

Falchini, A. "Pensar con palabras" . En Falchini,A.- Andelique,V. *Los Avatares de ensayar la obra de arte. Un acercamiento a las escrituras disciplinares*. Buenos Aires .Cuadernos de estudio. 4ojos Editorial. 2016 (pag. 65-108)

IV. Pensar con palabras

IV.1 Los bocetos del obrar de la escritura

“Me prestaron una escuela de monjas en Barracas. Esta escena sintetiza mis recuerdos adolescentes en los colegios de curas de provincia durante la dictadura. En realidad no sólo los míos sino también los de mi mamá, mi tía, mis hermanas. Son los relatos que escuché y además está el tema del mestizaje, que es recurrente: los europeos imponiéndonos la religión, el cristianismo. Yo siempre digo: ‘La fiesta se tiñe de amargura’. Cuando la armaba se me ocurrió agregar al guardia en esa actitud típica de buen cristiano que es decirles a los empleados: ‘Venga, usted también póngase en la foto’. Cuando la miro veo influencias de una foto clásica de Martín Chambí que se llama La Boda de Don Julio Gadea. Y también veo algo de Las Meninas de Velázquez. Pero no como apropiaciones directas sino como cosas que uno tiene en el disco duro y que cuando te ponés a trabajar aparecen. Esta foto es mi tesis de posgrado: captura mi relación con la pintura, la fotografía, la dirección teatral y la performance. Todo lo que tenía que contar ya lo conté.” **Marcos López, acerca de “El cumple de la directora” , Buenos Aires 2008ⁱ**

Los primeros planes actúan para que ocurra la escena fundacional del obrar del escribir: el autor se ‘planta’ en el texto y desde su intención de ‘decir’ implanta al ‘otro’. En ese contexto socio-subjetivo se activan los saberes acerca los géneros de textos, los estilos genéricos, los modelos de textos y en ese dinamismo comienza otra planificación: diagramar el plan textual. Y, como describe el fotógrafo Marcos López se activan también múltiples informaciones “no como apropiaciones directas” sino “como cosas que uno tiene en el disco duro”.

¿Cómo y desde dónde articular ese cúmulo de materiales que están en el “disco duro” que empiezan a estar disponibles en el momento de empezar a escribir? Hay que armar algún plan expositivo y para eso se recurre – de diferentes modos- a lápiz y papel.

Como ya hemos dicho en el capítulo III, el deseo/necesidad de organización surge en el momento de inicio del texto. Ese inicio parte de un ‘posible’ plan textual pero mientras se

descartan versiones de ese comienzo también se va y viene a él para ajustarlo y hacerlo más verosímil y auténtico para el lector.

Antes de empezar a escribir, entonces, hay que hacer algunas acciones ordenadoras para ayudar y focalizar la actividad mental que se inicia muy desordenadamente y – en casi todos los casos- de forma muy ambiciosa. En el Taller de Escritura de Cuarto Año probamos y ensayamos algunas estrategias que colaboraron para dar inicio al texto y, luego, a continuarlo. En el desarrollo de las clases, esas acciones se convirtieron en hábitos de escritor: fichas de obra, síntesis orales y escritas del contenido temático, palabras claves, elaboración de índices tentativos, introducciones provisionarias, diario – registros del taller, escritos libres y esquemas o mapa de ideas.

La “Ficha de obra” fue consensuada y diseñada en articulación con todos los talleres disciplinares: Cerámica, Dibujo, Escultura, Pintura y Grabado. Se trata de una ficha descriptiva (sintaxis, técnicas, soportes, conceptos e intertextualidades) que se completa por cada obra, con ayuda del profesor disciplinar y que tiene varias funciones: actualizar conocimiento disciplinar en el proceso creativo, dar coherencia – si no unidad - a la multiplicidad de obras que realiza el estudiante en su proceso creativo, constituirse en una herramienta interpretativa, valorativa y sintética para preparar la escritura y, finalmente, auxiliar al profesor de taller de escritura en la puesta en palabras de los contenidos disciplinares de los que no es especialista. Esta ficha además de su función ordenadora ofrece aperturas para comenzar a dar alguna forma a ese ‘discurso flotante’ que da vueltas y vueltas mientras se escribe.

Cada estudiante- autor se detuvo en alguna zona de esa ficha y desde ahí generó las primeras escrituras. Por ejemplo, Caren encontró en el ítem Intertextualidades la oportunidad de producir analogías que dieron lugar a sus primeros escritos y una obra de Julio Cortázar colaboró para empezar a buscar alguna estabilidad a las ideas:

La primera cosa que hace el casoar es mirarlo a uno con altanería desconfiada. Se limita a mirar sin moverse, a mirar de una manera tan dura y continua que es casi como si nos estuviera inventando, como si gracias a su terrible esfuerzo nos sacara de la nada que es el mundo de los casoares y nos pusiera delante de él, en el acto inexplicable de estarlo contemplando.

De esta doble contemplación, que acaso sólo es una y quizá en el fondo ninguna, nacemos el casoar y yo, nos situamos, aprendemos a desconocernos. No sé si el casoar me recorta y me inscribe en su simple mundo; por mi parte sólo puedo describirlo, aplicar a su presencia un capítulo de gustos y disgustos. (Cortázar, 2004: 79)

Entendida de este modo, y compartiendo las palabras citadas, la realidad se presentará en las obras de este proyecto, como un extraño mecanismo, que nace de una contemplación doble: la que realiza

la niña sobre el mundo y la que éste realiza sobre ella. Ambas visiones se combinan en todo el proyecto y cada parte solo podrá existir en la medida en que pueda contemplar y ser contemplada. Luego de las primeras experiencias, realizadas con diferentes tipos de materiales pictóricos (tintas, acuarelas, acrílicos, sintéticos), cse comienza a incorporar otro tipo de elementos: variados tipos de papel, cartón, telas, pequeños objetos de plástico, mostacillas y particularmente botones, que se convertirán en un elemento presente, directa o indirectamente –por presentación o representación- en toda la obra. Se plantea a partir de aquí una nueva inquietud.

El miércoles preferí (con cierto embarazo) algo más fundamental, y elegí los botones. ¡Oh espectáculo! El aire de la galería lleno de cardúmenes de ojos opacos que se desplazaban horizontalmente, mientras a los lados de cada pequeño batallón horizontal se balanceaban pendularmente dos, tres o cuatro botones. En el ascensor la saturación era indescriptible: centenares de botones inmóviles, o moviéndose apenas, en un asombroso cubo cristalográfico. Recuerdo especialmente una ventana (era de tarde) contra el cielo azul. Ocho botones rojos dibujaban una delicada vertical, y aquí y allá se movían suavemente unos pequeños discos nacarados y secretos. Esa mujer debía ser tan hermosa... (Cortázar, 2004:52)

En general, aquellos “discos nacarados”, como los llamó Cortázar, por un lado, imprimían la presencia del carácter femenino en la obra. Por otro lado, cada uno de ellos tenía su propia personalidad -según su forma, color, material y ubicación dentro de la composición-, y reforzaba el temperamento propio de cada obra. Teniendo en cuenta estos supuestos, y en relación con las características formales que había tomado hasta aquí el proyecto, me interesé especialmente, entre una multitud de botones, por los más simples y por aquellos que poseían los colores más saturados - primarios y secundarios-.

Simbólicamente los botones -círculos, puntos exagerados, solitarios, agrupados y combinados- ya habían llegado al universo de esta niña y eran ellos un elemento conector entre ella, sus paisajes y los personajes que en algunas ocasiones la acompañaban. Pero cuando estos elementos, en lugar de ser “representados” o “simbolizados” en las obras del proyecto, comienzan a ser “presentados”, nuevas inquietudes e interrogantes comienzan a surgir.

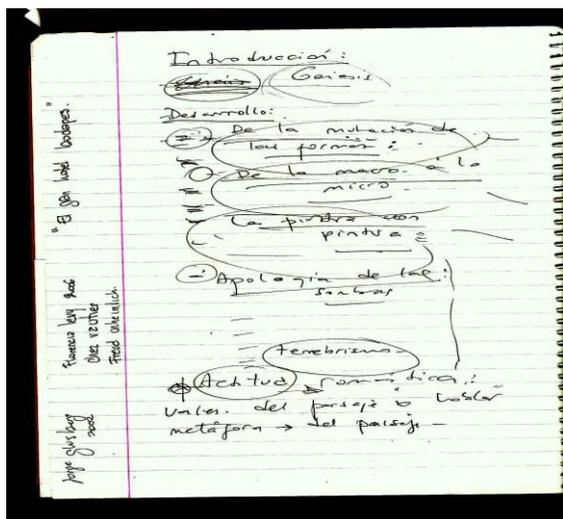
¿Podría definir el carácter de una obra con un puñado de botones? ¿Podría con ellos transmitir sensaciones o contar una historia? ¿Podría hoy abstraer la mirada hacia los botones como propone Cortázar en su relato? (en relación con la la producción “Instantes Invisibles, Caren Hischer, 2009),

A estas acciones las entendimos como diferentes formas de ‘bocetos’ de la obra escrita y en cada oportunidad hubo que hacer revisiones y ajustes e incluso algunos quedaron provisorias pero ya el escribir encuentra un rumbo: va y viene a los bocetos para confirmar, reescribir, redireccionar, precisar, amplificar aquellos primeros esbozos. Pero, en todos los casos la consecuencia de estas actividades fue pensar lo escrito, reelaborar mejor las ideas, releer lo leído y conversar con los profesores disciplinares. El lenguaje produce ese efecto: obliga a anclar el pensamiento e inicia un proceso de objetivación de la experiencia y del estudio. Los estudiantes- autores inician, así, una discusión consigo mismos acerca de qué se quiere decir o, también, cómo se verbaliza lo que se piensa, siente o percibe.

La dimensión pública de esos bocetos se pone en juego en las aulas cuando se cotejan distintas resoluciones, se analizan esas decisiones y sus efectos colectivamente o cuando se realizan reescrituras de versiones propias o ajenas.

En esta etapa además de aprender a planificar la organización textual se aprende que el pensamiento psíquico práctico o intuitivo se puede reelaborar en un pensamiento más consciente, elaborado e interiorizado si se activan procesos mentales más complejos que conduzcan a generalizaciones y abstracciones propias de las explicaciones disciplinares. Como ya hicimos referencia en varias oportunidades, se trata de poder pasar de ser un *alumno* que escribe para cumplir una tarea prescrita a un *estudiante- artista – autor* que expone un razonamiento a otros integrantes de su comunidad de pertenencia. Esa transformación de la identidad de escritor sólo es posible en el marco de una actividad social que regule intercambios, críticas, lecturas, discusiones, confrontación con experiencias y pensamientos diversos. El pensamiento y el lenguaje son parte de una misma experiencia. El modo en que escribimos o hablamos es el registro de un estado del pensamiento o del saber. En el decir de Bota(2011), las producciones textuales constituyen *un lugar de transición* por donde transitan los saberes para ser integrados al aparato psicológico de una persona. Por eso, escribir es un momento del aprendizaje. La etapa de los bocetos y planes, sin duda, también lo es porque ellos enfrentan al autor con ¿qué se tiene para decir? .

Los primeros rastros de esos planes son esquemáticos. Las líneas y subrayados que dan vueltas entre las palabras empiezan a pensar las relaciones que unen a esa información



activada.

Mi papá tiene una zapatería. Trabaja allí desde los trece años. Arregla zapatos, carteras, y realiza calzados y botas ortopédicas. A mi papá le gusta su trabajo y a mí también.

Me gusta el olor del cuero y del cemento.

La zapatería de mi papá está cruzando el patio de mi casa. Yo voy siempre a tomar mates; antes iba a jugar. Martillaba sobre suelas viejas y me gustaba limpiar el pincel que dejaban sucio. En el salón de entrada hay un espejo en el que me miraba los pies.

En la zapatería, mi papá trabaja con mi tío. Antes también mi abuela estaba allí; ella les cebaba mates y les avisaba cuando entraba gente al salón.

En la zapatería, los años pasan y no. Muchas cosas han permanecido inertes al paso del tiempo, otras no. Los muebles, las sillas, las cajas, las hormas, las herramientas aún permanecen en su sitio.

Mi papá y mi tío, ambos sentados siempre frente a la mesa de trabajo, con sus martillos al costado, y con sus máquinas de coser; mi papá usa la negra, mi tío la gris. Mi tío arma las plantillas y mi papá las cose.

Pareciera que allí el tiempo no ha pasado y es allí el lugar en el que ellos se sienten cómodos.

Yo estoy llena de recuerdos.

Qué lindo es ver cómo con aquellas manos prepara la pintura, pinta los zapatos y quedan como nuevos.

A mí me gusta todo. Me gusta la zapatería con todo su desorden, repleta de zapatos, cajas y más zapatos; con sus olores y sus ruidos; con el polvillo de su pulidora y sus tarros viejos de pintura; con sus paredes viejas y sus hormas de madera; con sus mil cosas útiles y sus mil cosas que ya no sirven y aun así seguirán estando. Me gusta la zapatería con mi papá y mi tío trabajando, hablando, anotando cosas, caminando ese piso o sentados en sus banquitos, pero con ellos. Porque el tiempo sí los ha cambiado, aunque la escena nos confunda.

Después de leer en voz alta este escrito personal compartió la intencionalidad de su producción “en mi obra trabajo sobre esas imágenes, trato de rescatar esa escena: esos zapateros que han envejecido haciendo el oficio que aprendieron, el oficio que les gusta”. El escrito fue tomando forma en esa dirección, una especie de testimonio de ese proceso de pasar de la experiencia del mirar a la experiencia de pintar.

Un paso posterior fue armar un índice provisorio que desagregara esa imagen global:

- *Introducción*
- *Los comienzos*
- *El trabajo en el Taller*
- *Busca que te busca*
- *Una mirada hacia otras expresiones del arte*
- *De oficio: Zapatero*
- *La Obra:*

La Productora

Zapatero a tu zapato

Descanso

Zapatero en rojo

Escena recurrente

Espacios

La Productora II

La producida

Vuelvo enseguida

Estructuras

Continente I, II ,III

- Cierre

Estas dos acciones, la escritura libre y el índice le permitieron a Natalia empezar a componer la obra escrita. Los índices provisorios (que se ajustan al finalizar los escritos) y distintas maneras de esquematización de la estructuración jerárquica (mapa de ideas) proporciona un cierto orden que tranquiliza al autor porque ya ha realizado una tarea muy importante: el recorte temático y el diseño de una organización de las ideas. Estos dispositivos funcionan a modo de ‘cajones o archivadores’ que luego habrá que completar y articular pero ya están contruidos. Este plan general afecta a la organización del conjunto del contenido del texto; se percibe en el proceso de lectura y debe poder ser codificado como un resumen en la mente del lector.

Las elaboraciones de organizaciones textuales son diferentes formas de comprensión y aprehensión del mundo al proponer una re- configuración del mismo y esa reestructuración es la organización textual misma. Esta actividad psicolingüística es otra zona de producción de autorías y de gran exigencia intelectual. Las lecturas, los datos de la experiencia, las voces ajenas se articulan en un plan mental del autor y toda la información que estaba desordenada, dispersa se reacomoda y se recontextualiza en un nuevo razonamiento. Escribir un texto de estudio implica construir razonamientos en torno a objetos disciplinares que ya fueron dichos y razonados, a su vez, en otros escritos.

El autor empírico (la persona que emprende la actividad verbal) asume en esta etapa la construcción de la gestión explicativa y desde un yo expositor estructura el razonamiento y guía al lector en él. Esa responsabilidad enunciativa se complejiza a medida que se avanza en el estudio de una disciplina, se despega cada vez más de los razonamientos de otros y se aprende paulatinamente a insertar las voces ajenas para que colaboren en la explicación personal y no tanto para dar cuenta de ellas. De todos modos, desde sus escritos iniciales

los estudiantes deben enfrentarse al problema - que tienen todos los autores- de construir una gestión explicativa personal en la que haya rastros de sus operaciones de recorte, de planificación textual y, fundamentalmente de recontextualización de la información que se ha leído. Por ejemplo, en la actividad de un resumen reelaborativo los autores se enfrentan a una de las tensiones más identitarias del trabajo de estudiar: apropiarse de la información – en un esquema mental nuevo- sin distorsionar el texto fuente. Lejos de cortar y pegar la operación de resumir reelaborativamente es compleja y absolutamente necesaria para encaminarse hacia la producción del conocimiento (vs reproducción o repetición de lo dicho o escrito por otros). Del mismo modo, los informes de lectura son una oportunidad para comenzar a explorar distintos modos de construir planes textuales. Este género obliga a pensar ¿cuál es el eje que articula la información que se ha seleccionado? ¿ cómo se conectan entre sí? ¿ y hacia dónde se encamina el razonamiento personal?.

Los rastros de esa problematización no se ocultan en los textos sino que, por el contrario, reaparecen en un *pensar con palabras*, un pensar dialógico y contextualizado. En ese decir se produce un *decirse* en el que se manifiesta una apuesta personal en clave de ‘anclaje semiótico’. Tal como lo documenta Isaac Reynoldi :

La búsqueda de un qué decir se caracteriza por sus marcas, sus huellas: horas de taller, de lectura, de experimentación y sobre todo de pensamiento. En este caso, la necesidad silenciosa de la identidad es saber decirse, (fragmentada y metafórica), en el vértigo de la gráfica, de una gráfica. Proponemos aquí un salto, desde afuera hacia dentro de ella.

*El presente trabajo será una búsqueda en el arte y a través del arte, intentando construir desde un yo “extraño” un vínculo que hable de ustedes y de mí. Dar consistencia a este vínculo será tarea de los siguientes apartados. Advertiremos una obra constituida por piezas tales como libros de artista, objetos, escrituras, grabados e impresiones, entendiendo la tentativa, siempre penosa, de materializar **esencias** que genuinamente hablen del alma. Esas esencias deberán ser leídas como textos de identidad que abordan, desde la gráfica, una conciencia íntima de esos espacios privados. Esencias como palabras o frases, pequeñas pausas de lectura de anclaje semiótico. Las esencias serán la médula **invisible** y significativa. Percibiremos textos (visuales y lingüísticos) que describirán geografías; fronteras y continuidades. (frag. de Peregrinajes -Identities éxotas-2016)*

Las comillas, los paréntesis, las negritas interrumpen la certeza y abren el juego del *ensayar acerca de* la producción.

IV.2 Desplegar los planes. La textura discursiva

Los planes y bocetos se convierten en la guía y orientación del trabajo de textualizar. Los autores se enfrentan en esta etapa con una tensión: construir una linealidad que permita seguir la lectura pero el razonamiento que se pretende elaborar no lo es. El esfuerzo escritural es poder construir en la disposición lineal gráfica el juego de relaciones que supone la trama de ideas. El texto está constituido por una “textura” o juego de enlaces semántico-pragmáticos dispuestos en distintos niveles que se integran unos a otros. Algo así como “capas superpuestas” o “cajas chinas”.

Los autores proyectan la estructura organizativa pero luego deben recrearla en el propio texto. Para eso, deben guiar la trayectoria interpretativa, prever lugares de encuentro con el lector y ubicar elementos interactivos indicadores del recorrido. El trabajo mayor es construir **el desarrollo secuencial** de los contenidos informativos (microproposiciones) de modo que lo que aparece primero oriente lo siguiente pero, además, que se visibilicen las relaciones entre las microproposiciones y se vaya manteniendo el mundo de referencia global (macroproposición). Las macroproposiciones se derivan de conjuntos de microproposiciones que, relacionadas, entre sí, manifiestan una unidad de contenido común. Las primeras no son necesariamente explícitas sino que son proposiciones que se derivan del contenido explícito de las microproposiciones y de los conocimientos implícitos en ellas. La macroestructura más global es la proposición subyacente que representa el tema o el tópico de un texto y constituye la síntesis de su contenido. En síntesis, que la secuencia de enunciados progresa hacia un fin o una meta comunicativa determinado.

Charolles (1978) propone cuatro reglas que pueden ayudar a reconocer la red de relaciones semántico-pragmáticas que se expone en un texto. Son reglas que pueden utilizarse para la revisión de un texto dado que permiten observar ¿cómo se ha construido la coherencia textual? .

- a) Regla de repetición: es necesario que la mayor parte de las proposiciones se encadenen tomando como base la repetición de unos elementos
- b) Regla de progresión: es necesario que el desarrollo se produzca con una aportación constante de información nueva.
- c) Regla de no- contradicción: es necesario que no introduzca ningún elemento semántico que contradiga un contenido establecido previamente

d) Regla de relación: es necesario que los hechos referidos, estén relacionados en el mundo – real e imaginado- representado

Un autor planifica, en el marco de un tipo de discurso, las fases (o ‘paquetes de enunciados’) de un texto y piensa como desplegará y elaborará el razonamiento en torno a un tópico. Como hemos visto, se trata de *escribir relaciones*: no olvidemos que escribir es mucho más que informar. Esas relaciones deben hacerse visibles y son, sin duda, los puntos de encuentro entre el autor y el lector. Observemos esa red de relaciones en este fragmento de una nota crítica escrita por Verónica Gómez, a propósito de la obra de Leo Battistelli en la sección Plástica del suplemento cultural Radar del diario Página 12 (23/08/2011).

El fragmento se inicia con una estrategia dialogal (expositor-lector) que implanta un problema: el ‘lío’ de hablar de las obras expuestas. Dos recorridos se inician y progresan; lío y cazuela de mariscos colgada en la pared (obra). El posicionarse en explicar ‘a otros’ da dirección y sentido al inicio del texto. En esta contextualización la autora implica al lector en una cooperación mental y así lo irá guiando. La palabra ‘lío’ inicia un recorrido temático que progresa en cadena de significados, en la que un elemento remite a otro anterior: *este modo, sus ojos, ese entramado*. Este procedimiento se combina con el de repetición y progresión a través de recursos de co-referencia semántica (lío, entramado de conceptos, universo autosuficiente, voluptuosidad morfológica). El segundo hilo discursivo se mantiene, a la par, también a través de sustituciones: formas pulposas, montón de calamar, piezas de la muestra, fragmentos, piedras fundamentales, sustancias vitales, objetos y esculturas). Estos dos hilos discursivos se deben encontrar en la textura discursiva para que el lector los pueda ver como partes del mismo problema. Eso sucede todo el tiempo: se construye una especie de paralelismo entre la descripción de **lo que ve** y **lo que se analiza**.

LAS OFRENDAS DE LEO BATTISTELLI

Tanto lío para hablar de una cazuela de mariscos colgada de la pared. Aunque biempensante espectador, **Ud.** estaría en todo su derecho a manifestarse de **este modo** si leyera el texto de catálogo de la muestra de Leo Battistelli y **sus** ojos volaran desde **ese entramado de profundísimos conceptos** hasta posarse en **unas formas pulposas, rosadas y aceitosas apretujadas** en forma de tondo y estampadas en la pared. **Como** si uno de los tres chiflados hubiera hecho volar, en vez de la clásica torta, un wok rebotante de frutos de mar y la película se hubiese congelado para siempre en el instante en que la masa carnosa se sostiene como una sopapa frágil al muro. Luego se derramará sobre la alfombra de una forma poco elegante. **Pero** por ahora está ahí y es **un universo autosuficiente** y **un montón de calamar** que no podremos comer. Podemos admirarlo e incluso tal

vez tocarlo si Melisa, la chica que trabaja en la galería, se distrae. Y ojalá se distraiga, porque **todas las piezas de la muestra** invitan en su **voluptuosidad morfológica** a ser tocadas.

Si es cierto que los **objetos** y **esculturas** que integran la muestra Dádiva provocan una especie de estado de trance suntuoso, **donde** la mirada es una lengua que pegamos a las superficies mientras vamos saboreando los volúmenes, **no es menos cierto** que una vez superada la etapa oral, empezamos a tejer **relaciones contextuales, hipótesis cosmogónicas y conjeturas** acerca de ese mundo del cual **estas piezas** parecen ser **fragmentos o piedras fundamentales**. Y **recién ahí** podemos hacer nuestras ciertas frases enigmáticas del texto de catálogo. Joan Fontcuberta en sus series de Hemogramas y Lactogramas les pedía a personas cercanas que donaran una gota de sangre, una gota de leche. Ese minúsculo ejemplar de información condensada temblando sobre una película transparente era llevado luego a una escala mayor mediante la ampliación fotográfica y tenía el poder de un retrato, aunque no aparecieran los rasgos del donante. Las formas alcanzaban, en algunos casos y azarosamente, la figuración, y sugerían que el antepasado del donante era, por ejemplo, un pez. Si desconocíamos la trastienda, la imagen se volvía un cuadro abstracto, una mancha o cualquier cosa.

Las sustancias vitales –sangre, leche–, cuando interrumpen su carácter fluyente, son **cosas de contornos observables, suspensiones** que permiten adentrarnos en una vida que al estar detenida se parece bastante a la muerte. **La muerte pensada como pasaje y no como fin**. ¿Cuántas convulsiones separan el estado líquido del sólido? ¿Cuánto tarda en detenerse la sangre en el cuerpo cuando el corazón deja de latir? ¿Cuándo un cuerpo empieza a ser cosa y qué pasa con todos los líquidos que circulan por nuestros órganos? ¿Se secan? ¿Se espesan? ¿Se estancan como pantanos?

La regla de repetición y progresión es muy visible en esta explicación: el objeto presentado como problemático y poco conocido se convierte- después de la sumatoria de argumentos y descripciones) en el final en un objeto plausible de explicar “Las sustancias vitales – sangre, leche–, cuando interrumpen su carácter fluyente, son cosas de contornos observables, suspensiones que permiten adentrarnos en una vida que al estar detenida se parece bastante a la muerte. La muerte pensada como pasaje y no como fin”.

A la par los mecanismos de conexión construyen la relación lógica entre la información presentada: y, luego, pero, donde, recién ahí. La articulación de los segmentos a través de **mecanismos de cohesión y conexión** permiten que la información entre en relación y no se contradiga entre sí. La analogía con las series de Joan Fontcuberta, por ejemplo, se integra al hilo personal de la explicación que se retoma y refuerza con estos nuevos datos. Esta entrada informativa permite avanzar hacia un cierre que recapitule e integre la información antes desplegada. Pero, además la autora prevé en el cierre una contribución al lector que

justifique los movimientos explicativos antes presentados. La estrategia explicativa de las preguntas le permiten reforzar lo dicho pero también abrir hacia el próximo apartado. Podemos denominar a estos cierres de apartados *párrafos bisagras* porque cierran y a su vez abren. La escritura continúa, El apartado siguiente establece relaciones semánticas con todo el apartado anterior. Después de tratar de aclarar el ‘lío’ el lector ya no ve “una cazuela colgada en la pared”. Ya se representa el objeto de la explicación como “dos piezas escalofriantes y bellas”. Ese ha sido el trabajo de la autora. Para poder seguir inicia el apartado con otro *párrafo bisagra* que cumple la función de mantener y recapitular resumidamente el hilo temático. Se vale otra vez de la estrategia explicativa de la analogía para reforzar lo ya dicho. Los hilos temáticos del apartado anterior se reúnen en el tópico ‘piezas’ (que ya es información conocida) y se comienza a agregar otro recorrido semántico: los procesos alquímicos. En las oraciones puestas en negrita podemos observar los momentos en que la autora recapitula a los fines de que se mantenga el hilo temático y no se pierda ante la entrada de nuevos bloques informativos (la alquimia y los viajes).

CAMBIA TODO CAMBIA

Piel pura y Piel amarillita son dos piezas escalofriantes y bellas. Escamas irregulares de piel de porcelana superpuestas en capas. La belleza despellejada y acomodada decorativamente. Un crimen a la altura de Hannibal Lecter: elegante y con sentido de la proporción. Podemos invitarlo a nuestro living y nos hará quedar bien con su conversación perfecta. Otro que puede andar cerca aunque no invitaríamos a nuestra casa es el perfumero loco de Patrick Süskind, obsesionado con la exquisita fórmula que condensara los olores de los ejemplares femeninos más hermosos. Un perfume excelso producto de la destilación de las pieles más bellas y jóvenes. ¿Cómo atrapar ese territorio de olor tan sutil que la carne exhala? ¿Cómo separar el olor de la materia? La alquimia ha recorrido caminos similares en su búsqueda de la piedra filosofal, en la transmutación del plomo en oro. La religión católica ha llamado al cuerpo “templo del espíritu” y en la cultura popular el alma parece tener varios estilos de locomoción: vagar, evaporarse, ascender, flotar, rondar, errar, penar. **Las relaciones entre la obra de Leo Battistelli y los procesos alquímicos no son nuevas.**

Su inmersión en la industria de la porcelana (las industrias modernas tienen sus raíces lejanas bien plantadas en la alquimia) lo llevó a convertir la técnica en un viaje místico. **Sus piezas dan la impresión de una exuberancia controlada y pulida.** Control en la presentación y construcción aunque uno pueda intuir que la gestación se produjo en el seno de un ritual orgánico y vitalista. Desde hace cinco años Leo Battistelli alterna sus días entre Río de Janeiro, la región serrana de Petrópolis y Argentina. “Vivir al lado del mar y de la floresta, con todos los formatos de vida que implica cada hábitat, sin dudas hizo un cambio en mi mirada. Color, formas, cuerpos, pieles, procesos, costumbres, tiempos, lenguajes, todo cambió y todo cambia continuamente”, cuenta Leo. Su última aparición en la escena porteña fue en 2007 con Penumbra, dentro de Límite Sud, muestra con curaduría de Eva Grinstein. Ahí exhibía tímidamente sus nuevas obras producidas en la sierra de Petrópolis. Cuatro años después es claro que Battistelli ha hecho una fotosíntesis formidable. Un artista es una planta: si recibe la luz adecuada transforma materia inorgánica en materia orgánica. **En este caso, para que el sincretismo tenga lugar, las raíces se han hecho ambulantes.**

En el tercer y último apartado, la autora tiene que unir todos los hilos temáticos presentados. Desde el subtítulo empieza la recapitulación de los dos apartados. Vuelve al inicio y a la

escena presentada: la pieza en la pared. Inserta la voz del artista para referir al trabajo con los materiales. En las oraciones en negrita se puede observar la acción de la autora para recapitular lo dicho desde su intención explicativa general.

ASI EN LA TIERRA COMO EN EL CIELO Y EN LA GALERIA DE ARTE

En una de las paredes de la galería, círculos blancos y círculos que se estiran para dejar de ser círculos cuelgan de la pared sostenidos por clavos de cobre. Corrección: Leo no dice “clavo de cobre” sino “cobre en forma de clavo”. **El material en su capacidad de metamorfosearse** es lo que subraya. “Trabajo con materiales que se eliminan de procesos fabriles; me interesa ese acto de transformación, generar belleza, sentido, valor, o como quieras llamarle, al acto de rescatar un material, objeto, o forma, de un destino desperdicio a un destino totalmente opuesto. Las obras son realizadas algunas en faiança y otras en porcelana. A veces mezclo estas dos e ingreso materiales como madera, metal o luz dependiendo del requerimiento de la obra. Estos materiales cerámicos los trabajo en dos fábricas, Porcelanas Verbano en Argentina y Cerâmica Luiz Salvador en Brasil; en cada una de ellas estudio la forma de aprovechar al máximo el material, de restaurar desperdicios y de no desperdiciar energía. Ese es un fundamento básico en el momento de realizar una obra.”

El balance energético en la naturaleza (un terremoto elimina la excesiva presión tectónica, por ejemplo) **es también la ocupación de los Orixás**. Divinidades o espíritus creadas por el dios Olorun (Dueño del Cielo) de la religión Yoruba, cada Orixá es una manifestación de las fuerzas de la naturaleza. Leo se internó en la lectura de sus leyendas, empezó a reconocer a los Orixás en la música brasilera, a presenciar en las calles, playas y florestas de Río el acto de la ofrenda, “un acto fundamental y bello”, recalca. Observó también la fusión entre el cristianismo y los Orixás. El acto adivinatorio a través del juego de búzios y la estética africana empezó a ampliar su repertorio de formas, colores y tensiones. “Dar imagen a estos ritos, a estos saberes antiguos de una transmisión básicamente oral, es lo que me interesa en este momento de fusión y sin fronteras. Me asesoran Claudia Ribeiro que es hija de santo de Mae Menininha do Gantua, Camila Do Valle, investigadora y poeta, y mi compañero Cao Albuquerque, bahiano y figurinista, que me introdujo en la música y en la estética afrobrasileira.”

Cada Orixá debe recibir su ofrenda en un sitio específico: una playa, al lado de la carretera, sobre una piedra en medio del monte o en un campo de hierbas pequeñas. **Leo Battistelli, siguiendo los preceptos de un Orixá personal, despliega su ofrenda en una galería de arte**. Puede que el ritual sea distinto pero, afortunadamente, la procesión sigue yendo por dentro.

La macroestructura general de este escrito es sintetizada por la autora en el copete “*Con desperdicios fabriles y porcelana el autor hace de la técnica un viaje místico por mitos y saberes antiguos que culmina con obras extrañas que se exponen como ofrenda y belleza despellejada a la vez*”. Para desplegar este tópico gestiona una explicación de tres apartados en los que presenta desde el inicio hasta el final dos recorridos temáticos: las piezas y el entramado de conceptos que la sustentan. Ayudada por numerosas estrategias explicativas: preguntas, descripciones, analogías, voces, aclaraciones, paratextos, modalizaciones, adjetivaciones orienta al lector a través de una revisión minuciosa que ha realizado de los mecanismos de conexión y de cohesión. Las zonas de recapitulación detienen el transcurrir del texto para jerarquizar y agrupar la información desplegada. Al

final de la lectura, el lector ya puede imaginarse y representarse el mundo de las obras y lejos han quedado las simples cazuelas colgadas en la pared. El mundo del obrar artístico pudo ser deconstruido en el vértigo de la gráfica, parafraseando a Isacc Reynoldi.

IV.3 Precisiones técnicas

Indudablemente, la puesta discursiva es un trabajo psicológico y lingüístico. Por esa razón, los escritos se producen en sucesivas versiones en las se va objetivando el pensamiento y trabajando la puesta en palabras de aquel ‘holograma imaginado’. Las primeras versiones, lógicamente, nos muestran aquellas zonas del texto desconectadas o contradictorias. Los planes socio-discursivos y textuales se activan para proceder a reescrituras en las que se ajuste el texto para que pueda ser leído con claridad y tal como deseamos.

Como ya hemos visto, el texto es un objeto complejo que tiene *una configuración regulada* por varios planos de organización en constante interacción: una especie de ‘milhojas’, como grafica Bronckart (2007). La organización de un texto en un tipo de discurso, la articulación de las secuencias textuales, los mecanismos de textualización contribuyen a marcar o “hacer más evidente” la estructuración y cohesión del contenido temático.

Un texto empírico constituye un todo coherente, **una unidad comunicativa** inscripta en una situación de acción y destinada a ser comprendida e interpretada como tal por sus destinatarios; y esta **coherencia** general tiene su origen, por una parte, en la puesta en práctica de los mecanismos de textualización (Mecanismos de conexión y de cohesión) y por otra parte, en la de los mecanismos de compromiso enunciativo (sujeto discursivo, operaciones de modalización y gestión de voces ajenas). Estos últimos mecanismos los hemos abordado en los primeros capítulos y serán especialmente recuperados en los posteriores. Nos abocaremos en este apartado al problema de conectar y cohesionar las ideas.

Los mecanismos de **textualización** se articulan con la progresión del contenido temático. Estos mecanismos, que sirven de cadenas de unidades lingüísticas organizan los elementos constitutivos de ese contenido en diversos **recorridos** entrecruzados; explicitan o marcan sus relaciones de continuidad, de ruptura o de contraste; y contribuyen, así, al establecimiento de la **coherencia temática** del texto. Esos recorridos son el despliegue de las palabras claves que hemos elegido y de los esquemas mentales bosquejados. El trabajo

de la textualización es el trabajo de construir o elaborar el sentido del texto. Por eso, no se trata solo de un problema lingüístico sino que es el paso del lenguaje al pensamiento y del pensamiento al lenguaje:

El proceso por el que internalizamos las palabras de los otros y nos apropiamos de ellas como textos se realiza en una zona de balbuceos y búsquedas internas de articulación entre las formas lingüísticas y posibles sentidos que, finalmente, exteriorizamos como lenguaje verbal desplegado, pero antes ha estado como comprimido, solo predicado sin sujeto, el sujeto está implícito antes de ser desplegado verbalmente, por eso parece fragmentario el pensamiento, se nos agolpan conceptos e imágenes en desorden o en un orden que difiere del que exteriorizamos después.

Vigostki (1996) dice que el lenguaje interior es predicativo. Esto nos remite a cómo funciona el lenguaje en tanto mecanismo sobre el que actuamos con una intencionalidad y eso nos diferencia, en lo que respecta al lenguaje humano, de los otros animales. (Riestra, 2006:71)

Este movimiento descrito por Riestra – que retoma a Vigostki- es regulado y controlado por el autor en la revisión de los **mecanismos de conexión** y de **cohesión**. Después de pasar por las macro decisiones (capítulo II y III) en relación con la posición enunciativa y la situación discursiva el proceso de escritura avanza en decisiones micro lingüísticas. Nos vemos enfrentados al problema de planificar el efecto de coherencia al elegir frases, seleccionar palabras, colocar preposiciones, conjunciones, adverbios, conectores. Todas esas unidades lingüísticas que realizan funciones conectivas y cohesivas son denominadas **marcas de textualización**. Esas **marcas** son las **huellas de la gestión explicativa** del autor y en ellas se detienen los lectores para poder reconstruir el sentido del texto. Por lo tanto, constituyen zonas de revisión y ajuste en el desarrollo de las versiones de los escritos.

Los mecanismos de conexión

Los mecanismos de conexión contribuyen a marcar las distintas articulaciones del plan textual: delimitan sus partes constitutivas, las transiciones entre fases de una secuencia o articulaciones más locales entre oraciones. Esas operaciones son visibilizadas en el texto por los llamados conectores u **organizadores textuales** (Bronckart, 2007). Estos organizadores pueden asumir distintas funciones: **segmentación**, **señalización**, **inserción**, **empaquetamiento y unión**.

Por ejemplo, en el escrito que hemos analizado - en el apartado anterior- podemos observar marcas de conexión con distintas funciones “*Luego se derramará sobre la alfombra de una*

forma poco elegante” (segmentación); “**Pero** por ahora está ahí y es un universo autosuficiente y un montón de calamar que no podremos comer” (señalización y unión); “ **En este caso**, para que el sincretismo tenga lugar, las raíces se han hecho ambulantes” (empaquetamiento) ; “*empezamos a tejer relaciones contextuales, hipótesis cosmogónicas y conjeturas acerca de ese mundo **del cual** estas piezas parecen ser fragmentos o piedras fundamentales*” (inserción).

Estas **marcas de conexión** pueden pertenecer a diferentes categorías gramaticales o partes del discurso (adverbio, preposición, sustantivo, coordinante, subordinante, entre otros) o pueden organizarse en sintagmas diferentes (sintagma nominal, preposicional) y también pueden asumir funciones específicas en el marco de la micro o macrosintaxis. Los organizadores de valor temporal aparecen principalmente en los discursos del orden del *contar*; los organizadores lógicos son más frecuentes en el orden del *exponer* y los espaciales son característicos de *las secuencias descriptivas*.

A modo de ‘caja de herramientas’ es útil inventariar las marcas de conexión más utilizadas en los textos de estudios e investigación y sus funciones en la orientación interpretativa. Tenemos que tener en cuenta que los conectores pueden cumplir distintas funciones: articular y poner en relación dos enunciados o fases de la explicación (relación semántica); visibilizar conexiones lógicas (relación gramatical) y/ o contribuir a la organización del texto u orientar el recorrido (relación pragmática). En la elaboración de una explicación se utilizan los tres tipos y, en muchos casos, pueden cumplir doble función.

- Marcas de conexión que contribuyen a la organización global del texto : ordenadores (primero, en primer lugar, en segundo lugar, por último); distribuidores (por un lado, por otro; por una parte, por otras); continuativos (entonces, en ese sentido, el caso es que, a todo esto); digresivos(por cierto, a propósito); espacio-temporales (hasta aquí, al mismo tiempo, a la vez, mientras, seguidamente, más adelante); conclusivos (en resumen, en conclusión, en suma, en resumidas cuentas, en síntesis, a modo de cierre, en pocas palabras, dicho brevemente) .
- Marcas de conexión que introducen operaciones discursivas particulares: de expresión de punto de vista (desde nuestro punto de vista, desde esta perspectiva): de reformulación o aclaración (es decir, en otras palabras, en particular, en concreto); de ejemplificación (por ejemplo, a saber, sin ir más lejos, tal es el caso

de); de manifestación de certeza (evidentemente, de hecho, en realidad, es indudable, efectivamente, desde luego)

- Marcas de conexión lógico-semánticas: aditivos o sumativos (y, asimismo, igualmente, a su vez, además, encima, por añadidura, inclusive, incluso); contrastivos o contrargumentativos (pero, en cambio, sin embargo, sino, contrariamente, no obstante, excepto si, a no ser que, de todos modos, con todo); de base causal (a causa de ello, por eso, porque, puesto que, gracias a); consecutivos (por eso, de modo que, por consiguiente, en consecuencia, en efecto, entonces); condicionales (si, cuando, en el caso de que, a menos que, siempre que, con el propósito de)

Los mecanismos de cohesión nominal

Si los mecanismos de conexión marcan relaciones entre *estructuras*, los mecanismos marcan relaciones de solidaridad o de discontinuidad entre dos subconjuntos de constituyentes que forman parte de estructuras oracionales: por una parte, el predicado, realizado generalmente por medio de un sintagma verbal; por otra parte, los argumentos, esencialmente compuestos por formas nominales (que se integran en sintagmas nominales o en sintagmas preposicionales) y que desempeñan las funciones sintácticas de sujeto, complemento del verbo, atributo o complemento de la oración.

Los mecanismos de **cohesión nominal** tienen la función de **introducir los argumentos** y en **organizar su reaparición** a lo largo del texto; se realizan mediante un subconjunto de unidades que se denominan anáforas. Dado que las series de argumentos que aparecen a lo largo de un texto también existen en un número limitado, esos procedimientos contribuyen sobre todo a producir un efecto de **estabilidad y de continuidad** y explicitan **las relaciones de solidaridad** que existen entre argumentos que comparten una o varias propiedades referenciales (o entre los cuales existe una relación de co-referencia)

Esas relaciones se marcan mediante sintagmas nominales o mediante pronombres, organizados en serie (o cadenas anafóricas); por lo demás, cada una de esas formas se halla inserta en estructuras oracionales en las que asume una función sintáctica determinada (sujeto, atributo, complemento, entre otros). El término anáfora (Procedente del latín “anaphora” y del griego “anafora” que significa repetición) alude a la repetición de una palabra dos o más veces al inicio de una oración o a la repetición de un elemento de la

oración utilizado pronombres indicativos como él, aquél, éste, ella, quien, aquella, ésta, etc. para referirse a algo o alguien ya mencionado con anticipación. Respecto de los mecanismos de cohesión se retoma esta noción para referirse a **anáforas nominales o pronominales** y, en relación con los recorridos temáticos, se utiliza la expresión **cadena anafórica**.

Bronckart distingue dos funciones de cohesión nominal. La función de **introducción** que consiste en marcar la inserción en un texto de una unidad de significación nueva (o unidad-origen), que constituye el arranque o inicio de una cadena anafórica y la función de **recuperación** (repetición o sustitución) consiste en reformular esa unidad –origen (o antecedente) a lo largo del texto.

Las relaciones de **co-referencia** que son subyacentes a las cadenas anafóricas pueden revestir aspectos muy diferentes.

- Indicar una identidad del contenido referencial
- Los elementos de significación relacionados pueden compartir solamente alguna propiedad referencial, a veces difusa, o incluso puede haber entre ellas solamente relaciones más o menos lógicas, que corresponden sobre todo a la inclusión, contigüidad, la asociación.
- La referencia común a las unidades que se ponen en relación puede ser totalmente indeterminada
- El antecedente de una cadena anafórica no es necesariamente una forma nominal, la anáfora nominal puede tener como antecedente la totalidad de la oración que precede.
- Puede suceder que el antecedente de una cadena anafórica no esté explícitamente verbalizado en el co-texto; en este caso, el antecedente es una información que sólo está disponible en *la memoria discursiva* del agente, aun cuando pueda inferirse del co-texto.

Por ejemplo, en este fragmento de “Las ofrendas de Leo Battistelli” las relaciones anafóricas se producen dentro de una estructura compleja (de pensamiento y palabra): la cadena anafórica antecedente de todas las oraciones que conforman el párrafo es la primera oración (introducción). Todas las siguientes recuperan y amplifican ese argumento (

recuperación y co-referencia) y al finalizar el párrafo vuelve a reagruparse la información en torno a una oración que condensa y enriquece la idea inicial (recuperación):

Piel pura y Piel amarillita son dos piezas escalofriantes y bellas. Escamas irregulares de piel de porcelana superpuestas en capas. La belleza despellejada y acomodada decorativamente. Un crimen a la altura de Hannibal Lecter: elegante y con sentido de la proporción. Podemos invitarlo a nuestro living y nos hará quedar bien con su conversación perfecta. Otro que puede andar cerca aunque no invitaríamos a nuestra casa es el perfumero loco de Patrick Süskind, obsesionado con la exquisita fórmula que condensara los olores de los ejemplares femeninos más hermosos. Un perfume excelso producto de la destilación de las pieles más bellas y jóvenes. ¿Cómo atrapar ese territorio de olor tan sutil que la carne exhala? ¿Cómo separar el olor de la materia? La alquimia ha recorrido caminos similares en su búsqueda de la piedra filosofal, en la transmutación del plomo en oro. La religión católica ha llamado al cuerpo “templo del espíritu” y en la cultura popular el alma parece tener varios estilos de locomoción: vagar, evaporarse, ascender, flotar, rondar, errar, penar. Las relaciones entre la obra de Leo Batistelli y los procesos alquímicos no son nuevas.

Los adjetivos escalofriantes y bellas abren un recorrido al que se adicionan argumentos: descripción de las piezas que expande el adjetivo escalofriantes (oración 2) y repetición amplificada de bella-belleza (oración 3). Las oraciones siguientes ingresan argumentos con función de refuerzo de la idea (estrategia de la analogía). Las preguntas reúnen los ejemplos y la información se integra en un nuevo argumento: la alquimia. El nuevo argumento se une al recorrido temático iniciado (piezas) y se reúnen los dos para poder proseguir la explicación: *Las relaciones entre la obra de Leo Batistelli y los procesos alquímicos no son nuevas.*

Las marcas de la cohesión nominal son, principalmente, **anáforas pronominales** (pronombres personales, relativos, posesivos, demostrativos y reflexivos y también la marca cero –elipsis- que se puede considerar como producto de una transformación de ocultamiento de un pronombre) y **anáforas nominales** compuesta de sintagmas nominales de distinto tipo. Los sintagmas que asumen la función de recuperación pueden ser repeticiones sustitución léxica o en el plano de las marcas de determinación (aquella, este, ese, su). Por ejemplo:

Las relaciones entre la obra de Leo Batistelli y los procesos alquímicos no son nuevas. **Su** inmersión en la industria de la porcelana (las industrias modernas tienen **sus** raíces lejanas bien plantadas en la alquimia) **lo** llevó a convertir la técnica en un viaje místico. **Sus** piezas dan la impresión de una exuberancia controlada y pulida.

En general un sintagma nominal indefinido realiza la función de introducción y un sintagma nominal con determinantes definidos demostrativos o posesivos tienen la función de recuperación del mismo modo que las diversas anáforas pronominales. Este ha sido el procedimiento que utilizó la autora en el texto que hemos analizado, comienza con “*una cazuela de mariscos*” y ese argumento se va precisando a lo largo del desarrollo del texto.

Los procedimientos léxicos (anáforas nominales) que colaboran a mantener el referente son las reiteraciones: repetición y sustitución por sinónimos o hiperónimos (un término general de mayor extensión, o sea, que abarca o subsume más características). Por ejemplo, *objetos, esculturas, formas y universo autosuficiente* subsumen una serie de referencias detalladas de la obra. Son formas que permiten condensar lo dicho para poder seguir e insertar nueva información.

Las expresiones metafóricas o analógicas funcionan del mismo modo, por ejemplo “*un wok rebosante de frutos de mar*”. Otro procedimiento que ayuda a retomar lo dicho es la sustitución por palabras muy generales: idea, todo, lugar, hecho, cuestión, tema. “*Color, formas, cuerpos, pieles, procesos, costumbres, tiempos, lenguajes, todo cambió y todo cambia continuamente*”

Del mismo modo que se ha indicado con los mecanismos de conexión, es posible observar recurrencias de unidades anafóricas en determinados tipos de discursos. Podemos encontrar en el *orden del contar* presencia de anáforas pronominales de tercera persona y en el *orden del describir* anáforas nominales con determinante posesivo. En los discursos teóricos son mucho más frecuentes las anáforas nominales y relaciones complejas de correferencia: asociación, contigüidad, inclusión o implicación.

Cuando empezamos a revisar las relaciones de conexión y de cohesión entre las oraciones y los párrafos nos detenemos en observar qué función cumple cada una en la gestión explicativa. A modo de síntesis, podemos agrupar las relaciones que ligan o conectan las microproposiciones en tres tipos:

- condicionales: conectan proposiciones (los hechos que estas denotan) en términos de relaciones lógicas. Son la base del uso de las marcas de conexión.
- funcionales: establecen relaciones pragmáticas no entre los hechos denotados sino entre las proposiciones como actos de habla. Una idea, al relacionarse con la anterior, puede cumplir distintas funciones: ampliación de la información,

rectificación, contraste, corrección, ejemplificación, generalización, especificación, refuerzo, recapitulación, reformulación.

- cohesivas: dentro de estas encontramos las relaciones semánticas con identidad referencial (las palabras se refieren al mismo objeto de la realidad) y las relaciones semánticas sin identidad referencial (las palabras no señalan el mismo objeto de la realidad pero comparten algún rasgo de significado que las vincula).

IV.4 Los procesos de autoedición . Microediting

Toda la información de este capítulo se activa una y otra vez cuando realizamos el microediting: ajustar la estructura, revisar las conexiones, los mecanismos cohesivos y precisar la progresión temática. Este plano de la revisión dialoga en forma permanente con el macroediting (ajustar el texto al contexto socio-subjetivo y al estilo genérico).

Leemos como escritores; objetivamos la propia escritura; nos ponemos en lugar de los lectores; ajustamos el texto a su contexto (macroediting); cortamos o cambiamos de lugar segmentos del texto o palabras; reponemos conectores; quitamos palabras innecesarias o buscamos términos más precisos; reconstruimos párrafos; entre otras tantas cosas. Zonas de duda, de incertidumbre pero también de hallazgos y descubrimientos. En esta actividad metadiscursiva se activan los conocimientos específicos y también los modelos de otros textos.

Las revisiones más productivas son las que abordan un problema por vez. Revisar todo al mismo tiempo suele derivar en una corrección superficial del texto. Por ejemplo, qué sentido tiene revisar la construcción de un párrafo si la estructura está desarticulada. En general, vamos y venimos de un nivel a otro. Podemos decir, que así el texto se controla a sí mismo.

Noé Jitrik define al escritor “como el sujeto quien asume el acto, asume sus ocurrencias y da forma al resultado: es el actor del acto” (2000: 18). El escrito, entonces, es el lugar donde se toman múltiples decisiones que son posibles en la intersección de distintos saberes.

-saber de escribir (o, lo que es lo mismo, saber del sentido que tiene escribir como práctica). En otros términos, el escritor sabe los alcances que tiene ese verbo, no tecnológicamente sino, sobre todo, sabe el lugar que ocupa el escribir como práctica junto a otras. Sabe los alcances de su trabajo y los efectos que se pueden lograr.

Trabaja con sus expectativas en tensión con la de los lectores. Confiere identidad al proceso que realiza.

- saber de qué escribir. En otros términos, el escritor sabe qué quiere referir o, en otras palabras, a qué quiere hacer servir lo que escribe (...) Y eso que quiere referir es, a su vez, como saber, un universo que posee. (op.cit : 18-19). Ese universo – sigue diciendo- está formado por el saber de la experiencia, del conocimiento y de la posibilidad.

En ese cruce de saberes y experiencias, el acto de escribir se vuelve perturbador: rompe órdenes y crea otros. Modifica y conmueve nuestras representaciones y conocimientos previos. Este saber de posibilidad inaugura la experiencia de **significar** que va mucho más allá de las palabras: extraña lo habitual y reexamina lo obvio y naturalmente dado. Un nuevo orden de palabras y de pensamiento se pone en movimiento. Movimiento que Dianela describe de este modo:

Este recorrido permite considerar que el arte tal vez sea un lenguaje reflexivo, de constante construcción de pensamiento y cuestionamiento del orden de las cosas. La acción de reflexionar llevaría al ser humano a preguntarse, en este caso con el corazón, sobre lo que pasó, lo que pasa y lo que puede pasar, sobre lo que hicimos, lo que hacemos y lo que podemos hacer. Así, el arte podría ser un lenguaje “sentipensante”. Tal como lo plantea Eduardo Galeano, aquel que es “capaz de pensar sintiendo y sentir pensando”, un conjunto de señales con las que el ser humano construye un decir que vincula mente y corazón.

En el caso de este proyecto artístico personal “Flequilludas”, se trata de un decir sobre los recuerdos de la niñez que dejan huellas, que tejen reflexiones que transitan por el corazón. frag. de “ Flequilludas”, Dianela Marozzi, 2016.

Podemos volver a la metáfora inicial de este apartado “el disco duro de nuestro archivo mental, sensorial y afectivo”. El escrito de Dianela debió lidiar con esos materiales de distinta procedencia: disciplinares, afectivos, conceptuales y experienciales (el taller, las aulas, la vida familiar y de estudiante). Y, lógicamente, la autora produjo muchas versiones en las que fue ajustando sus planes y creando otros. Muchos rastros quedaron de las conversaciones íntimas con ella misma y con sus compañeros, profesores y autores que acompañaron su proceso de escritura:

Con este abanico de posibilidades, de vínculos y lazos simbólicos, los recuerdos de la niñez son amasados, meditados, reflexionados. Reflexión que llevó a iniciar el modelado en arcilla

de estas niñas flequilludas y enlazarlas con los objetos encontrados, como una reconstrucción visual de las experiencias que aun habitan la memoria.

Del amasado de varios kilos de arcilla blanca se gestan las pequeñas esculturas que componen el repertorio de “flequilludas”. Modeladas a mano, individualmente, una por una, sin moldes, para contrarrestar el peso de los modelos que rodean a los niños y niñas en su entorno. Cada una de estas pequeñas niñas habitan con timidez un espacio que a su vez las interpelan, con algo que intentan proteger, con su pedacito de recuerdo, con una historia para contar.

Estas piezas de cerámica convivirán con objetos encontrados en el hogar de padres y abuelos, objetos con valor sentimental que motivan su conservación para resguardar la memoria de quienes alguna vez fueron sus usuarios. Se trata de un reloj de bolsillo, una llave, una caja de galletitas, una regadera, una caja de té, hebras de lana. Son objetos que cargan recuerdos y recordar es la mágica aventura de “volver a pasar por el corazón”. Estos preciados tesoros transitaron la vida familiar de generación en generación y que para Leo Tavella (2012) tienen una especie de vida ya pasada, que ya sucedió. Sin embargo, estos objetos renuncian al olvido, cobran nueva presencia, tienen historias para contar.

Al generar un encuentro de estos objetos con las figuras de cerámica, unos con otros se acompañan, dialogan, pasan juntos por el corazón, activan imaginarios y recuerdos.

A modo de una instalación, las niñas flequilludas, las hebras de lana, los objetos encontrados y la relación que se genera entre ellos, componen un refugio donde albergar la memoria, las reflexiones, las miradas sobre la niñez y los recuerdos que devienen de ella.

Preguntarse ¿por qué estas flequilludas? inició la escritura. Así, Dianela se dio un tiempo para que las obras hablarán y se explicaran. Las había creado pero las tuvo que volver a mirar. Mirar atentamente desde la lente que se pudo construir en tantos años de cursado. Así es, escribir cambia nuestro conocimiento el mundo en un proceso de idas y vueltas, de reescrituras y revisiones. El escrito se separa del autor y se convierte en obra.

En ese proceso se activa la revisión de las versiones. El autor trabaja pacientemente en marcar, observar el escrito, comprender qué está sucediendo y ensayar alternativas. En el taller de escritura de Cuarto Año aprendimos a editar los escritos para que adquieran la capacidad de ser ‘publicables’. En ese proceso, se pudo relevar problemas constructivos habituales. Expondremos algunos a modo de ejemplo de la actividad habitual de un taller de escritura y de autoedición.

- 1- **Abuso de pronombres indeterminados.** Esta revisión implica reemplazar pronombre sin determinados por sustantivos que colaboren en la cohesión léxica pero también en la precisión de la idea. Esta revisión es importante en la tarea de

conceptualización porque obliga a pensar qué sustantivo reúne y agrupa elementos anteriores. Esa palabra actúa como recapituladora y activa una operación de síntesis conceptual.

Versión 1	Versión 2	Justificaciones de la reescritura
Quizá el arte sea registro humanizante de múltiples experiencias que superan lo espacio- temporal	Quizá el arte sea registro humanizante de múltiples experiencias que superan los límites espacio- temporales	El pronombre indeterminado es justamente eso: una ambigüedad que puede completarse de distintas maneras o bien quedar como una zona difusa. Es una productiva revisión, entonces, detenerse y ajustar el hilo discursivo que progresa a lo largo del texto.
Lo que resultaba interesante era la mixtura entre lo propio y lo de la tía Teresa.	Los aspectos más interesantes de este proceso de experimentación fue la mixtura entre el mundo simbólico propio y el universo de la tía Teresa.	El exceso de anáforas pronominales produce una elipsis informativa que vacía en exceso el significado de la oración. En la versión 2 se sustituye por anáforas nominales. El efecto recapitulador de la oración se cumple efectivamente al subsumir ideas anteriores en enunciados más globales.

2- El donde y el gerundio como comodines

El orden del exponer requiere claridad expositiva. Como ya hemos hecho referencia la escritura de ideas supone muchas revisiones en ese sentido. El mundo del ‘disco duro’ es multiforme y abigarrado. Las zonas confusas se detectan cuando marcamos palabras que no están funcionando bien. Revisar esas palabras, comprender su función original deriva, lógicamente, en un reordenamiento de la oración o el párrafo. A la par se acomoda la idea : se trabaja la precisión sintáctica y semántica en forma relacionada.

El caso del uso del uso y abuso del *donde* y *gerundio* (usados como comodines). En primer lugar, debemos entender que en una primera versión esas elecciones permiten conectar las ideas y se recurre a ellas porque están rápidamente disponibles en un saber discursivo propio de la oralidad y del orden del narrar (formas muy interiorizadas en todas las personas porque son prácticas habituales en la vida cotidiana y conversacional).

En segundo lugar, evidencia poca práctica en un uso del lenguaje más conceptual que requiere precisión sintáctica y una atención de las funciones de cada clase de palabras.

Dado que son apariciones recurrentes conviene recordar las características y funciones de estas dos clases de palabras.

El uso del gerundio

En el caso del gerundio, se debe recordar que es una forma no personal del verbo (como el Infinitivo o el Participio) que indica que una acción está en desarrollo. Su uso en el discurso del exponer es limitado y, en muchos, casos en la revisión procedemos a la sustitución por verbos o por sustantivos.

En español el gerundio se forma añadiendo al lexema del verbo los siguientes sufijos: ando (pintando), iendo (componiendo) o yendo(*oyendo, proveyendo*).

Esta forma no verbal funciona de tres modos:

- adverbio (complemento circunstancial) o como verbo.
- acción simultánea o anterior a la del verbo principal.
- su sujeto debe ser el mismo que el del verbo principal o tener uno propio.

Las **normas básicas** de uso son las siguientes:

1. En la mayoría de los casos, el sujeto del gerundio debe coincidir con el sujeto de la oración principal

A su vez, la operación de calcar no era una situación que me impida seguir **haciendo**; por el contrario, se convertía en un juego, en donde me encontraba a mí misma **recreando** la imagen ya creada (la fotografía).

La acción del gerundio debe ser anterior o simultánea a la del verbo principal. Por ejemplo: **Indagando** con mayor profundidad el objeto encontrado, se arriba al mundo Celta.

2. Por tanto, debe evitarse el llamado gerundio de posterioridad. En este caso podemos observar un uso incorrecto. El gerundio refiere a una acción posterior y así funciona como verbo (uso incorrecto)

Aparecen objetos electrónicos que ablandan figuras geométricas a partir de modelados lineales, **produciendo** organismos vivos de reinos vegetales. **Ampliándose** en un espacio nuevo y **constituyéndose** como esculturas de bulto

En la reescritura la expresión se precisa así:

Aparecen objetos electrónicos que ablandan figuras geométricas a partir de modelados lineales y producen organismos vivos de reinos vegetales. Se amplía, así, el espacio y se constituyen esculturas de bulto.

3. La acción que expresa el gerundio debe interpretarse como una circunstancia (de tiempo, modo o condición) de la acción del verbo principal. Es decir, la función del gerundio es siempre de complemento circunstancial. El uso del gerundio será correcto si expresa en qué momento, de qué modo, por qué motivo o con qué condición se da la acción principal. Ejemplo:

Quien se enfrente a “Estar **siendo**” podrá preconcebir su propio destino o caminar el que otro transita **sabiendo**; de igual manera, que lo que haga junto a otros o solo, lo determina y posiciona ante sí mismo en algún momento,

4. El gerundio es un modificador del verbo y, por tanto, no puede calificar a un sustantivo. Tampoco reemplaza al verbo. Este es un ejemplo de uso incorrecto:

Así el arte, para mí, se vuelve un lugar de libre encuentro entre la voluntad, los sentimientos, memorias y utopías. **Descubriendo** nuevas formas expresivas en las manchas, trazos e imágenes visualizadas. **Estableciendo** un diálogo con las experiencias pasadas, **encontrando** un sentido y valor para las huellas de un hacer descartadas por otro pasado

Observemos como, en este caso, el uso impreciso del adverbio nos advierte de una necesidad de elaborar mejor la idea (operación de nominalización)

Versión 1	Versión 2	Justificaciones de la reescritura
A partir del momento en que se une el primer hierro con otro para construir la estructura interna, soldando se construye el soporte que determina la forma, como dice Doberti (1997) “posibilita la operación intelectual y consciente- abstracta- de concebir y analizar la forma envolvente”	A partir del momento en que se une el primer hierro con otro para construir la estructura interna, la soldadura construye el soporte que determina la forma, como dice Doberti(1997) “posibilita la operación intelectual y consciente- abstracta- de concebir y analizar la forma envolvente”	la transformación del gerundio en sustantivo produce efectos de: <ul style="list-style-type: none"> - precisión en la idea - jerarquización del procedimiento: Soldadura es un proceso fundamental en la explicación del obrar artístico - cohesión anafórica : el sustantivo recapitula lo dicho anteriormente

El uso del donde

Una oración puede integrarse como complemento circunstancial de lugar mediante el adverbio relativo *donde*. La oración introducida por donde se subordina a un sustantivo antecedente de referencia espacial o un adverbio déictico (ahí, aquí, allí). Sirve para indicar el lugar en el que está u ocurre algo. Por eso, es incorrecto utilizarlo para referirse a un

un suceso, un tiempo, un concepto, un procedimiento o un evento. Sólo se deben utilizarse para aludir a lugares específicos. Cuando revisamos el uso incorrecto de *donde* reemplazamos generalmente por *el que* o bien rearmamos la oración de otra manera.

Veamos en estas reescrituras el proceso de revisión. El autor de estos fragmentos trabajó la conexión como un ‘enganche de ideas’ para poder construir una linealidad pero no revisó su coherencia. En la versión 2 las ideas se jerarquizan, toma cada una su lugar y las relaciones lógicas y cohesivas se elaboran de manera que se pueda entender con claridad. Los signos de puntuación que se utilizan en la nueva versión resultaron fundamentales para clarificar la idea. Estas revisiones son habituales en los textos de estudio dado que los conceptos o hechos que exponemos son de índole compleja con muchos detalles y derivaciones. Hasta el último momento estamos revisando la estructura de oraciones y de párrafos.

Versión 1	Versión 2	Justificaciones de la reescritura
<p>Estos personajes fueron llevados a la fotografía, herramienta que surgió nuevamente, en donde se hacen realidad convirtiéndose en una persona con una cabeza de corazón, en la habitualidad de su casa, su patio, en una cálida tarde de otoño de sol y vegetación.</p>	<p>Estos personajes fueron llevados a la fotografía; en ese traspaso aparecieron personas con cabeza de corazón, en la habitualidad de sus entornos: la casa, el patio una cálida tarde de otoño de sol.</p>	<p>La conexión incorrecta e imprecisa. La fotografía no es un lugar es un procedimiento que hay que presentar. El gerundio simplifica la transformación que no es una anécdota sino una elaboración semiótica,</p> <p>La fotografía es mucho más que una herramienta. Es necesario valorar disciplinarmente: traspaso, traducción, u otros sustantivos que puedan precisar los lenguajes y su especificidad. .</p> <p>Vegetación es una palabra genérica que no aporta la singularidad de lo que se está describiendo.</p>

3- Las conexiones y relaciones entre la información.

Esta revisión nos obliga a pensar el ‘hilo discursivo’ que liga toda la información. Trabajamos con las reglas que menciona Charolles: repetición, relación, no contradicción y progresión. Lógicamente, prestamos atención a las cadenas anafóricas y a los recorridos

temáticos que se deben establecer con continuidad y solidaridad. A la par, observamos las marcas de conexión. En muchos casos los estudiantes establecen conexiones débiles o inadecuadas. Es importante que funcionen los tres tipos de conexiones: funcionales, condicionales y cohesivas.

En los textos de estudio, estos problemas se evidencian también en la inserción de las voces ajenas. Muchas veces, ellas se yuxtaponen pero no se entranan en la explicación. Podemos decir que ‘quedan hablando solas’ o ‘interrumpen la conversación’. En estos ejemplos se pueden observar esos problemas constructivos y los modos de resolución que encontraron los autores:

Versión 1	Versión 2	Justificaciones de la reescritura
<p>Visualizando la naturaleza, pensando sin pensar...desde un plano contrapicado observo como los rayos de sol irradian de luz y energía los frutos y pimpollos de un gran árbol otoñal llamado popularmente Palo borracho.</p> <p>Mediante su percepción me interpelaron nuevas formas y texturas que luego adopté para trabajar dentro del taller de Cerámica. Como argumenta Paul Klee” “el arte no reproduce aquello que es visible sino que hace visible lo cotidiano que surge en la naturaleza”. En ese sentido, se hace visible lo cotidiano que surge en la naturaleza, como los frutos del mencionado árbol.(no dice esto Klee)</p>	<p>Visualizar la naturaleza, pensar sin pensar. Desde un plano contrapicado se puede observar cómo los rayos de sol irradian de luz y energía los frutos y pimpollos de un gran árbol otoñal, un palo borracho.</p> <p>Esas formas y texturas percibidas reaparecen en el trabajo del taller de Cerámica. Estos pasajes de las formas percibidas a las formas plásticas/expresivas son explicados de esta manera por Paul Klee “el arte no reproduce aquello que es visible sino que hace visible lo cotidiano que surge en la naturaleza”.</p>	<p>Se identifica un primer problema constructivo: el argumento inicial se presenta incompleto y sin precisión.</p> <p>En la versión 2 el párrafo se organiza. Se reemplaza el gerundio por una forma infinitiva que sustantiva la idea (mayor objetivación y precisión conceptual orden del exponer vs /orden del narrar).Se precisa una idea introductoria que servirá de marco a la oración siguiente que se relaciona por contigüidad y asociación. Esa segunda oración funciona como ejemplo y anclaje de una primera idea muy general.</p> <p>En este párrafo se reconocen varios problemas constructivos: la primera persona inscribe el fragmento en el orden del contar una idea que intenta presentar un proceso y una decisión disciplinar (orden del exponer). La consecuencia es una simplificación y banalización del hacer artístico. Se cosifica la acción.</p> <p>Otra marca de revisión fue observar que se conectaba débilmente la voz ajena. La autora dejaba la conceptualización totalmente en manos de la voz ajena. (no es el procedimiento de los textos de estudio).</p> <p>Cuando intenta hacerlo contradice a Klee. (distorsión de la fuente).</p> <p>El pasaje de la percepción al trabajo plástico se explica muy mecánico y superficial. Falta trabajar la precisión disciplinar y, a la par, las conexiones lógicas. Ha intentando conectar el texto pero con conexiones superficiales y poco elaboradas.</p> <p>En la versión 2 se utilizan marcas de cohesión (pronominales y nominales) que recapitulan la información anterior, la retoman y permiten continuar. Se elabora la idea en forma más</p>

		compleja; la tercera persona obliga a la habilita el trabajo de nominalización y de objetivación del hacer. La voz ajena ayuda a explicar pero ahora se inserta en un razonamiento y cumple la función de refuerzo y cierre.
--	--	---

Versión 1	Versión 2	Justificaciones de la reescritura
Se refleja en la obra la búsqueda como dice Bacon “arrancar secretos” a la naturaleza en cuanto a la constante indagación de las formas artísticas a través de la desconstrucción de animales que hace referencia a como el hombre destruye, quiebra, corrompe la naturaleza.	Se refleja en la obra el “arrancar secretos” a la naturaleza , parafraseando a Bacon, en tanto se evidencia una constante indagación de las formas artísticas a través de la desconstrucción de animales y las huellas en ellos de los modos utilizados por el hombre para destruir, quebrar y corromper la naturaleza.	Se integrar la voz ajena a la propia explicación Se eliminan palabras que quedan sueltas y desordenadas: <i>búsqueda</i> Se incorpora modalización epistémicas: <i>en tanto/ se evidencia</i> Se precisa el razonamiento disciplinar : <i>Huellas por referencia</i> Se revisa una conexión débil por una nominalización que jerarquiza la información que se presenta. <i>como por modos</i>

Versión 1	Versión 2	Justificaciones de la reescritura
Desde los primeros tiempos de los homínidos el uso de determinados colores se fue repitiendo hasta la <u>actualidad</u> , <u>son</u> los mismos pigmentos que siempre han utilizado los ceramistas de todos los tiempos, hasta hoy: óxido de hierro para conseguir marrones, rojizos y morados; ocre natural óxido de manganeso para los <u>negros</u> ; <u>es</u> frecuente la utilización de tierras arcillosas para dar tonalidades claras, blancuzcas o cremas hasta grises. (Fernandez Chiti, 1975:35).	Desde los primeros tiempos de los homínidos el uso de determinados colores se fue repitiendo hasta la actualidad e incluso son los mismos pigmentos que siempre han utilizado los ceramistas de todos los tiempos, hasta hoy: óxido de hierro para conseguir marrones, rojizos y morados; ocre natural (hidrato de hierro); óxido de manganeso para los negros. Era y es frecuente también la utilización de tierras arcillosas para dar tonalidades claras, blancuzcas o cremas hasta grises. (Fernandez Chiti, 1975:35).	En la segunda versión podemos observar ajustes de edición: una marca de conexión lógico-semántica; una aclaración y paréntesis y una segmentación en dos oraciones del párrafo original. Se refuerza con una modalización epistémica en el uso de dos tiempos verbales para implicar una continuidad en el procedimiento utilizado.

4- Organizar y jerarquizar la información. Revisión de los signos de puntuación y de la relación entre los argumentos que se presentan

La puntuación no es sólo una cuestión normativa; por el contrario cumple funciones compositivas de distinto orden. Los signos de puntuación son señales sintácticas, semánticas y enunciativas. Sin ellos los significados resultan ambiguos, dudosos o pierden su relevancia.

En muchos escritos de estudiantes se puede observar que cuentan solo con la coma y la conjunción “y” para indicar cortes o separación entre unidades mínimas de significado. Por otro, ocurre que abusan del uso de la coma sin conocer sus fundamentos lógicos o sintácticos. La consecuencia evidente es la desordenada presentación de la información dentro de la oración o el párrafo. Las ideas no se jerarquizan, subordinan, separan o comparan según razones lógicas. Por el contrario, aparecen todas al mismo nivel. Es muy común observar el uso de la coma entre sujeto y predicado (no hay razón que justifique separar lo que está unido sintáctica y semánticamente).

La actividad metalingüística sistemática promueve mayor conciencia lingüística y, de ese modo, se comienza a considerar a los elementos paralingüísticos como fenómenos que colaboran a la construcción y composición textual.

En los textos de estudio e investigación se utilizan todos los signos de puntuación: la coma, el punto, los dos puntos, el asterisco, el punto y coma, los puntos suspensivos, guiones, las comillas simples y dobles, los corchetes, el paréntesis, signos de admiración e interrogación. El dominio de este aparato gráfico implica dominio también de formas compositivas más complejas.

Versión 1	Versión 2	Justificaciones de la reescritura
<p>Desde una experiencia significativa fue posible iniciar durante la infancia, el contacto temprano con la arcilla, dónde la plasticidad de la materia permitió el modelado de infinidad de formas, y marcó una huella trascendental e imborrable que aún se encuentra presente en cada rasgo de esta y otras obras.</p>	<p>A partir de una experiencia lúdica significativa fue posible iniciar en la infancia un contacto con la arcilla. La plasticidad de la materia permitió el modelado de infinidad de formas y marcó una huella trascendental e imborrable que aún se encuentra presente en cada rasgo de las obras realizadas.</p>	<p>Se observa nuevamente en la primera versión el uso de comodines locativos: donde – desde y temporales: durante. El uso incorrecto de expresiones que indican lugar o temporalidad para referir a procesos que se objetivan. Además, se advierte el uso abusivo e incorrecto de las comas y ausencia de signos que permitan jerarquizar la información dentro del párrafo. Consecuencia: se yuxtapone sin progresión. Las comas suponen una enumeración de términos el mismo valor. También, se utiliza una coma innecesariamente antes de un coordinante y.</p> <p>En la segunda versión se identifican dos argumentos con jerarquía propia. Por lo tanto se separan con punto y seguido. La cohesión se construye a través de anáforas nominales (la</p>

		segunda oración amplifica la primera). Se elimina las comas y así la yuxtaposición sin sentido.
--	--	--

Los problemas constructivos se convierten en una oportunidad para enseñar acerca de escribir' pero también para enseñar a 'pensar la disciplina y el trabajo artístico'. Retomamos otra vez a Cristian Bota y su consideración de los escritos de saberes como *lugares de transición* en el conocimiento de una disciplina. El aprender a editar los textos propios posibilita un desarrollo de la conciencia lingüística de los estudiantes y, en ese sentido, permite apropiarse de técnicas de producción textual perdurables en el tiempo. En el dominio de estas técnicas se construye, a la par, un metalenguaje propio de la escritura que se incorpora a través de una conversación sistemática y organizada acerca de los escritos que se producen y todo lo que sucede en ellos.

En este proceso se deconstruye la arraigada concepción de la "corrección" externa y se asume el trabajo de la revisión y la reescritura como una tarea técnica inherente al oficio de la escritura.

Bibliografía:

BOTA, C. (2011). *Savoirs, textes et apprentissages en milieu universitaire. Pour une analyse socio-discursive de travaux de validation pour les cours*. Universidad de Ginebra.

BRONCKART, J.P (2004) *Actividad verbal, textos y discursos. Por un interaccionismo socio-discursivo*. Madrid. Fundación Infancia y Aprendizaje.

----- (2007). *Desarrollo del lenguaje y didáctica de las lenguas*. Buenos Aires. Miño y Dávila.

CHAROLLES, M. (1978) "*Introduction aux problèmes de la cohérence verbale*". París. Langue Française.

JITRIK, N. (2000). *Los Grados de la Escritura*. Buenos Aires. Manantial,

RIESTRA, D. (2006) *Usos y formas de la lengua escrita*. Buenos Aires. Ediciones Novedades Educativas.

ⁱ extraído de Farina, F. "La sangre Latina", Radar, Paágina12, 27/09/2009. En esa nota Farina entrevista al fotógrafo Marcos López a propósito de una muestra retrospectiva "Vuelo de cabotaje", que el fotógrafo inauguraría el 8 de octubre de ese año en el Museo Rosa Galisteo de la ciudad de Santa Fe.