



Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea (A-1369)

Redactor especializado en textos académicos

**LA ESCRITURA POR ENCARGO:
NATURALEZA DEL PROCESO DE
COMPOSICIÓN**

Autora: Graciela Santos

Tutor/a: Profesora Adriana Beatriz Santa Cruz

Fecha de entrega: 12 de febrero de 2011

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 4 |
| CAPÍTULO I: EL ESCRITOR Y SUS COMPETENCIAS | 6 |
| CAPÍTULO II: LA ESCRITURA | |
| 2.1. EL OFICIO DE ESCRIBIR | 9 |
| 2.2. EL PROCESO METACOGNITIVO | 15 |
| CAPÍTULO III: EL TEXTO | |
| 3.1. NATURALEZA | 25 |
| 3.2. LOS GÉNEROS DISCURSIVOS | 30 |
| CAPÍTULO IV: EL ESCRITOR POR ENCARGO | 34 |
| CONCLUSIÓN | 37 |
| BIBLIOGRAFÍA | 39 |

ÍNDICE DE GRÁFICOS

| | |
|--|----|
| Esquema N.º 1 Modelo de las Etapas | 12 |
| Esquema N.º 2 Modelo del Procesador de Textos | 13 |
| Esquema N.º 3 Modelo de las Habilidades Académicas | 14 |
| Esquema N.º 4 Modelo Cognitivo de Hayes y Flower | 21 |
| Tabla N.º 1 Modelo de las Inteligencias Múltiples | 24 |

INTRODUCCIÓN

La redacción por encargo es una actividad de práctica cada vez más frecuente y ha sido desarrollada incluso por escritores reconocidos por la calidad de sus creaciones literarias publicadas a nombre propio.

Así, por ejemplo, Sor Juana Inés de la Cruz afirmó que casi todo lo que había escrito lo había hecho por encargo y que lo único que redactó por gusto propio fue “Primero sueño”. Mary Shelley, autora de la famosa novela *Frankenstein*, también escribió a pedido numerosas biografías y ensayos sobre creadores como Petrarca, Boccaccio, Maquiavelo, Cervantes, Lope de Vega, Rabelais, Rochefoucauld, Molière, Pascal, Voltaire y Rousseau. Se ha dicho que Henry Miller, junto con Anaïs Nin, escribió cuentos eróticos remunerados por un acaudalado petrolero norteamericano. El mismo Rubén Darío compuso el poema cívico “Canto a la Argentina” a solicitud del diario *La Nación* con motivo del primer centenario de la independencia del país. Dos años antes de su fallecimiento, Antoine de Saint-Exupery escribe por encargo la popular novela *El principito*.

Bioy Casares, Hemingway y Dorothy Parker son más ejemplos de una lista extensa de autores que han redactado a pedido textos de índole diversa, tanto para ganarse la vida como para satisfacer otras aspiraciones personales.

No obstante, su valor indiscutible como una herramienta útil para que otros puedan transmitir conocimientos o experiencias, la escritura por encargo ha sido juzgada como una tarea simple, mecánica e impersonal para la cual el conocimiento de técnicas de redacción y la experiencia en la industria editorial son suficientes. Ejemplos de esta visión limitada son los términos en los que diversas empresas ofrecen el servicio a través de Internet asegurando escritores *especializados, formados e informados, garantía* de un excelente trabajo, *experiencia en la materia del proyecto*, etcétera.

Es innegable que escribir correctamente demanda el aprendizaje de estrategias básicas y necesarias para transferir el contenido del pensamiento a un enunciado que lo refleje en forma adecuada y sea de fácil comprensión para el lector. Empero, pensamos que la redacción correcta de un texto de autoría intelectual ajena también es el resultado de cualidades esenciales y singulares del redactor, que exceden su destreza académica.

Para convertir en lenguaje escrito una idea que nació y evolucionó en la mente

de otra persona, el escritor necesita una capacidad de aprehensión aguda, profunda y sensible que le permita percibir, de manera clara e indubitable, el propósito comunicativo del autor. Hablamos de una facultad que, si bien se enriquece con el dominio de las técnicas y procedimientos del oficio, no surge de él, sino que se enraíza en la conciencia individual del escritor. Como consecuencia de esta implicación personal, el texto resultante revelará —en mayor o menor medida, según la naturaleza del contenido— la presencia inevitable de valoraciones propias del redactor.

También es cierto que, a fuerza de introspección y de ensayo, cada escritor va explorando, descubriendo y perfeccionando los mecanismos que le resultan más efectivos para comunicar sus propios conocimientos y sentimientos o sus posturas frente a cuestiones diversas. Esa búsqueda, de carácter personal, habrá de dar un matiz distintivo a aquellos recursos que, eventualmente, utilice al realizar una obra ajena.

Consideramos que escribir por encargo no es una labor asimilable a cualquier otro quehacer técnico. Aun cuando se suele hablar de *traducir* el pensamiento a lenguaje comprensible, tampoco cabe equipar esta práctica a la traducción de un texto de un idioma a otro —aunque pudiera parecer una tarea análoga.

Una obra escrita a pedido de otra persona siempre evidencia las marcas individuales del redactor que provienen tanto de su particular percepción del pensamiento ajeno como del manejo subjetivo de las técnicas, condiciones que trascienden el dominio y el empleo competente de los recursos discursivos aprendidos.

En las siguientes páginas, abordaremos cada uno de los aspectos involucrados en la escritura en general y, en particular, las diferencias que se manifiestan en el contexto de un trabajo por encargo.

En primer término, examinaremos las competencias del escritor y el proceso cognitivo involucrado en el momento de componer. En segundo lugar, nos detendremos en el análisis del texto considerado como una *construcción bilateral de naturaleza inacabada*. Estudiaremos la relación entre el escritor y el lector sobre la base del principio de *actividad cooperativa* del lector. Y por último, nos referiremos a las condiciones y a las pautas éticas y profesionales propias del trabajo de la escritura por encargo.

CAPÍTULO I

EL ESCRITOR Y SUS COMPETENCIAS

*No se es escritor por
haber elegido decir
ciertas cosas, sino por
la forma en que se digan.*
Jean Paul Sartre

Escribir constituye un *hacer* solo perfectible con el entrenamiento y la práctica. El escritor debe estar preparado para encarar la producción textual en todos los casos que se le presenten. Pero sin lugar a dudas, leer ha de ser el punto de partida insoslayable para lograr el ejercicio eficiente de la escritura.

La lectura consolida la buena redacción. Saber rescatar las ideas y la estructura interna de una obra ayuda a organizar los escritos propios. Se debe aprender a *leer como escritor* para sacar el mayor provecho posible de los recursos y de las técnicas observados en textos de otros autores.

El redactor debe tener presente que tanto la *comprensión* como la *producción* son dos fases de un mismo proceso. A la par que elabora el texto, debe sumergirse en la reflexión y en el análisis de otras obras que pueden aportarle sustancia y herramientas útiles. Lograr un escrito bien organizado y acabado de acuerdo con el objetivo que se propone es el acicate que pondrá en marcha todas sus competencias.

Antes de continuar, convendría aquí aclarar algunos conceptos aludidos.

Se ha dado en llamar *competencia* al conjunto de códigos que intervienen en la comunicación. Cuando se habla de *competencia del escritor* y *competencia del lector*, se está indicando el conjunto de los códigos que unos y otros ponen en acto y que posibilitan establecer una comunicación efectiva entre ambos.

Hablar de competencia significa, en primera instancia, referirse al conocimiento que el hablante —sea como lector o sea como escritor— tiene de su propia lengua. Dicho de otro modo, se trata de la aptitud para producir de manera espontánea y comprender una serie infinita de oraciones correctas desde los puntos de vista gramatical y normativo. Esto es lo que Noam Chomsky (1965) —creador de la gramática generativa— denominó *competencia lingüística*, es decir, el conocimiento intuitivo que un hablante tiene de su propio idioma.

Sin embargo, hay que subrayar que la competencia lingüística solo es una parte del fenómeno denominado genéricamente *competencia*. En tal sentido, también se ha

establecido una distinción entre *competencia gramatical* y *competencia pragmática*, restringiendo la primera al conocimiento de la forma y del significado, y la segunda al conocimiento de las condiciones y del modo de uso apropiado en relación con el fin buscado. Una oración puede estar perfecta desde el punto de vista gramatical, pero no resultar aceptable por no adecuarse al contexto y no acertar con la variedad y el registro.¹

La lengua se concibe, entonces, como un instrumento que puede ser utilizado con eficacia de acuerdo con un sistema de reglas y de principios que conforman la competencia pragmática —o *competencia de la lengua*—. En este nivel se tiene en cuenta, además de la competencia lingüística, el *contexto*, ya que la comunicación varía de acuerdo con la situación comunicativa que comprende el ámbito, las personas y las cosas presentes o ausentes. La competencia pragmática enlaza las intenciones y los fines propuestos con los medios lingüísticos disponibles.

El sociolingüista Dell Hathaway Hymes (1971) propuso un concepto de mayor amplitud aún: la *competencia comunicativa*, la cual engloba la competencia estrictamente lingüística, la competencia de la lengua y todas las formas que se utilizan para comunicarse, incluidos otros recursos paralingüísticos como los gestos, los tonos de voz, los silencios, la acentuación de las palabras, etc.² Esta competencia podría definirse como el conjunto de conocimientos y aptitudes necesarios para que un individuo, como miembro de una determinada comunidad sociocultural, pueda utilizar todos los sistemas semióticos a su disposición. Supone para el hablante —escritor, en nuestro análisis— la capacidad no solo de hablar, sino también de comunicar. Se trata, en definitiva, del conocimiento implícito —o explícito— de las reglas psicológicas, culturales y sociales presupuestas por la comunicación.

La competencia comunicativa se desarrolla y se perfecciona en la expresión escrita a partir de la reflexión sobre la lectura. Si sumado a esto, el escritor comparte —o al menos reconoce— las competencias del lector al que su texto está destinado, podrá manejar con éxito los recursos semióticos con que cuenta para cumplir su intención comunicativa.

Umberto Eco (1979) habla de *enciclopedia* en referencia al código socio-cultural,

¹ La *variedad* es el conjunto de formas de habla compartidas por una comunidad de individuos. Se llama *registro* a la variedad lingüística que depende de la situación comunicativa y que se determina teniendo en cuenta el tema del que se habla, el propósito, la relación entre interlocutores y el código de comunicación.

² AA. VV (2008) *Cuadernillo de Lengua y Comunicación I*, Buenos Aires: Ediciones Mallea.

competencia que abarca los conocimientos acerca del mundo que tanto el autor como el lector tienen y que provienen de la experiencia directa o de otros textos.

En una obra propia el escritor tiene la posibilidad de tender y recorrer “puentes” entre la representación interna de su idea y los sistemas cognitivos implicados en la escritura. Esa facultad le permite volcar su intención en aquellos moldes lingüísticos que él considere más ajustados a sus pretensiones comunicativas.

Sin embargo, cuando se debe trasladar a lenguaje escrito la naturaleza abstracta de una creación intelectual ajena, son necesarios recursos adicionales para percibir con precisión la idea nacida y desarrollada en la mente de otro. En este marco, el conocimiento y el empleo eficaz de las reglas psicológicas, culturales y sociales no será suficiente para superar el obstáculo.

Componer una obra ajena exige un esfuerzo extra del escritor, quien tendrá que actuar como una suerte de “catalizador” entre el verdadero *destinador* y el lector también ajeno: su intervención es necesaria, pero no debería influir en el texto. Por el contrario, debe buscar los medios más apropiados para cumplir la finalidad del autor, dejando de lado sus propias valoraciones. El escritor se convierte en un instrumento de otra persona, no ya como traductor de su mensaje, sino como *constructor* de una forma idónea para canalizar y transmitir un pensamiento.

El éxito en la composición para otro no radica en el dominio eficiente de las competencias, sino que se consolida con el logro de un canal de comunicación entre el autor intelectual y el escritor, una vía que asegure la aprehensión clara de las ideas y de la intención comunicativa.

En resumidas cuentas, en la redacción por encargo, el proceso complejo que de por sí supone la escritura se verá acentuado por una serie de operaciones suplementarias. Al escritor no le bastará con acercarse a los códigos y competencias del lector, sino que deberá atravesar una etapa intermedia. El conocimiento pasará del autor intelectual al redactor, de este volverá al autor en su función de lector-evaluador y, en último término, llegará al lector. En ese recorrido, será inevitable que el escrito adhiera marcas propias del tercero interviniente en su materialización textual, huellas que pueden enriquecer el producto final sin desvirtuar la idea originaria.

CAPÍTULO II

LA ESCRITURA

*Me atrevo a dar el consejo de escribir,
porque es agregar un cuarto a la casa
de la vida. [...] Además, escribir es
un intento de pensar con precisión.*
Adolfo Bioy Casares

2.1. EL OFICIO DE ESCRIBIR

Desde siempre, la tarea del escritor ha estado envuelta en prejuicios que subsisten a pesar de los nuevos enfoques comunicacionales. Entre las creencias más comunes, Cassany (1993) señala la de concebir la escritura como una operación espontánea y simple, como si se tratara de la improvisación de un discurso oral. Por el contrario, el escritor necesita mucho tiempo de reflexión para planificar, pensar y replantear el texto a cada paso. Los planes iniciales son reemplazados por otros, el ordenamiento de la información varía y la redacción se pule y se va transformando.

Es frecuente escuchar que los buenos escritores son aquellos que redactan “a borbotones” una primera versión del escrito que será definitiva y válida. En realidad, el buen escritor es el que escribe más borradores, corrige y revisa cada fragmento, y rehace una y otra vez cada frase. Escritura no es sinónimo de automatismo y espontaneidad, sino de recursividad y reformulación de ideas.

Escribir es una actividad lenta y dificultosa que demanda aprendizaje, dedicación y paciencia. Es un proceso de reelaboración constante de información y de construcciones lingüísticas. Del primer borrador al texto definitivo hay un *hacer* que implica revisar, corregir, ajustar y dar brillo a las expresiones. El producto final nunca se corresponde en su totalidad con la idea inicial.

Otro prejuicio difundido ampliamente es el de la *inspiración*, esto es, creer que *las musas dictan* al escritor y que existe un intercambio fluido entre los escritores y los dioses. Durante el Romanticismo se decía que el artista era un genio inspirado capaz de escribir obras monumentales por el solo hecho de haber nacido dotado para ello. Este pensamiento está tan arraigado en algunos escritores que, cuando fracasan en lograr un texto, suelen abandonarlo diciendo que no están inspirados, que les faltan las ideas o las palabras exactas para elaborarlo. Dan a entender, así, que el momento no es el más

apropiado para componer, como si las ideas emanaran de alguna fuente exterior exactas y listas para ser vertidas en el papel. De hecho, *inspirar* significa “tomar aire de afuera”.

Escribir es un proceso de acción premeditada extraño a la inspiración o a la genialidad creadora. La escritura tiene un componente técnico importante que se debe aprender. Desarrollar criterios propios de selección y de valoración introducen al escritor en la práctica a partir de las estrategias básicas y complementarias. Toda labor de escritura es un acto de comunicación y un texto escrito lo será en tanto y en cuanto el lector sea capaz de comprenderlo. Para que sea un acto de comunicación legítimo, escribir requiere de libertad para expresar lo que se piensa, se siente o se necesita comunicar. Los textos serán claros, coherentes y trascendentales en la medida en que exista la necesidad de escribir y se asuma como una práctica de la libertad.

Sumado a esto, es indudable la vinculación de factores afectivos y motivacionales con la escritura. Cuando un escritor produce su texto insertándolo en un entorno social determinado, lo hace porque está consciente de los valores que esta actividad tiene para él y para sus lectores. Mientras redacta, sabe que la versión final dejará de ser exclusivamente suya y se convertirá en un texto gracias a la participación del lector a quien también le pertenece.

Hasta no hace mucho, la tarea de redacción era vista como una actividad para la cual bastaba el conocimiento y el manejo correcto del código lingüístico. A partir de experimentos realizados sobre el comportamiento de los escritores, se ha descubierto la trascendencia del proceso de composición en la escritura. Para redactar ya no se considera suficiente el dominio de las normas gramaticales y ortográficas. Escribir supone desarrollar estrategias que permiten expresar en forma inteligible las ideas, facilitan la planificación del texto y contribuyen a solucionar eventuales problemas que pudieran presentarse durante el proceso de redacción.

Cassany (1993) hace un estudio detallado de las estrategias y de los experimentos a través de los cuales se descubrieron, y los agrupa en tres conjuntos, a saber:

- las estrategias de composición,
- las estrategias de apoyo y
- los datos complementarios.

Las *estrategias de composición* —desarrolladas por los escritores competentes— implican tomar conciencia de las características de los lectores, planificar la estructura

del texto, mantener su sentido global mediante la relectura de los fragmentos que se van escribiendo y realizar correcciones que interesen al contenido y no a la forma.

Las *estrategias de apoyo* son aquellas mediante las cuales se intentan solucionar las deficiencias gramaticales, textuales o de contenido que pudieran presentarse durante la tarea. En general, consisten en apelar a los conocimientos propios, o bien recurrir a la consulta de fuentes externas.

Los *datos complementarios* comprenden las habilidades de hacer esquemas y de resumir textos. En el primer caso, el escritor se vale del análisis previo de los marcadores textuales y la posterior representación jerárquica de la estructura. Para el resumen de los textos consultados, primero identifica la información relevante y luego la transforma en frases abstractas, sintéticas y económicas.

Con relación al proceso de composición escrita, se han esbozado diversas teorías, de las cuales Cassany (1993) enumera cuatro:

- el Modelo de las etapas,
- el Modelo del procesador de textos,
- el Modelo de las habilidades académicas y
- el Modelo cognitivo.

Según el *Modelo de las Etapas*, de Gordon Rohman (1964), la expresión escrita se presenta como un proceso complejo que se produce en atención a tres etapas básicas:

- . la preescritura,
- . la escritura y
- . la rescritura.

La *preescritura* es la etapa intelectual e interna, durante la cual el autor sólo elabora su pensamiento. Para ello, necesita tener conocimiento de la lengua no limitado al léxico, la gramática y la sintaxis, sino extensivo a los esquemas de organización de cada tipo de texto. Este conocimiento es imprescindible pero no suficiente, ya que como no es posible desarrollar un texto sobre un tema que se desconoce, el escritor debe documentarse y aclarar el contenido del escrito. Además, debe precisar cuál es la finalidad del texto y a quiénes va dirigido. Un escritor competente debe dedicar tiempo a pensar en la impresión que recibirá el lector al interactuar con el texto escrito.

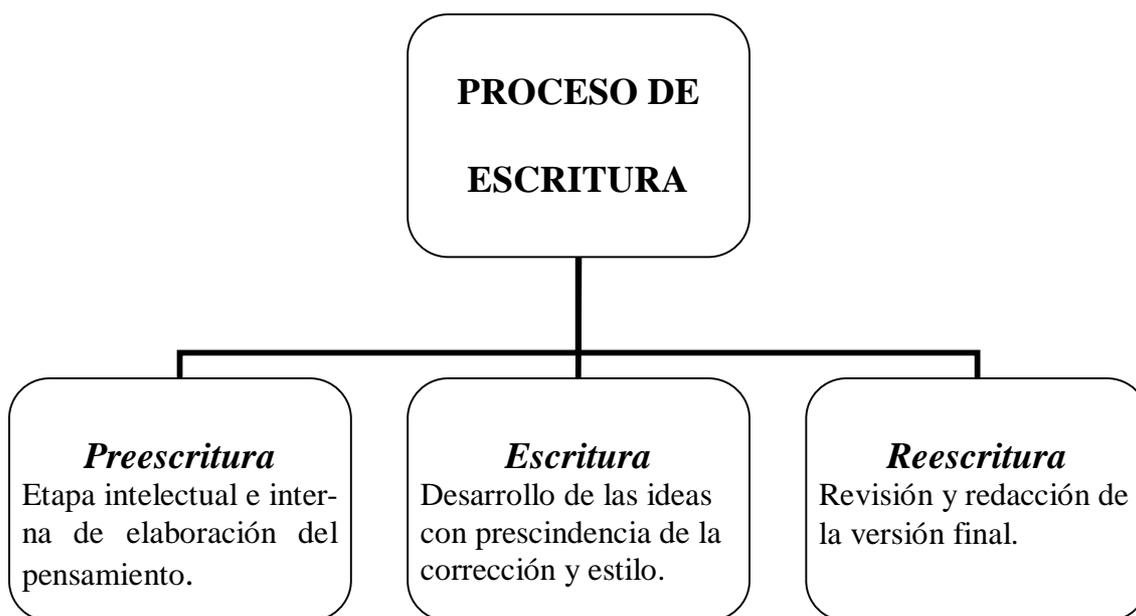
En el caso de una redacción por encargo, esta primera fase comprenderá también el momento de identificar, interpretar y elaborar un pensamiento ajeno.

Durante la *escritura*, se debe preparar una guía ordenada de los puntos por tratar

en el texto. A medida que se va escribiendo, se amplían las ideas esquematizadas en esa guía y se desarrollan en su totalidad, prescindiendo de la corrección y del estilo.

La *re-escritura* comienza luego de dejar “enfriar” el escrito antes de someterlo a revisión y redactar la versión final. La corrección debe alcanzar la ortografía, la sintaxis, la adecuación semántica, etcétera. Además, en virtud de la *recursividad*, todo texto se puede rehacer y se pueden incluir en él nuevas ideas o comentarios.

El siguiente esquema ofrece una síntesis de la teoría arriba enunciada.

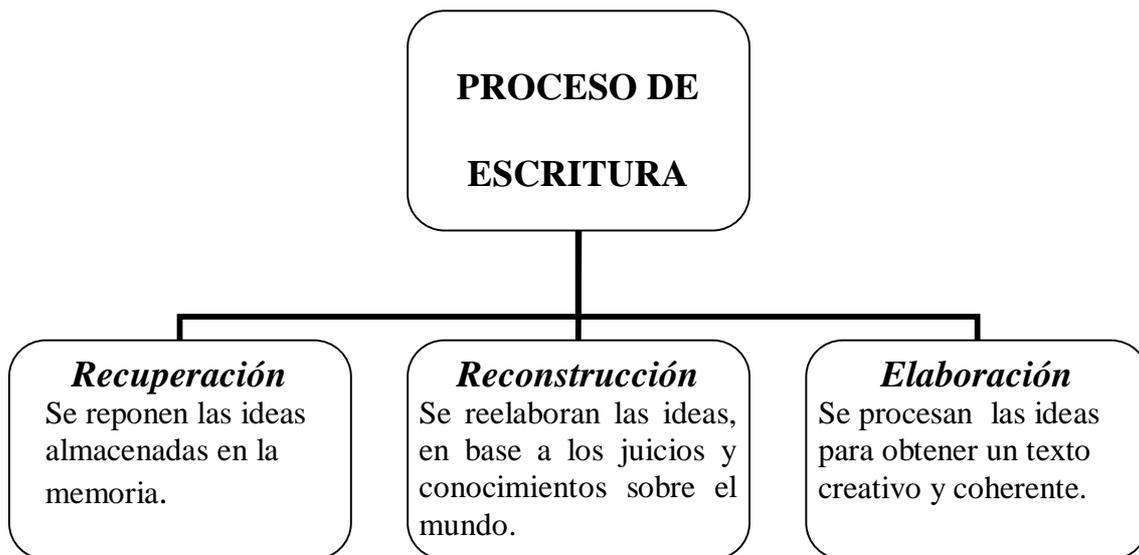


Esquema N.º1 Modelo de las Etapas.
Fuente: elaboración propia.

El *Modelo del Procesador de Textos* corresponde a la propuesta de Teun Van Dijk (1978), la cual incluye la comprensión escrita y la producción, y considera que el fenómeno de producción de textos debe tomar en cuenta tanto los textos escritos como los orales. El escritor elabora el texto a partir de ideas almacenadas en su memoria.

Van Dijk relaciona los procesos receptivos con los productivos; su teoría muestra el papel que cumple la creatividad y la reelaboración en la producción textual. El lingüista subraya que las ideas que contiene un texto no surgen de la nada a partir de un acto creativo en un instante de inspiración, sino que son el producto de la reelaboración de informaciones antiguas procedentes de otros textos o de otras experiencias.

A continuación, se reseñan los procesos mentales implicados en la composición escrita según la teoría de Van Dijk.



Esquema N.º 2 Modelo del Procesador de Textos.
Fuente: elaboración propia.

En el *Modelo de las Habilidades Académicas*, May Shih (1986) no formula una teoría propiamente dicha, sino que reelabora la antigua distinción de Gordon Rohman entre preescribir, escribir y reescribir. Sugiere que los escritores necesitan un conjunto de habilidades especiales de naturaleza académica vinculadas con la interpretación de datos experimentales y la capacidad para relacionar información y sintetizarla.

Según el esquema planteado por Shih, el proceso de composición estaría dividido en tres etapas:

- . preescribir,
- . escribir el borrador y
- . revisar.

La *preescritura* comprende la capacidad de recoger, clasificar, sintetizar, interpretar y adaptar información sobre una materia determinada. A tal fin, el escritor deberá saber aprovechar la experiencia y los conocimientos personales para seleccionar entre ellos la información sugerente y relacionarla con otras ideas. En esta etapa, es preciso que sepa definir un problema, recoger datos, leer críticamente un texto, obtener información, localizar referencias bibliográficas y refundir datos e ideas recogidas de otros textos o investigaciones.

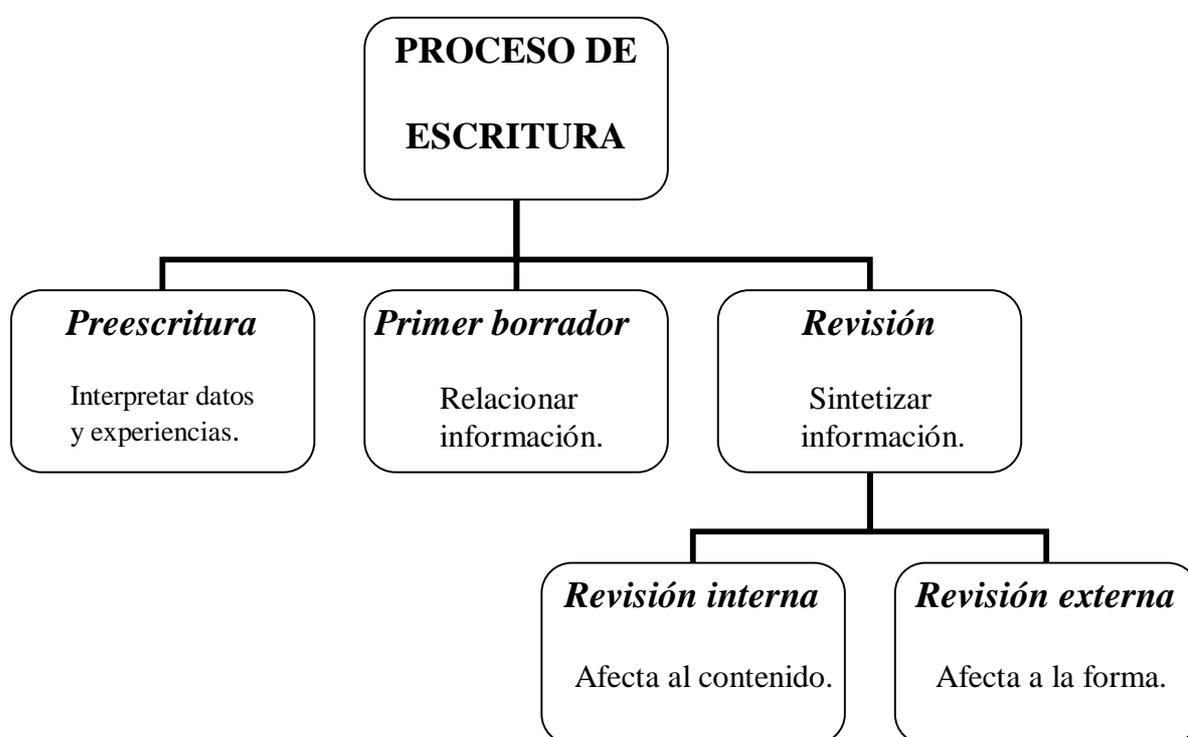
En el momento de *escribir el borrador*, el escritor deberá controlar dos pasos del proceso: primero, generar las ideas y, en segundo lugar, realizar la corrección gramatical. Esta etapa demanda tanto conocimientos léxicos, semánticos y morfosintácticos, como el dominio de las convenciones del discurso —variedad y

registro, coherencia, estructura, etc.— y de las convenciones mecánicas —ortografía, puntuación, tipografía, etcétera.

Finalmente, en la etapa de *revisión*, el escritor deberá evaluar y revisar el contenido y la estructura, corregir la gramática, el vocabulario y los aspectos más mecánicos. En esta última etapa, May Shih agrupa los puntos en dos bloques:

- La *revisión interna* o *revisión de las intenciones*, que afecta al contenido y a la organización, y
- La *revisión externa* o *revisión de las convenciones*, que afecta a la forma, es decir, la gramática, los aspectos mecánicos, etcétera.

El siguiente gráfico destaca las principales nociones de esta teoría.



Esquema N.º 3 Modelo de las Habilidades Académicas.
Fuente: elaboración propia.

Por último, el *Modelo Cognitivo* de Flower y Hayes —cuyas teorías serán analizadas en el apartado siguiente— se focaliza en los procesos cognitivos que intervienen en la composición, y atienden a las estrategias que se utilizan para redactar y a las operaciones que la conducen.

Si bien los aspectos analizados son esenciales en la redacción, su alcance se limita a las operaciones que se llevan a cabo al escribir una idea propia y no explican el proceso previo de aprehensión e interpretación necesario frente una obra ajena.

2.2. EL PROCESO METACOGNITIVO

Según Jonh Hayes (1996), escribir es una actividad generativa que requiere motivación y una actitud intelectual que exige procesos cognitivos y memoria. El desarrollo de la escritura es de por sí complejo, por lo que resulta imprescindible examinarlo a través de un encuadre interdisciplinario.

En tal sentido, tanto la psicología cognitiva como la pragmática, la sociolingüística y la lingüística aplicada —entre otras disciplinas— han encarado su estudio para determinar qué tipos de conocimientos hacen falta para ser un escritor eficaz. Sus observaciones están presentes ya en los primeros modelos cognitivos.

Así, John Hayes y Linda Flower (1981) han señalado la necesidad de acrecentar el control sobre el propio proceso de composición para llegar a ser un escritor más eficiente y más efectivo.

Por su parte, el lingüista Giovanni Parodi (2003) ha profundizado el estudio de la incidencia de la metacognición en la competencia productiva y al respecto ha afirmado:

La capacidad metacognitiva del sujeto se contempla como un componente central en el desarrollo de un buen escritor. Sin un desarrollo adecuado de ella, el sujeto no logra ejercer el dominio de la situación de escritura y no alcanza a visualizar el problema retórico por resolver. Solo si se da cuenta y está consciente de que debe llevar a cabo una determinada tarea y de los recursos disponibles, podrá dimensionar su problema y buscar y ejecutar estrategias tendientes a una solución pertinente. (119).

Sería conveniente aquí, recordar el concepto —aunque todavía discutido— de *metacognición* al que se le atribuyen diversas acepciones.

En 1976, el psicólogo John Flavell señaló que la metacognición implica el conocimiento y el control de la propia actividad cognitiva. Conocer la propia cognición significa tomar conciencia del funcionamiento de nuestra forma de aprender. Controlar las actividades cognitivas implica seleccionar una estrategia para organizar la información, planificarla, comprobar el proceso intelectual y evaluar los resultados.

La mayoría de los autores proponen dos enfoques distintos aunque estrechamente vinculados: la metacognición como *producto* y como *proceso*. La primera se relaciona

con el conocimiento que tenemos sobre nuestro funcionamiento cognitivo. Este es un conocimiento declarativo: *el saber qué*. Por ejemplo, saber que extraer las ideas principales de un texto y organizar la información en un esquema facilita la comprensión.

La metacognición como proceso alude al conocimiento de los procedimientos de supervisión y de regulación que se implementan sobre la actividad cognitiva al enfrentar una tarea concreta. Este es un conocimiento procedimental: *saber cómo*.

Conciliando ambos enfoques, es posible afirmar que la actividad metacognitiva supone tener capacidad para planificar las estrategias que se han de utilizar en cada situación, aplicarlas, controlar el proceso y evaluarlo a fin de confirmarlo o modificarlo.

Para Flavell, el control que una persona puede ejercer sobre su actividad cognitiva depende de la interacción de cuatro componentes, a saber:

- 1) Los conocimientos metacognitivos,
- 2) las experiencias metacognitivas,
- 3) las metas cognitivas y
- 4) las estrategias.

Los *conocimientos metacognitivos* son aquellos que recaen sobre tres aspectos de la actividad cognitiva:

- a) las personas: saber que se recuerdan mejor las palabras que los números;
- b) la tarea: saber que la organización de un texto facilita o dificulta el aprendizaje del contenido, y
- c) las estrategias: saber que la realización de un esquema conceptual es un procedimiento que favorece la comprensión.

Las *experiencias metacognitivas* son los pensamientos, las sensaciones y los sentimientos que acompañan a la actividad cognitiva. Por ejemplo, darse cuenta del grado de dificultad de la tarea que se está realizando, tener la sensación de que la vía elegida para resolverla no es la adecuada o sentir que se está muy cerca de alcanzar el objetivo, etcétera.

Las *metas cognitivas* son los fines perseguidos en una u otra situación.

En cuanto a las *estrategias*, Flavell diferencia entre las *cognitivas* y las *metacognitivas*. Las primeras se emplean para hacer progresar una actividad, mientras que las segundas se utilizan para supervisar el proceso. Es la finalidad lo que las determina. Por ejemplo, lectura y relectura son estrategias cognitivas, y hacerse

preguntas acerca de un texto leído para verificar la comprensión es una estrategia metacognitiva, porque va dirigida a comprobar si se ha alcanzado la meta.

Es oportuno aclarar que autopreguntarse acerca de la información extraída de un texto puede ser una estrategia cognitiva, si apunta a incrementar el conocimiento, o bien metacognitiva, si es utilizada para verificar cuánto se sabe sobre la información.

Ann Brown (1975), pionera en el estudio de la metacognición, incluyó la actividad estratégica de las personas como lo hizo Flavell, si bien ambos autores la representan de modo diferente.

Para Flavell, las estrategias son una parte del componente cognitivo y metacognitivo. Para Brown, en cambio, el comportamiento estratégico ocupa un lugar central en la actividad cognitiva. Desde esta perspectiva, la metacognición consiste en un control deliberado y consciente de las acciones cognitivas.

En resumen, las actividades metacognitivas son los mecanismos autorregulatorios que utiliza un sujeto durante la resolución de un problema o al enfrentarse a una tarea, y esto implica:

- Tener conciencia de las limitaciones del propio sistema. Por ejemplo, ser capaz de estimar el tiempo que puede llevar una tarea determinada.
- Conocer el repertorio de estrategias de que se dispone y usarlas apropiadamente.
- Identificar y definir problemas.
- Planificar y secuenciar acciones para su resolución.
- Supervisar, comprobar, revisar y evaluar la marcha y la efectividad de los planes.

Brown diferencia entre la *aplicación de una técnica* y el *desarrollo de una estrategia*. Una técnica puede aplicarse en forma rutinaria y mecánica sin utilizarla estratégicamente. La técnica deviene en estrategia cuando es posible determinar cuándo utilizarla, cómo y por qué. De allí que la autoconciencia sea el prerrequisito de la autorregulación.

En trabajos posteriores, la investigadora distinguió dos fenómenos metacognitivos: el *conocimiento* y la *regulación de la cognición*. El primero es un conocimiento declarativo, explícito, verbalizable, de relativa estabilidad y falible. La regulación de la cognición, en cambio, es considerada más inestable, dependiente del contexto y de las exigencias de la tarea, y más difícil de verbalizar.

Si bien las perspectivas teóricas expuestas presentan algunas diferencias, ambos

autores enfatizan en la conciencia de la propia actividad cognitiva, en las estrategias, en los mecanismos de autorregulación y en la supervisión del progreso hacia el objetivo.

Tanto Flavell como Brown han estudiado las limitaciones en la producción cognitiva, es decir, el fracaso de los sujetos para utilizar de manera espontánea las estrategias apropiadas que han de implementar al recibir una indicación externa. Así como ambos autores difieren en la interpretación de cuáles son las causas de este problema, también las intervenciones que proponen son diferentes.

Según Flavell (1996), habría que fomentar la introspección de las experiencias cognitivas, ya que la limitación reside en una falta de conocimiento de las variables que afectan al rendimiento en tareas que requieren de una actividad cognitiva.

Para Brown (1987), en cambio, la intervención debería focalizarse en las estrategias, esto es, en el entrenamiento en el dominio de ellas, pero también en el control.

Por su parte, Flower y Hayes (1981) hacen una comparación entre el comportamiento de los escritores competentes y el de los escritores aprendices. Sus teorías describen con precisión el fenómeno de la producción. A través de ellas, proponen un modelo de producción en el que describen los diversos procesos y subprocesos mentales básicos que se realizan al redactar un texto, fases que se organizan de manera jerárquica y con determinadas reglas de funcionamiento.

Los autores referidos explican las estrategias utilizadas para redactar —planificar, releer los fragmentos, revisar, fijarse primero en el contenido y al final en la forma, etc.— y las operaciones intelectuales que conducen la producción de un texto escrito, como la memoria y los procesos de creatividad.

Estos procesos no son etapas unitarias y rígidas de la composición, ni se suceden de manera lineal siguiendo un orden determinado, sino que son empleados cuando el escritor los necesita y más de una vez durante la composición. Es importante destacar este carácter recursivo que se produce en los procesos de composición.

El modelo propuesto por Hayes y Flower establece tres grandes procesos, a saber:

- 1) el entorno de la tarea o la situación de comunicación,
- 2) la memoria a largo plazo del escritor y
- 3) el proceso de escritura

El *entorno de la tarea* o situación comunicativa —cuyos elementos son externos al escritor— está determinado por el problema retórico y por el texto mismo.

La *memoria a largo plazo del escritor* contiene los datos que ha ido grabando sobre sus saberes y experiencias.

Cuando se recurre a la memoria de largo plazo, una palabra o una idea se convierte en la clave para abrir el archivo donde se guardan conocimientos almacenados en ella. Esta contraseña moviliza una cadena de informaciones que tiene una estructura propia según como haya sido grabada. El escritor rescata la información y luego la refunde y elabora según las características de la situación comunicativa en que se encuentre, de acuerdo con las necesidades del nuevo texto, la intención con la que escribe y la audiencia para quien construye el texto.

El *proceso de escritura* se divide en tres subprocesos:

- A) planificar,
- B) trasladar o traducir, y
- C) revisar

La *planificación* es la representación mental de las informaciones que contendrá el texto. Como esta tarea es muy abstracta, no requiere de un esquema completo y desarrollado. Puede tratarse de una palabra clave que represente una cadena completa de ideas, o bien puede ser no verbal, como una imagen visual. Sin embargo, se recomienda una buena planificación que sostenga el camino por recorrer en el texto. Por supuesto que habrá cambios, pero para eso están los borradores, complementos imprescindibles de una planificación exhaustiva.

La planificación, a su vez, también se divide en tres subprocesos:

- a) generar ideas,
- b) organizar ideas y
- c) fijar metas.

Las ideas se *generan* durante la búsqueda de información en la memoria a largo plazo. A veces, esa generación es muy estructurada; en otras oportunidades, solo se presentan ideas sueltas.

Durante el período de la *organización*, se estructuran los datos de las informaciones según las necesidades de la situación comunicativa. Las ideas generadas se ordenan y completan en una estructura global. En este momento se elabora la coherencia del texto por cuanto se separan las ideas principales de las secundarias, y se define y decide en qué orden aparecerán en el texto. De este subproceso dependen la elaboración de planes discursivos y la adecuación a las características de audiencia.

Al *fijar los objetivos*, se produce la elaboración de las metas que dirigirán el proceso de composición. Esto no ocurre siempre de igual modo y en el mismo momento. Muchas veces las metas se generan y se desarrollan con otras ideas; en

algunas ocasiones, se determinan primero, pero también pueden estar establecidas convencionalmente, como ocurre, por ejemplo, con la noticia periodística en la que el objetivo de redactar para informar ya está determinado por el uso.

En la segunda etapa del proceso de escritura, las representaciones abstractas se expresan, se *traducen* y transforman en una secuencia lineal de lenguaje escrito. Este es el momento de redactar, el momento de poner en secuencia lo planificado y organizado, de trasladar las ideas a la escritura.

Por último, en la instancia de *examinar* se decide releer de modo consciente todo lo que se planificó y se escribió, tanto las ideas y frases redactadas como los planes y los objetivos. Se valora así lo realizado para comprobar que responda a lo pensado, a las necesidades planteadas por las características de la audiencia y a la intención que determinó la meta. Si se cree conveniente, se corrige o se modifican algunos aspectos, y se efectúan cambios en virtud de diferentes criterios. Por último, se controlan y regulan las actuaciones de todos los procesos y subprocesos durante la composición. Los criterios dependen de los propósitos y de los hábitos del escritor, así como de su estilo personal.

Este modelo muestra, entonces, que el desarrollo mental de la composición tiene una organización jerárquica y concatenada, según la cual cualquier fase puede actuar encadenada a otra. Las operaciones de pensamiento son como herramientas que el escritor decide cuándo y en qué orden las utilizará para construir un objeto: el texto.

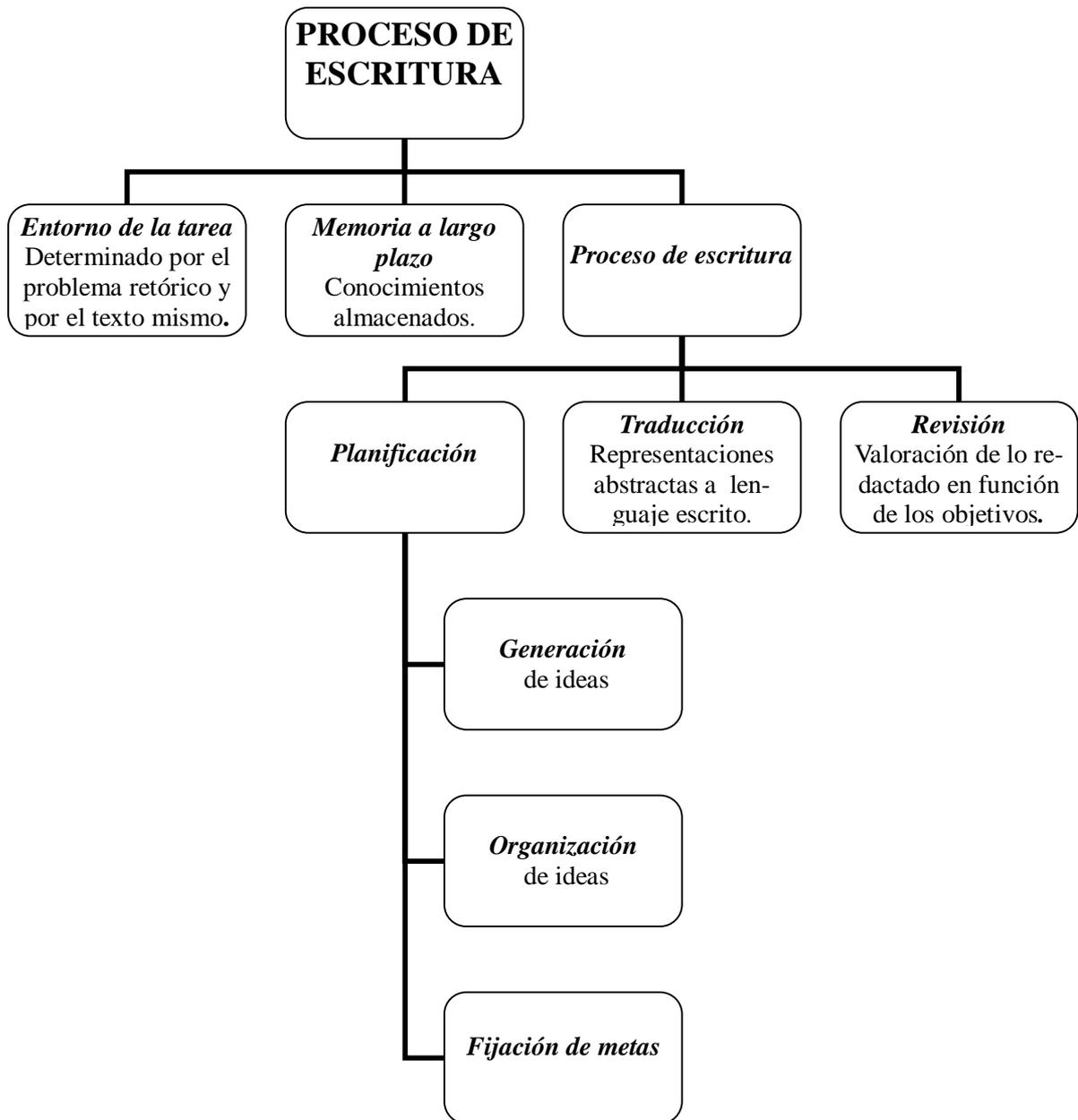
En suma, se puede afirmar que la composición es un proceso de pensamiento dirigido por una red de objetivos creada y desarrollada por el escritor. De este modo, las metas se crean no solo en la etapa de preescritura, sino que pueden ir desarrollándose durante el proceso de composición, ya que la cadena de objetivos crece en esta etapa. Los objetivos locales se plantean paso a paso gracias al monitoreo que produce la consulta permanente con los objetivos más globales que son los que dan coherencia a la composición.

En la composición, se deben integrar las pautas que impone la situación comunicativa, la cual acota los planes del texto, los conocimientos de la memoria a largo plazo y el texto mismo.

Cabe recordar que componer también constituye un proceso de aprendizaje de nuevos conceptos que podrán ser reutilizados luego para regenerar otros objetivos y planes del texto.

En resumen, la metacognición es un *conocimiento superior*, ya que su objeto de estudio es el propio conocimiento examinado y asumido desde una perspectiva personal.

El siguiente esquema presenta una síntesis de la teoría analizada.



Esquema N.º 4 Modelo Cognitivo de Hayes y Flower
Fuente: elaboración propia.

Ahora bien, investigaciones recientes en el campo del estudio de la inteligencia han demostrado la importancia de factores *no intelectivos* ignorados por las posturas tradicionales que hacían hincapié en los aspectos cognitivos —tales como la memoria y la capacidad de resolver problemas.

Ya en 1940, David Wechsler describió la influencia de componentes no cognitivos sobre el comportamiento inteligente y sostuvo, además, que nuestros modelos de inteligencia no serían completos hasta que estos elementos se pudieran describir con exactitud. En esa dirección se orienta la *teoría de las inteligencias múltiples* que el neuropsicólogo norteamericano Howard Gardner formuló en 1983.

Este investigador definió la inteligencia como “la capacidad de resolver problemas o elaborar productos que sean valiosos en una o más culturas”.

Según el modelo propuesto por Gardner, no existe una inteligencia única y cuantificable, sino una diversidad de inteligencias que marcan las potencialidades significativas de cada individuo.

Gardner identificó ocho tipos distintos de inteligencia, a saber:

– *Inteligencia lógico-matemática*, es la capacidad para calcular, medir, evaluar proposiciones e hipótesis y efectuar operaciones matemáticas complejas. Incluye la sensibilidad a los esquemas y relaciones lógicas, las afirmaciones, las funciones y otras abstracciones relacionadas. Se corresponde con el modo de pensamiento del hemisferio lógico y que tradicionalmente se había considerado como la única inteligencia.

– *Inteligencia lingüística*, es la capacidad de pensar en palabras y utilizar el lenguaje para expresar y apreciar significados complejos. Implica sensibilidad para el significado de las palabras y el orden de ellas y las diferentes funciones del lenguaje. En un nivel más sensorial, involucra la sensibilidad para los sonidos, los ritmos, las inflexiones y metro de las palabras.

– *Inteligencia espacial*, es la capacidad de pensar en tres dimensiones; de percibir con exactitud el mundo visual, para realizar transformaciones y modificaciones a las percepciones iniciales propias, y para recrear aspectos de la experiencia visual propia, incluso en ausencia de estímulos físicos apropiados. Permite decodificar información gráfica.

– *Inteligencia musical*, es la aptitud para percibir, discriminar, transformar y expresar las formas musicales. Comprende la habilidad de percibir el ritmo, el tono y el timbre de la música.

– *Inteligencia corporal-cinestésica*, es la habilidad para emplear el cuerpo para fines funcionales o expresivos y para la manipular objetos

– *Inteligencia intrapersonal*, es la capacidad de construir una percepción precisa respecto de sí mismo. Incluye la autodisciplina, la autocomprensión y la autoestima.

– *Inteligencia interpersonal*, es la capacidad para comprender las intenciones, motivaciones y deseos de otras personas y, potencialmente, actuar sobre la base de esos conocimientos. Esta forma de inteligencia no depende necesariamente del lenguaje.

– *Inteligencia naturalista*, es la capacidad de identificar, clasificar y utilizar los elementos naturales y culturales del entorno. Incluye las habilidades de observación, experimentación, reflexión y cuestionamiento de nuestro entorno.

Cada persona tiene diversas habilidades cognoscitivas que operan juntas —aunque como entidades semiautónomas—, si bien desarrolla unas más que otras, y las distintas culturas y segmentos de la sociedad también ponen diferentes énfasis en ellas.

La Tabla 1 reseña las capacidades que en la teoría expuesta se señalan como propias de cada una de las inteligencias.

| TIPO DE INTELIGENCIA | FACULTADES QUE COMPRENDE |
|-----------------------------|--|
| <i>Lógico-matemática</i> | Calcular, medir, evaluar proposiciones e hipótesis y efectuar operaciones matemáticas complejas. |
| <i>Lingüística</i> | Pensar en palabras y utilizar el lenguaje para expresar y apreciar significados complejos. |
| <i>Espacial</i> | Pensar en tres dimensiones. |
| <i>Musical</i> | Percibir, discriminar, transformar y expresar las formas musicales. |
| <i>Corporal-cinestésica</i> | Manipular objetos y perfeccionar las habilidades físicas. |

| | |
|-----------------------------|--|
| <i>Intrapersonal</i> | Construir una percepción precisa respecto de sí mismo. |
| <i>Interpersonal</i> | Comprender las intenciones, motivaciones y deseos de otras personas e interactuar eficazmente. |
| <i>Naturalista</i> | Identificar, clasificar y utilizar los elementos naturales y culturales del entorno. |

Tabla 1.- Teoría de las Inteligencias Múltiples
Fuente: elaboración propia.

Conforme a los nuevos conceptos de la Teoría de las Inteligencias Múltiples, es posible afirmar que escribir un pensamiento ajeno exige no solo inteligencia lingüística, sino también una aptitud propia de la inteligencia interpersonal, esto es, el poder de comprender las intenciones, motivaciones y deseos de otra persona y actuar en consecuencia.

CAPÍTULO III

EL TEXTO

... *el texto es una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de "no dicho" o de "ya dicho", espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco, entonces el texto no es más que una máquina presuposicional.*
Umberto Eco

3.1. NATURALEZA

Tradicionalmente se creía que el mensaje escrito tenía un sentido único y definitivo fijado por el escritor. Al lector sólo le cabía descubrirlo, ya que según ese criterio, las lecturas eran correctas o incorrectas en función de lo establecido por el emisor.

Sin embargo, un nuevo paradigma cambió esa perspectiva. Según este, no existe un texto único con un sentido prefijado por su autor, sino una *forma vacía*, carente de contenido hasta el momento de ser leído y comprendido por un lector.

En *Lector in fabula*, Umberto Eco (1979) emplea el concepto de *actividad cooperativa* para referirse a aquella en virtud de la cual el destinatario extrae de un texto lo que este no dice. Dicho de otro modo, el lector llena espacios vacíos y, simultáneamente, va conectando el contenido del texto con la intertextualidad de donde ha surgido y donde habrá de volcarse.

El autor prevé que estos espacios serán rellenados y los deja en blanco por dos motivos. En primer lugar, porque un texto se escribe con la intención de que alguien lo actualice, está *incompleto*. Es un *mecanismo perezoso* —o *económico*— que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario le introduce.

En segundo lugar, porque a medida que pasa de la función didáctica a la estética, el texto deja al lector la iniciativa interpretativa. Esto ocurre con los *textos abiertos*³ que exigen al lector una mayor colaboración para elaborar el contenido que, no obstante, nunca quedará del todo terminado.

³ Eco (1979) hace una distinción entre *textos cerrados* y *textos abiertos*. Los primeros orientan la lectura en un sentido y pretenden que el lector haga un seguimiento pautado según las metas propuestas —por ejemplo, los textos didácticos, cuya misión es instruir—. Los abiertos, en cambio, convocan interpretaciones variadas, ya que apelan a la riqueza comprensiva del lector. Algunos textos literarios son los más abiertos, en especial, aquellos que se proponen realizar experimentos con el lenguaje. Entre un extremo y el otro, existe un repertorio amplio de textos que presentan una mayor o menor apertura.

El texto será, entonces, una *construcción de sentido* conformada por la participación del autor y del lector en una actividad compartida en función de la cual habrá tantos textos como lecturas y ninguna de ellas será más *correcta* que las otras.

Sin embargo, la suerte interpretativa de un texto debe moldearse durante el proceso generativo de la obra. Así como en las estrategias de juego se fabrica un modelo de adversario, análogamente, el autor construye un modelo de lector capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse en la interpretación del mismo modo en que él lo ha hecho para generar el texto. Al mismo tiempo, aplica una estrategia que prevé sus movimientos, si bien —como lo señala Eco— esta analogía falla porque el escritor suele querer que el adversario gane, no que pierda.

Ese *lector modelo* —especie de *alter ego* del autor que proyecta sobre el lector sus apetencias y sus conocimientos— será quien actualice el sentido completando la tarea iniciada por el autor.

El escritor incluye en el texto una propuesta de lectura, pero este *escritor modelo* no siempre coincide con el lector real. Cuando el texto es leído, el *lector empírico* actualiza el programa de lectura implícito a partir de sus propias competencias distintas de las del modelo de lector propuesto.

Para realizarse como lector modelo, el lector empírico tiene el deber *filológico* de recobrar los códigos del emisor con la mayor aproximación posible. Esto implica una interpretación sociológica o psicoanalítica del texto según la cual se intenta descubrir lo que el texto dice en realidad —con independencia de la intención del autor— sobre la personalidad del escritor, sus orígenes sociales o sobre el mundo mismo del lector.

Que el lector ideal exista o no carece de importancia. Tal es así que no todo texto tiene lectores cuando se publica, y no es lo mismo leer un libro en el momento de su publicación que hacerlo tiempo después. Algunos textos exigen una determinada forma de lectura y cierto tipo de lector que tal vez no existiera en la época en que fueron escritos. Incluso, hay textos que solo se comprenden años más tarde de haber sido publicados, como ocurrió con las novelas de Kafka —conocidas gracias a Max Brod cuando el autor ya había fallecido—. Es posible que Kafka imaginara un lector que aún estaba por formarse y, al mismo tiempo, contribuyera a esa formación desde el texto.

La situación de lectura y la competencia del lector son variables que también hacen que el sentido de un escrito mude históricamente y se construyan textos múltiples y diferentes. Esto ocurre no solo con relación a una misma obra leída por diferentes lectores, sino leída por el mismo lector en diferentes épocas. (Wellek y Warren, 1966).

El lector cambia y, por ende, su apreciación del texto también cambiará. Al respecto, Noé Jitrik afirmaba:

De este modo, cierta forma de ver o de interpretar, asumida en una época o propia de un conjunto de sujetos por razones de cultura, de clase o de generación, da lugar a tipos de lectura, en el sentido de sistema de leer o de lo que se busca en un texto, vinculados también a la eficacia en la producción de conocimiento. (1992:45).

El lector, como parte de su trabajo de lectura, también construye una imagen del *autor modelo*, basada en las marcas del texto —que interpreta como rastros de su presencia— y en el conocimiento previo que tiene de él y de su obra.

Aun cuando el escritor va *instruyendo* a través de los recursos verbales y no verbales que ha elegido, por más impersonal que intente ser, el lector siempre encontrará sus señales y podrá construir una imagen del autor.

Si bien esta configuración del autor modelo depende de determinadas huellas textuales, también involucra al universo que está detrás del texto y del destinatario e incluso, ante el texto y ante el proceso de cooperación. Ningún escrito es leído prescindiendo de la experiencia que se tiene de otros textos, es decir, de la competencia intertextual. Y como no siempre es fácil distinguir al autor modelo, es frecuente que el lector empírico lo represente a partir de las informaciones que posee acerca del autor empírico como sujeto de la enunciación.

Al escribir, el autor real crea una versión implícita de *sí mismo*. Sea que a este escritor implícito se lo llame *escriba oficial* —al decir de Wayne C. Booth (1991)—, o bien sea que se adopte el término utilizado por Kathleen Tillotson (1991), el *segundo ego* del autor, la imagen que el lector recibe de su presencia es uno de los efectos más importantes.

En otras palabras, el autor empírico, en cuanto sujeto de la enunciación textual, formula una hipótesis de lector modelo. Al traducir esta hipótesis al lenguaje de su propia estrategia, como modo de operación textual, se caracteriza a sí mismo en cuanto sujeto del enunciado con un lenguaje también *estratégico*.

Por su parte, el lector empírico, como sujeto concreto de los actos de cooperación, elabora una hipótesis de autor, deduciéndola precisamente de los datos de la estrategia textual.

Cuando se trata de un texto redactado por encargo, estos ideales se configuran de manera diferente.

Por una parte, en la representación del lector modelo confluyen dos imágenes moldeadas a partir de dos enfoques que, aunque orientados en un mismo sentido, adhieren matices personales diferentes. El autor del texto esboza su modelo propio de lector y el redactor captura esa imagen y, en función de su percepción de ella y del objetivo del autor, completa un ideal que evidencia indicios de su universo privativo.

Por otra parte, el lector construye su imagen de autor modelo fundándose tanto en las huellas del autor como en las marcas propias del redactor que participa de ese universo existente detrás del texto y ante el proceso de cooperación.

Del mismo modo, el sentido de un texto escrito por encargo tiene un cimiento adicional: el aporte del redactor, quien ordena, organiza y transforma la información que recibe envuelta por la imagen del *texto ideal* concebida por el autor. Se puede decir, entonces, que el escrito a pedido contiene una suma y una combinación de estrategias.

Roland Barthes (1987) sostuvo que la intención del autor al escribir no es el único anclaje de sentido válido a partir del cual interpretar un texto, sino que este debe ser creado activamente por el lector a través de un proceso de análisis textual.

El escritor mencionado promovió una manera nueva de leer: la lectura en la que, a partir del fluir de la misma escritura, el lector se convierte en el artífice del sentido del texto. Así, inauguró la llamada *hora del lector*: el eje de la interpretación semiótica no se cifra ya en el autor, sino en el recorrido entre el texto y el receptor y, todavía más, en el trabajo del lector sobre el texto mismo, quien actualiza y concreta el proceso de sentido propuesto por una obra.

Un texto no es solo una fila de palabras de las que se desprende un sentido único, sino un espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y contrastan diversas escrituras. Ninguna de ellas es la original, ya que “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.” (Barthes, 1987: 69).

Se suele citar como paradigmático el caso de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, en el que se invita al lector a participar de un juego de guiños y alusiones veladas que remiten a otros textos y autores. Quien lo lee se ve arrastrado a detectar los referentes en las múltiples lecturas que permite la novela. Y al ahondar en las claves de la novela, el lector permite que el texto exprese todas sus posibilidades.

Según Barthes (1987), el texto se extiende a causa de una combinatoria que sobrepasa los controles de quien escribe, solicita del lector una colaboración práctica para producirlo, ejecutarlo, deshacerlo y ponerlo en marcha. En la escritura no hay un sujeto con identidad; el comienzo de la escritura es la *muerte* del autor, ya que se

debilita su posición privilegiada, lo que se traduce en un fortalecimiento de la función del lector. Al respecto, el semiólogo afirmó:

... un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (71).

El autor es lector de sí mismo en el momento en que dispone de su inventiva en la obra; *se interpreta a sí mismo*. El rol activo del lector trasunta un predominio de su voz en la crítica, pero siempre habrá un retorno al autor para completar los estudios sobre su creación. El autor pierde su identidad al crear una obra para un destinatario que es quien, en definitiva, recupera y vigoriza el sentido del texto haciendo valer su multiplicidad de significados.

El escritor elabora una versión de las múltiples posibilidades que posee, pero al leer, el lector selecciona una. Y es ese lector quien, a su vez, puede multiplicar un mismo texto en infinitas posibilidades. Con cada nueva lectura, el texto se expande y *dice* cosas diferentes.

Ricardo Piglia postula otra característica del lector que, si bien supone un acto participativo, es de orden diferente: “El lector ideal es aquel producido por la propia obra. Una escritura también produce lectores, y es así como evoluciona la literatura. Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer.”⁴

Por lo tanto, no solo es el lector quien da sentido a una obra con su lectura, sino que ciertas obras moldean al lector para que las entienda. Se establece así un ida y vuelta que bien puede generar una retroalimentación ascendente.

Piglia sostiene que este proceso podría describirse como un camino en cinco pasos, en el que el final se entronca con el principio: 1o) leo y por lo tanto escribo; 2o) escribo y por lo tanto construyo al lector; 3o) construyo al lector y por lo tanto mi obra adquiere sentido; 4o) mi obra adquiere sentido y por lo tanto yo lo adquiero, y en consecuencia escribo; 5o) escribo y por lo tanto leo.⁵

⁴ Citado en Roca, M. (1998) *Zapping lector*, Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas, p. 77.

⁵ Antognazzi, C. O. (2005) “El Lector: Construcción, modalidades y tipologías”, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 50: 11.

La retroalimentación fue clara en algunas obras que enriquecieron a la literatura al plantear algo nuevo para cuya comprensión formaron lectores que, a su vez, enriquecieron a la sociedad y, por ende, a los futuros escritores.

Las razones hasta aquí estudiadas permiten inferir por qué un texto es considerado una estructura compleja que excede la emisión y la recepción elementales de un mensaje. La dificultad que implica fijar esa *voz interior* en signos lingüísticos —cualquiera sea el propósito comunicativo— por sí sola constituye una razón suficiente para apartar la escritura de la esfera de las actividades técnicas por antonomasia en la que se la suele inscribir.

Como se ha dicho, durante la lectura de un texto —escrito o no por su creador intelectual—, el lector traza una imagen de autor ideal, imagen que, indefectiblemente, habrá de influir en el nuevo sentido del texto. De hecho, el lector *necesita* crear esa imagen para completar el contenido del texto, y esta circunstancia constituye un rasgo de la redacción que permite diferenciarla de las tareas mecánicas. La imagen de un ingeniero de sistemas, un bioquímico o un conductor de micros podrá motivar una mayor o menor confianza en la eficiencia de sus trabajos, pero con ella no se construye un nuevo significado de un programa de computación, de una rutina médica de laboratorio o de un viaje.

Redactar no solo supone traducir una idea a lenguaje escrito, sino que es la concreción de un polifacético proceso intelectual interno de elaboración y organización de pensamientos a partir de experiencias, creencias y propósitos personales.

3.2. LOS GÉNEROS DISCURSIVOS

Antes de avanzar en el tema, es conveniente recordar que los conocimientos que el usuario de la lengua tiene respecto de los distintos usos del lenguaje constituyen lo que se denomina *código retórico o competencia retórica*. Téngase en cuenta que los griegos consideraban a la retórica como *el arte del buen decir*, de saber emplear la palabra en distintos ámbitos y conforme a usos específicos.

Asimismo, siguiendo al lingüista ruso Mijaíl Bajtín (1982), se puede afirmar que todos los mensajes, cualquiera sea su ámbito de difusión, se canalizan a través de determinados *géneros discursivos* o *tipos de enunciados*. Los hablantes que dominen el código retórico reconocerán estos géneros que se identifican por características temáti-

cas, estructurales o estilísticas compartidas. Estos rasgos comunes permiten agruparlos en apartados de relativa estabilidad que el lector aprende a leer de cierta manera según su formato característico, lo cual posibilita la lectura eficaz.

Es sabido que el contacto con los géneros discursivos da ciertas capacidades que agilizan la lectura —la *comprensión* de textos— y la escritura —es decir, la *producción*—. Una vez asimilados los *moldes* de cada tipo —narrativo, descriptivo, explicativo, argumentativo, etc.— es posible organizar la información. En otras palabras, se incorporan las superestructuras o “formas vacías” que luego se podrán interpretar como lector, o bien “rellenar” como escritor. El código retórico contiene las instrucciones para leer y escribir distintos tipos de textos, y para orientarse respecto de las diversas tareas de lectura y escritura.

Corresponde aclarar que los géneros discursivos son históricos y, por lo tanto, cambian con el tiempo y con las costumbres de las épocas. Un género puede desaparecer así como aparecen otros, e incluso algunos pueden surgir de la transformación de géneros procedentes de otros ámbitos discursivos. Por ejemplo, el género policial reelabora materiales que provienen del ámbito judicial, como el informe del forense, la descripción de la escena del crimen, las declaraciones de los testigos, el informe del psicólogo, etcétera.⁶

Si bien reconocer los tipos discursivos permite solucionar problemas interpretativos, no siempre es sencillo detectar clasificaciones rigurosas bajo la guía de alguna de sus marcas más notorias. Para poder diferenciar con certeza los géneros escritos podemos basarnos, en algunos casos, en lo paratextual, esto es, en la información que acompaña al texto. Así, en el caso de un libro, su composición tipográfica, su diagramación, la tapa, el texto de contratapa y la solapa, entre otros. Estos elementos externos ayudan a revelar el género, las intenciones y los modos de lectura de cada obra. A partir de esta identificación, el lector se prepara para creer o no en las cosas que se cuentan en el escrito, de acuerdo con la convención establecida.

Se podría afirmar, entonces, que la competencia retórica es la habilidad que se activa en la comunicación escrita y que tanto el lector como el escritor adquieren a fuerza de práctica escrita y oral.

En lo que concierne al lector, no hay que olvidar que este se vale de las señales textuales y paratextuales que se le presentan —acordes a cada tipo discursivo— para

⁶ AA. VV (2008) *Cuadernillo de Lengua y Comunicación I*, Buenos Aires: Ediciones Mallea.

poder seleccionar el texto según su propósito de lectura. En consecuencia, el conocimiento de los géneros discursivos es un instrumento de dominio indispensable para el escritor a fin de encauzar con eficacia esa lectura.

Otro aspecto por tener en cuenta es que los géneros enumerados tradicionalmente están lejos de conformar un *numerus clausus*⁷ de tipologías con estructuras fijas e inamovibles. Por un lado, los límites entre algunos géneros se han ido desvaneciendo debajo de lecturas de ambivalencia sutil. Por otro lado, el grupo de categorías se ha ampliado con el surgimiento de géneros contemporáneos nacidos de las necesidades humanas en un escenario sometido a cambios cada vez más vertiginosos. A esto se suma la aparición de nuevos paradigmas de comunicación que transformaron las condiciones de acceso a la lectura, a la vez que incidieron de manera drástica en la determinación de los contenidos. El redactor debe conocer las tipos discursivos corrientes y aquellos que se van sumando día a día, aun cuando muchos todavía están en formación y su “acomodamiento” contribuye a desdibujar los límites de esquemas preexistentes.

No obstante, en la práctica puede suceder que el escritor se encuentre frente a un autor que no posee los elementos necesarios para definir en qué categoría inscribir su obra, o bien desea transgredir uno o algunos de los criterios en que se basa la clasificación de los géneros.

Para ilustrar, referiremos un caso en el que asumimos la redacción de un libro por encargo.

El contenido del texto por redactar era materia propia del campo de las neurociencias, más precisamente de la psiquiatría y de la psicología. Por consiguiente, y de acuerdo con la descripción inicial del autor sobre el tema, lo calificamos como de *divulgación científica*.

Sobre la base de esta premisa, y teniendo en cuenta los objetivos señalados por el autor, los primeros capítulos fueron desarrollados sujetos a una estructura académica, cuya finalidad básica es exponer y explicar con objetividad un concepto de manera clara y comprensible para quien lo desconoce. Acorde con este propósito, el rasgo más notable del género es la denominada *ilusión de transparencia* que se logra mediante la eliminación de la primera persona, entre otros recursos lingüísticos. El objetivo es construir la descontextualización, es decir, la autonomía del escrito en relación con su

⁷ Locución latina que significa literalmente “número cerrado”.

contexto de producción: el discurso debe enfocarse hacia el contenido del texto.

Sin embargo, cuando el autor leyó los primeros borradores, señaló que estos no reflejaban sus propósitos en la forma esperada, ya que *la redacción establecía demasiada distancia entre él y el lector* —por cierto, un rasgo característico de los textos académicos.

En este caso —y por razones ajenas al objeto de estudio de este trabajo—, el autor había expresado una intención comunicativa diferente de su propósito real. A causa de ello, el texto se encuadró en una estructura académica cuando, según los objetivos *reales* —más allá de lo manifestado por el autor—, era conveniente el esquema propio de la literatura de autoayuda.

A modo de aclaración, cabe decir que el género de autoayuda se basa en la lectura de las singularidades, las biografías o las vicisitudes cotidianas, y apunta a establecer un vínculo de identificación entre el autor y el lector. De esta forma, el lenguaje orientado al receptor mediante el empleo de la segunda persona —ajeno a la objetividad propia del discurso científico— es uno de sus elementos típicos.

En algunas oportunidades y en busca de un discurso legitimador, se intenta apoyar el contenido de algunos de estos textos en teorías de las neurociencias, especialmente la psiquiatría y la psicología. De este modo, se origina una zona de delimitación imprecisa entre este género y el académico, aunque es indudable que el objeto de cada una de estas esferas del conocimiento difiere tanto por su contenido y sus objetivos como por su estilo verbal y su estructuración.

En definitiva, es el propósito comunicativo *real* del autor el que debe primar en la determinación del rumbo por seguir en la redacción, con prescindencia de cualquier encuadre teórico. A tal fin, es conveniente que el redactor sondee el pensamiento del autor más allá de sus dichos para conocer con certeza y claridad la intención comunicativa verdadera.

CAPÍTULO IV

EL ESCRITOR POR ENCARGO

*Escribir como “negro” es tan
tremendamente personal
como escribir para uno mismo.*
Anónimo

Escribir por encargo consiste en redactar cualquier tipo de obra y poner el texto a disposición del autor para que lo use a su propia discreción. La mayoría de las veces, se trata únicamente de dar forma a una idea, ya que lo usual es que el autor dé precisiones sobre su proyecto y proporcione todo el material, inclusive la documentación.

El redactor debe ser como una suerte de “camaleón literario” que se pasea por las páginas del texto sin ser descubierto. Su trabajo tiene que circunscribirse a perfilar una materia indefinida y ajena para lograr claridad y eficacia comunicativa, pero esa materia seguirá perteneciendo a su creador.

Un investigador puede desarrollar un sistema tan trascendente como para compartirlo con el mundo después de experimentos numerosos y de ensayos extensos, de triunfos y de fracasos. Al redactor sólo le llevará unos meses volcar esa experiencia en un escrito comprensible. Su contribución es importante, pero muchos escritores podrían hacer el trabajo; en cambio, es solo *un* autor quien tiene la idea para ese texto concreto. El redactor por encargo es como un obrero de la escritura: nunca será dueño del material escrito.

Tampoco es totalmente libre en su labor, ya que trabaja sujeto a una idea ajena, respetando su espíritu. Debe actuar como una especie de institutriz que guía a un niño por el camino que considera mejor según sus conocimientos y experiencia, pero siempre respetando las premisas, los principios y hasta los caprichos de los progenitores.

Escribir por encargo es un modo de escribir profesionalmente como afirmó Adolfo Bioy Casares durante una entrevista —en la que también recordó a Samuel Jonson, quien escribía por necesidad económica y lo hacía admirablemente.—. Sin embargo, la sociedad es reacia a aceptar que los escritores *ganen dinero*.

Nadie dice que un médico “cura por encargo”, pero en el caso de la escritura, predomina el parecer de que el autor *se vende* prostituyendo sus principios, sus valores y sus ideas. Antes bien, debería considerarse esta actividad como un trato comercial en el que cada parte lleva lo suyo: el escritor, su comisión pero también su reconocimiento; el autor, su meta intelectual cumplida.

Para el redactor, la tarea por encargo significa no solo dinero, sino también una experiencia que le permite adiestrar su autodisciplina para cuando llegue el momento de escribir su propia obra. También es probable que haya muchos temas en los que nunca se hubiera internado si no se lo hubieran pedido.

Bioy Casares aseguraba que, si bien a veces el pedido de escribir por encargo irrita al escritor —como cuando se le pide algo ajeno a sus gustos—, existen escritores buenos que sin el apremio del encargo dejarían pocas obras.

Henry Miller, Mary Shelley, Ernest Hemingway y Dorothy Parker —quien afirmaba que el dinero era uno de sus grandes estímulos para escribir— son algunos de los autores célebres que trabajaron por encargo.

En el ámbito literario, se suele hablar de *negro literario* en referencia a aquel que hace trabajos en forma anónima en provecho y lucimiento de otro que los firma. La expresión de origen francés —los ingleses hablan de *ghost writer*, “escritor fantasma”— nació en el siglo XIX con la producción en masa de folletines. Fue entonces que comenzó a llamarse *négrier* —negrero— al que firmaba y *nègre* —negro— a quien escribía. El mayor negrero fue Alejandro Dumas padre, quien tuvo una verdadera factoría de escritores a su cargo, entre ellos Gérard de Nerval.⁸

En cuanto a los aspectos prácticos del trabajo en sí, es importante enfatizar que el escritor tiene libertad para fijar sus pautas éticas y profesionales al aceptar una redacción por encargo. Con ellas establece la frontera de los principios y de las ideas que no estará dispuesto a someter a transacciones.

En lo referente al factor económico de esta actividad, cabe aclarar que si el redactor decide hacer el trabajo por cuenta propia, deberá tener presente no solo el dinero que le ofrezca el cliente antes de comenzar, sino también si la idea es vendible o no. Si lo es, podrá solicitar una parte de las ganancias. Como contrapartida, deberá guardar discreción, porque su nombre no aparecerá en el trabajo, y no deberá revelar que ha participado en él.

Escribir por encargo es un oficio que ha existido a través de los tiempos y seguirá existiendo. Los escritores que escribieron para ganarse la vida, y que escribieron bien, son innumerables.

Puede parecer que no vale la pena escribir para que se reconozca a otro como autor. Sin embargo, se podría asegurar que a un escritor verdadero no le interesa ser

⁸ Gérard de Nerval (1808-1855) era el pseudónimo literario del poeta, ensayista y traductor francés Gérard Labrunie.

reconocido en una idea ajena; escribe consciente de ser una herramienta de comunicación necesaria y valiosa a disposición de otra persona; un instrumento que reúne un conjunto irremplazable de condiciones: conocimientos, destreza, experiencia y una singular capacidad de penetrar en el pensamiento ajeno.

CONCLUSIÓN

Lo expuesto hasta aquí nos permite afirmar que la redacción por encargo no debe ser considerada una labor mecánica e impersonal para la cual basta el empleo eficiente de las técnicas de escritura y el conocimiento de las reglas presupuestas por la comunicación.

Una idea es una suerte de “materia informe”, una amalgama de abstracciones, imágenes y sensaciones que el escritor debe traducir a un lenguaje claro para el lector, a través de un proceso lineal impuesto por la escritura.

Aprehender la representación interna de una idea *ajena* implica una labor especulativa afianzada por una aptitud personal del escritor, que excede su pericia académica y su competencia comunicativa, y que no reside en su capacidad lógica. Se trata de una operación peculiar mediante la cual el redactor habrá de escudriñar la intención comunicativa *auténtica* que, en ocasiones, trasciende e incluso difiere de lo expresado por el autor intelectual.

Del análisis previo de los enfoques tradicionales sobre el proceso de escritura se desprende lo siguiente:

1.º El ejercicio eficaz de habilidades especiales de naturaleza académica —según la teoría del *modelo de las habilidades académicas*— no es suficiente para trasladar una concepción intelectual ajena a un enunciado lingüístico que la refleje cabalmente.

2.º Tanto la teoría del *modelo del procesador de textos* como la del *modelo de las etapas* examinan el proceso de escritura como un fenómeno que enlaza el pensamiento del escritor con su expresión lingüística, pero ninguna de ellas contempla el caso de un texto que ha de elaborarse sobre ideas ajenas.

3.º Las teorías fundadas en el *modelo metacognitivo* circunscriben su análisis al conocimiento personal de la función cognitiva propia y a los procedimientos que implementamos al realizar una tarea concreta. Por lo tanto, sus conclusiones no alcanzan al proceso previo de interpretación de un proyecto intelectual ajeno.

A nuestro entender, la teoría de las *inteligencias múltiples* —si bien ha sido objeto de críticas— aporta elementos suficientes que respaldan el criterio de caracterizar el trabajo de redacción por encargo como un quehacer de naturaleza personal. Además de la destreza técnica necesaria, indagar la intención comunicativa verdadera del autor involucra factores que trascienden la frontera de lo cognoscitivo.

Gardner introdujo el concepto de *inteligencia interpersonal*, definiéndola como “la capacidad para comprender las intenciones, motivaciones y deseos de otras personas”. Creemos que esta aptitud, que no encuadra estrictamente en el ámbito de la cognición, forma parte esencial del proceso que debe atravesar el redactor en la interpretación de los objetivos reales del autor.

Pensamos que solo es posible comprender y caracterizar la naturaleza de la redacción por encargo a la luz de estos nuevos modelos sobre el comportamiento humano.

El desarrollo de esta actividad exige, como condición primera e insoslayable, la capacidad de *leer* las intenciones y los deseos auténticos del autor intelectual de la obra por realizar, aun cuando él no los manifieste o lo haga con desacierto.

En cambio, llevar a cabo una tarea de carácter exclusivamente técnico no requiere más aptitudes personales de quien la realiza que su conocimiento y su capacidad técnica en el área específica.

En suma, escribir una obra ajena no es una labor simple y mecánica. El escritor debe penetrar en el pensamiento, en las intenciones y en la necesidad humana de trascender. Convertir una idea, un sentimiento o una imagen mental de otro en un lenguaje que los abarque con justeza y sea efectivo para transmitir su sentido auténtico requiere de una agudeza singular. Estamos hablando de una capacidad de percepción que, indudablemente, rebasa un conocimiento sólido de los sistemas semióticos, las reglas psicológicas y sociales, y el aprendizaje de destrezas académicas, y que se apoya en un sustrato que trasciende el ámbito de la cognición.

Si se conceptúa la redacción de obra ajena desde la óptica que proponemos aquí, el trabajo del redactor por encargo podrá recibir el reconocimiento que le corresponde y será posible evitar que se desnaturalice y se convierta en una tarea alcanzada por la automatización de la economía de mercado imperante.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y REVISTAS

- AA. VV. (2008) *Cuadernillo de Lengua y Comunicación I*, Buenos Aires: Ediciones Mallea.
- BAJTÍN, M. (1982) “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- BARTHES, R.. (1968) “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987.
- BROWN, A. (1987) “Metacognition, executive control, self-regulation and other more mysterious mechanisms”, en F. Weinert y H. Kluwe (Eds.), *Learning by thinking*, Hillsdale, N.J.: Erlbaum. pp 65-116.
- CASSANY, D. (1993) *Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir*, Barcelona: Paidós.
- CHOMSKY, N. (1965) *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.
- ECO, U. (1979) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993.
- FLAVELL, J.(1996) *El desarrollo cognitivo*. Madrid: Aprendizaje Visor.
- FLOWER, L.; Hayes, J. (1981) “A cognitive process theory of writing”, en *College Composition and Communication*, Vol. 32, 4: 365-387.
- GARDNER, H. (1983) *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica Ltda, 2001.
- HAYES, J. (1996) “Un nuevo marco para la comprensión de lo cognitivo y lo emocional en la escritura”, en M. LEVY y S. RANSDELL (Eds.), *The science of writing*, New Jersey: Erlbaum. pp. 1-27.
- JITRIK, N. “El tema de la lectura: leer mucho y leer bien”, en AAVV, *Comunicación, Discursos, Semiótica*, Rosario: UNR Editora, 1992.
- PARODI, G. (2003) *Relaciones entre lectura y escritura: Una perspectiva cognitiva-discursiva*, Valparaíso, EUVSA.
- ROA BASTOS, A. (1992) *Vigilia del Almirante*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ROCA, M. (1998) *Zapping lector*. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.

WECHSLER, D. (1940) “Non-intellective factors in general intelligence”, *Psychological Bulletin*, 3: 444-445.

WELLEK, R. y A. WARREN (1966) *Teoría literaria*, Madrid: Gredos.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

BIOY CASARES, A. (2007) *Sobre la escritura: conversaciones en el taller literario*

[en línea], Madrid: Ediciones Fuentetaja, [citado 27 de enero de 2011].

Disponible en: http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=20787.htm

“¿De dónde viene la expresión de negro literario?” [en línea], (2009) *Muy interesante*, Sección Arte y Cultura, [citado 31 de Octubre de 2010].

Disponible en: <http://www.muyinteresante.es//ide-donde-viene-la-expresion-de-negro-literario.htm>