se pueden buscar en el diccionario interno otras palabras que compartan la misma raíz o el mismo prefijo o sufijo, para llegar, a través de este análisis y esta comparación, a descubrir el significado de la palabra desconocida.

También forma parte de la competencia lingüística el conocimiento de la gramática de la lengua, que contiene las palabras clasificadas por sus funciones, el conjunto de las clases de palabras (sustantivos, adjetivos, verbos, etc.), las reglas de combinación de las palabras en la oración y el tipo de modificación que sufren para entrar en relación unas con otras. Por ejemplo, la concordancia: el sustantivo y el adjetivo concuerdan en género y en número; y el sustantivo que es sujeto de una oración concuerda en persona y número con el verbo que es el núcleo del predicado. Hay reglas más complejas, como las que establecen cómo se coordinan o se subordinan las proposiciones o a través de qué recursos se retoma, sin repetir, lo que ya fue dicho. El conocimiento de las clases de palabras, de sus funciones y de las reglas que rigen sus combinaciones en las oraciones y en los textos es parte del conocimiento gramatical que tienen lectores y escritores y que se activa en la comprensión y la producción.

### El texto

Tradicionalmente, se sostenía que el mensaje escrito, el texto, era el producto de la actividad del escritor y que, por lo tanto, era éste quien fijaba su sentido. El lector debía ajustarse, así, a la interpretación que el escritor había previsto para ese texto. De ahí, la importancia que se concedía, en la interpretación de los textos literarios, a la biografía del autor y a la reconstrucción del contexto de producción. Según esta teoría, existían lecturas correctas e incorrectas, en función de su ajuste al sentido del texto del autor. Como reacción a esta teoría, surgió otra, opuesta, que afirma que no existe un único texto ni un sentido fijado para siempre, que sólo existe un artefacto desprovisto de sentido hasta tanto no sea leído. Entonces, lo que transforma

a ese artefacto en texto es la lectura. Para esta teoría, el texto no leído no existe, porque el texto es fundamentalmente construcción de sentido. Por lo tanto, no hay una lectura más correcta que otra, porque no hay un texto único; hay tantos textos como lecturas. El sentido va variando históricamente, así como va variando según el contexto o la situación de lectura y según la competencia del lector. Un mismo lector, en dos momentos distintos de su vida, construye dos textos diferentes a partir del mismo artefacto.

En el medio de estas dos teorías se ubica la de Umberto Eco en *Lector in fabula*. Eco propone entender el texto como una construcción compartida entre escritor y lector, como fruto de la "cooperación" entre ambos. Eco afirma que el texto es incompleto hasta que la actividad del lector le da sentido. Utiliza el término "mecanismos perezosos" para referirse a los textos, porque prevén la participación del lector que actualizará el sentido. En el planteo de Eco, el escritor inscribe en el texto un programa de lectura, pensando en un lector potencial, crea un "lector modelo" para su texto y le brinda indicaciones implícitas para cooperar en la construcción del sentido. Eco utiliza la analogía con la estrategia de la guerra para describir la estrategia del autor: como un estratega calcula los movimientos posibles de su enemigo y, en función de ese cálculo, organiza sus propios movimientos, de la misma manera, el escritor, cuando escribe, calcula los movimientos interpretativos de su lector virtual. Y, en función de esa estrategia, provee al texto de las claves de lectura necesarias. Obviamente, el "lector modelo" no coincide con ningún lector real, con ningún lector empírico. Cuando el texto es leído en una situación determinada, por un lector concreto, ese lector actualiza el programa de lectura desde sus propias competencias, que nunca coinciden totalmente con el modelo de lector propuesto por el texto.

Hay textos más cooperativos que otros. En general, los más cooperativos son textos que prevén una determinada competencia en su lector y se ajustan lo más posible a ese cálculo. Eco los llama "textos cerrados", porque orientan la lectura en un sentido. Un ejemplo es el de los textos didácticos, que tienen la función de enseñar y, por lo tanto, despliegan una serie de recursos, tanto lingüísticos como paratextuales, para facilitar la comprensión. Los manuales escolares tienen títulos orientativos, resúmenes antepuestos que permiten que

el lector haga hipótesis respecto del contenido, usan negritas que resaltan palabras-claves, ilustraciones, recuadros donde se destacan algunas ideas, esquemas, cuadros, etc. Estos textos están basados en un cálculo previo respecto del lector, sus conocimientos lingüísticos, su enciclopedia, sus ideas previas sobre el tema según la edad, el grado que cursa, etc. Estos serían "textos cerrados", por su función, en la terminología de Eco. Los "textos abiertos", en cambio, son los que admiten una cierta diversidad de interpretaciones. Entre los textos abiertos y los cerrados, hay un continuo de textos más o menos cerrados y más o menos abiertos. En el extremo de los textos más abiertos están los que no parten de una previsión acerca de las competencias del lector o del contexto en el que van a ser leídos. Algunos textos literarios entran en esta categoría. Son textos que prevén más de una interpretación, es decir, prevén una participación mayor del lector en la construcción del sentido y tienen un grado alto de indeterminación. Quizás el mejor ejemplo sean los textos vanguardistas, que proponen rupturas de lo codificado, experimentan con el lenguaje, mezclan los géneros, cuestionan los lugares comunes del código ideológico o tergiversan los esquemas socioculturales. Es decir, aquellos textos que van en contra de lo codificado y que son, por supuesto, de mucho más difícil lectura.

Así como hay textos más cooperativos que otros, textos más abiertos y más cerrados, también el lector puede ser más o menos cooperativo: puede ser obediente y ajustarse al programa de lectura inscripto en el texto, o bien rebelarse. La no cooperación del lector puede ser intencional o no; a veces, es por ignorancia o porque su competencia no coincide con la del lector modelo del texto. En otros casos, en cambio, se trata de lecturas deliberadamente "aberrantes", como las llama Eco, lecturas que van en contra o a contrapelo del texto.

Como parte del trabajo de lectura, el lector también construye una imagen del autor, a la que Eco llama "autor modelo". Es decir, hay una imagen complementaria a la del "lector modelo", que se construye en base a las marcas del texto que pueden leerse como huellas del autor. También intervienen, en la construcción de esa imagen, los conocimientos previos que el lector tiene sobre el autor y su obra. Este "autor modelo" tampoco coincide nunca totalmente con el autor empírico, con el escritor.

## Resumen

Por el carácter diferido de la comunicación escrita, emisor y receptor no comparten, en general, la misma situación comunicativa. El escritor, por lo tanto, debe imaginar a su lector para destinarle el texto. El lector, a su vez, imagina al autor a partir de las señales que este deja en el texto. Ambos construyen un interlocutor virtual, que guía tanto el proceso de composición como el de comprensión. En el caso del escritor, esa construcción se basa en un cálculo —más o menos riguroso según el género— de la competencia lingüística, retórica, ideológica y enciclopédica del lector potencial. Los textos, por su parte, pueden ser más cerrados o más abiertos, según el margen de interpretación que dejen al lector: a mayor libertad interpretativa, más abierto será el texto y su "lector modelo" dependerá menos de un cálculo estratégico previo.

## Bibliografía

- Alvarado, Maite, *Paratexto*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC (UBA), 1994.
- Bajtín, Mijaíl, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- Barthes, Roland, "El escritor en vacaciones", en *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1980.
- Dufays, Jean-Louis, *Stéréotypes et lecture*, Lieja, Mardagas, 1994.
- Eco, Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Buenos Aires, Lumen-De la Flor, 1986.
- , *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1993.
- Jakobson, Roman, "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Edicial, 1993.
- Lejeune, Philippe, "El pacto autobiográfico", en *Anthropos* 29, diciembre de 1991.

Silvestri, Adriana, *En otras palabras. Las habilidades de reformulación en la producción del texto escrito*, Buenos Aires, Cántaro, 1998.

### 3. La narración

#### Narración y experiencia

La palabra “narración” viene del latín “gnarus”, que a su vez viene de una raíz sánscrita, “gnâ”, que significa “conocer”; “gnarus”, en latín, es “conocedor, experto”. O sea que, desde la etimología, “narración” tiene que ver con conocimiento y experiencia. Podemos ensayar las maneras de vincular los términos: podríamos decir que la narración se relaciona con el conocimiento que se adquiere a través de la experiencia, o bien que la narración tiene que ver con el conocimiento que se transmite a través de la experiencia. Ambas relaciones son válidas para pensar la narración, ya que no se trata solamente de un tipo de discurso o de una determinada configuración de los textos, sino de un modo particular de organizar el pensamiento y el conocimiento.

Para Hayden White, que analiza el discurso de la Historia, la modalidad narrativa es, por una parte, universal (en todas las culturas hay narración) y, por otra, es la forma más antigua de organizar el conocimiento, anterior a la ciencia, que depende de la escritura. La narración se remonta al pasado oral. No hay cultura que no organice el conocimiento en forma narrativa y no lo transmita a través de relatos.

En *Actos de significado*, el psicólogo Jerome Bruner plantea que los seres humanos interpretamos las acciones, los comportamientos, de manera narrativa. Esto es parte del sentido común o de lo que él denomina “psicología intuitiva”. ¿Qué quiere decir? Los seres humanos pensamos nuestra propia vida de manera narrativa, la pensamos como un relato que va cambiando con el tiempo, y también pensamos narrativamente las vidas de los demás. Todos creemos que las personas se mueven impulsadas por deseos y por creencias que las llevan a actuar de determinada manera y que están relacionadas con el medio en que se mueven. Si se da algún tipo de desfase entre los deseos,