



Directores: Luis Vega[†] y Hubert Marraud. **Editora:** Paula Olmos
ISSN 2172-8801 / doi 10.15366/ria / <https://revistas.uam.es/ria>

La composición discursiva en la retórica grecolatina y sus proyecciones sobre los modelos procesuales de escritura *The discursive composition in Greco-Roman rhetoric and its projections on the models of the writing process*

María Jimena Schere

Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ),
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
jimenaschere@hotmail.com

Artículo recibido: 09-11-2021
Artículo aceptado: 22-05-2022

RESUMEN

El proceso de escritura se ha convertido desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad en un dinámico campo de investigación con diversos modelos en pugna. Este trabajo se propone indagar algunas variaciones y continuidades presentes en la historia de la composición escrita, partiendo de las primeras conceptualizaciones de la retórica clásica, y analizar la dimensión histórico cultural de algunos modelos vigentes. A partir de un rastreo de tratados de retórica grecolatina, entendemos que la retórica clásica elabora por primera vez una concepción intelectual, procesual de la composición discursiva, organizada en fases distintivas, monitoreadas por un sujeto consciente que controla su proceso y sigue normas sistematizables y transmisibles a través de la enseñanza. Esta visión del método compositivo encuentra continuidad en la historia de la composición, en particular, en algunas teorías contemporáneas como los modelos en etapas y las teorías cognitivas.

PALABRAS CLAVE: composición discursiva, didáctica de la escritura, modelos procesuales de escritura, retórica clásica.

ABSTRACT

The writing process has become, from the last decades of the 20th century to the present, a dynamic field of research with various competing models. This work aims to investigate some variations and continuities present in the history of written composition, starting from the first conceptualizations of classical rhetoric, and to analyze the cultural-historical dimension of some current models. From a study of Greco-Latin rhetoric treatises, we understand that classical rhetoric elaborates for the first time an intellectual, processual conception of discursive composition, organized in distinctive stages, monitored by a conscious subject who controls its process and follows systematisable and transmittable norms through teaching. This view of the compositional method has continuity in the history of composition, particularly in some contemporary theories such as stage models of the writing process and cognitive theories.

KEYWORDS: classical rhetoric, discursive composition, models of the writing process, writing didactics.



1. INTRODUCCIÓN

El proceso de escritura se ha convertido desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad en un prolífico campo de investigación con diversas teorías en pugna. Desde nuestra perspectiva, el modo como conceptualizamos y desarrollamos las operaciones compositivas responde, en gran medida, a patrones culturales que se han elaborado y sistematizado a lo largo de la historia. Existe una historia de la discursividad, de los géneros discursivos¹ y también una historia de los saberes sobre composición discursiva que deberíamos indagar para llegar a comprender en profundidad por qué empleamos determinados métodos de escritura, desde la planificación embrionaria de un texto hasta su versión definitiva, y cuáles son los hitos en la historia de la composición que condicionan y moldean nuestras prácticas.

Uno de los estudios más influyentes en el campo de la escritura ha sido el modelo cognitivo de Flower y Hayes (1980, 1981), que intenta registrar los procesos mentales involucrados durante el proceso compositivo de los escritores expertos; en base a ese registro, Flower y Hayes han elaborado su modelo de procesos abiertos y recursivos de planificación, puesta por escrito y revisión, monitoreados por una instancia de control. Si la psicología cognitiva ha estudiado los procesos intelectuales que pueden interactuar en las prácticas escriturarias, proponemos avanzar en la indagación de la construcción cultural involucrada en esos procesos, es decir, rastrear y detectar en la historia de la composición los saberes prácticos que pueden haber incidido, de manera directa o indirecta, en la praxis efectiva de los escritores competentes. Entendemos que el estudio de la historia de la composición discursiva, que tiene un origen oral y luego desarrolla su fase escrita, permitiría comprender mejor los modos vigentes de producir un discurso, desde su concepción hasta su fijación definitiva, y los modelos actuales que conceptualizan y enseñan el proceso de escritura en los distintos niveles educativos.

Sin negar los factores neurocognitivos que puedan condicionar ciertos aspectos de esas prácticas escriturarias, la dimensión cultural se debería abordar como un factor clave que cimienta las maneras de concebir la escritura y de ponerla en práctica. Sin duda, la praxis y los saberes compositivos se han ido elaborando, fijando y redefiniendo a lo largo de los siglos de acuerdo con las particularidades que adoptan los estudios discursivos en cada período. Si trazamos una historia de esos saberes compositivos, podemos ubicar en occidente un punto fundacional insoslayable: los

¹ Los géneros discursivos, como conceptualiza Bajtín (2002), son construcciones históricas variables. Los propios géneros implican modos particulares de composición escrita.

tratados retóricos de la Grecia antigua, retomados por la retórica latina. La retórica grecolatina, vigente con mayor o menor influencia, directa o indirecta, en toda la historia de la didáctica discursiva, y revisada con renovado impulso desde las últimas décadas del siglo XX, ofrece no solo un estudio sobre el arte de la persuasión, sino de modo más general sobre la elaboración discursiva. Se han señalado, sobre todo, las proyecciones de la retórica y, en particular, de la *inventio* grecolatina en los estudios sobre composición escrita que elaboran y/o analizan renovadas teorías sobre la invención (p. ej. Young, Becker y Pike, 1970; Yarnoff, 1980; Young, 1982, 1987; Lauer, [1993] 2002: 125, 2004; Irvin, 2010); pero la influencia es profunda en varios planos en tanto la retórica clásica se encuentra en la base de la historia de la composición occidental, construye la primera conceptualización sistemática sobre el proceso composicional y asienta una visión de la escritura entendida como una práctica inteligible, intelectual, procesual y divisible en etapas. Los tratados grecolatinos, sobre todo, de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, dejan una huella decisiva y basal en las prácticas escriturarias posteriores que debería ser indagada en detalle para desentrañar algunos rasgos vigentes que caracterizan esa praxis y, también, los efectos facilitadores y, a la vez, limitantes que producen sobre ellas. En otras palabras, permitiría desnaturalizar saberes y prácticas y, además, revisar algunas teorías contemporáneas a la luz de su dimensión histórica.

En definitiva, partimos de la hipótesis de que los procesos de composición discursiva no son universales, atemporales ni ahistóricos, sino que atraviesan una construcción cultural dinámica; se trata de mecanismos variables, que van dejando su huella en las prácticas composicionales colectivas y compartidas por una comunidad en un momento determinado. Sin embargo, la variabilidad no excluye tampoco la posibilidad de ubicar ciertas constantes en las modalidades compositivas dominantes, que intentaremos consignar. Desde nuestra perspectiva, la retórica grecolatina tiene una incidencia viva, por sí misma y a través de renovadas formulaciones en teorías posteriores, en la didáctica de la escritura y en la construcción de algunas de esas constantes. En este trabajo nos proponemos desarrollar, en primer lugar, a modo introductorio, una breve historización sobre la composición escrita, a grandes rasgos, y consignar algunos lineamientos dominantes en distintos períodos históricos. En segundo orden, realizaremos un rastreo puntual sobre algunas concepciones claves elaboradas por la retórica grecolatina y analizaremos sus características y sus proyecciones en la historia de la composición, en particular, en algunos modelos procesuales del siglo XX.

2. ALGUNOS LINEAMIENTOS GENERALES EN LA HISTORIA DE LA COMPOSICIÓN DISCURSIVA

I. Para trazar un esbozo de la historia de la composición discursiva, tenemos que remontarnos a las culturas orales, que no conocieron la escritura o la conocieron en forma rudimentaria y forjaron modos característicos de elaboración de un discurso. Los procesos de ideación del material y de puesta en lenguaje de las obras orales se realizan de manera, sobre todo, colectiva y las composiciones circulan por transmisión oral de generación en generación. En la antigua Grecia, por ejemplo, la tradición épica homérica se ha concebido y transformado de manera oral, mediante la aportación del conjunto de generaciones de aedos². Se conjetura que un poeta conocido ya en la antigüedad con el nombre de Homero dio forma definitiva a la tradición oral que contienen los poemas *Iliada* y *Odisea*³. Estas obras tuvieron una dimensión educativa, enciclopédica, además de proporcionar recreación y goce estético: su función era transmitir la tradición y preservarla para las generaciones venideras⁴. Abundan en ellas estructuras formularias (frases, temas y secuencias narrativas típicas), un lenguaje rítmico fácilmente memorizable, el predominio de la acción sobre las ideas, recursos todos de carácter mnemotécnico que contribuyen a que la composición resulte más fácilmente almacenable en la memoria⁵; en este sentido, podemos remarcar que el modo de composición, históricamente variable, condiciona y deja claras marcas formales en el discurso producido.

Por otra parte, el proceso compositivo no se concibe como el resultado exclusivo del trabajo autocontrolado de un autor, sino que se atribuye a la ayuda de las musas (divinidades hijas de Mnemosine, la personificación de la memoria) (Havelock, 1996: 42-43) y asume, por ende, rasgos divinizados y vinculados con la memoria colectiva. En el período clásico, ya en el marco de una cultura en la que circula el discurso escrito, Platón en su diálogo *Íón* asigna al género poético en particular un carácter irracional, vinculado con la inspiración divina y desligado de la técnica. La musa es la fuerza inicial que afecta

² Kirk (1962: 95-98) conjetura una serie de fases en el ciclo de una tradición oral: en una etapa originaria surge una poesía narrativa que se expresa en canciones simples y breves. En la etapa originaria la técnica de la memoria y de la improvisación se refina de generación en generación. Los cantores aprenden un repertorio inicial a partir de sus mayores, pero lo amplían con sus propias invenciones e improvisaciones, con la ayuda de un lenguaje formular y ciertos temas heroicos tipificados. Luego, sigue una etapa de cantores reproductivos.

³ Sobre la contribución de Homero a la tradición épica oral de los poemas homéricos, véase Kirk (1976: 201-217).

⁴ Sobre la finalidad formativa de la poesía homérica, véase Havelock (1996: 27, 52-53). El clásico de Jaeger (2001), *Paideia*, también explora la finalidad paidéutica de la tradición homérica.

⁵ Sobre los rasgos mnemotécnicos de la poesía homérica, véanse Havelock (1996: 105, 108 y 111) y Kirk (1962: 59-68; 72-80).

al poeta⁶. En definitiva, el aspecto divinizado, irracional, está presente en estas concepciones antiguas y también las marcas formales de una composición oral, tradicional y colectiva.

II. También en la Grecia antigua, en el período clásico, que ya cuenta con la escritura como modo compositivo, aparecen tratados de arte retórica, la primera conceptualización sistemática sobre el proceso compositivo en occidente. La retórica griega, recogida, asimilada y reformulada por la latina, nace como una técnica orientada al discurso persuasivo (*i. e.* judicial, demostrativo, deliberativo)⁷, pero los saberes que plasma sobre el arte discursivo tienen influencia y dejan su marca sobre los demás géneros de la tradición grecolatina⁸.

La tradición antigua divide comúnmente el arte de la retórica en cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronunciatio*⁹ (p. ej. Cicerón, *De inventione* I, 7, 9; Quintiliano, *Institutionis Oratoriae* III, III, 1)¹⁰. En términos de Cicerón, la retórica se ocupa fundamentalmente de tres ejes: qué decir, en qué lugar decir cada cosa y de qué modo (*quid dicat et quo quidque loco et quo modo*) (*El orador* XIV, 43). La retórica antigua establece una división secuenciada y procesual de la composición discursiva: la *inventio* implica la búsqueda del contenido ideativo del discurso; la *dispositio* se ocupa de su ordenamiento; la *elocutio* compete a la elección y fijación concreta de las palabras y las frases del discurso. Esta organización básica, pauta y lineal del proceso compositivo, deja su impronta en occidente en la manera de teorizar y poner en práctica

⁶ Havelock (1994: 152-3) sostiene que el concepto de inspiración poética nace en Grecia a finales del siglo V cuando «los requisitos de la memorización oral dejaron de ser predominantes y los objetivos funcionales de la poesía, en lo tocante a la educación tribal, se transfirieron a la prosa. En ese momento, quienes pensaban en prosa y por ella optaban —es decir los filósofos, empeñados en la elaboración de un nuevo tipo de discurso más conceptual que poético (...)— se vieron impulsados a relegar la experiencia poética a una categoría no conceptual y, por consiguiente, no racional y no reflexiva. Así quedó inventada la noción de que la poesía no es sino producto de la posesión extática, que los griegos describían con una palabra animística —“entusiasmo”—, donde ahora diríamos “inspiración”, término más ajustado a los requisitos del monoteísmo cristiano, pero donde se mantiene lo esencial: que la poesía es posesión, no ejercicio autónomo de las facultades mentales».

⁷ La retórica habría nacido en Siracusa ligada al discurso judicial (Kennedy, 1994: 11). Aristóteles conceptualiza tres géneros de discursos persuasivos: el judicial, el deliberativo (político), el epidíctico (de alabanza o crítica). Sin embargo, la conciencia retórica se habría desarrollado mucho antes de que se escribieran tratados centrados en la materia; por ejemplo, *Ilíada* presenta discursos con una estructura bien organizada que se pronuncian en las asambleas de los guerreros (Murphy, 1989:10). Cf. Lausberg (1969: 92).

⁸ En el mundo clásico, el discurso literario, histórico, científico, filosófico absorbe la huella indeleble de la retórica. De acuerdo con Benveniste (1966: 242), todo discurso tiene una orientación argumentativa; no resulta casual entonces que en occidente la historia del estudio y la enseñanza de los modos compositivos del discurso esté marcada por la historia de la retórica.

⁹ En griego se emplean los términos *heúresis*, *táxis*, *léxis*, *mnéme*, *hypócrisis*.

¹⁰ La retórica se construye para la puesta última en acto del discurso (*pronunciatio* o *actio*), mediante la declamación oral de un discurso memorizado, salvo el discurso epidíctico que se leía (Aristóteles, *Retórica*, 1414 a 17-19). Sin embargo, los tratados retóricos conllevan una teorización sobre el arte compositivo, en términos generales, que no excluye la fijación escrita para luego pasar al plano de la declamación.

el proceso escriturario; asimismo, instala la noción de un autor autónomo que controla y dirige su proceso compositivo.

La retórica antigua mantiene su vigencia, con reformulaciones y modificaciones, en la tradición posterior. En la Edad Media ingresa en el espectro de las artes liberales, en el *trivium* (retórica, gramática, lógica) (Murphy, 1986: 57), que forma parte de la cultura general de la época. Los manuales y tratados de retórica continúan presentes en la historia de la educación de occidente, si bien se ha señalado un declive en el interés por la disciplina en el siglo XIX (Barthes, 1982: 38) (Kennedy, 1999: 291). El romanticismo rechaza la composición ligada a las reglas tradicionales de invención, ordenamiento, estilo y memoria y pondera, en cambio, la composición libre y la expresión individual, aunque se mantiene sobre todo el interés en el campo de los estudios literarios por los tropos y figuras (Kennedy, 1999: 291).

III. En la primera mitad del siglo XX, la retórica y la invención ocupan un lugar marginal en los estudios sobre composición (Lauer, 2004: 65). El interés directo y la renovación de la retórica se produce en la segunda mitad de siglo (Covino, 2001: 37) y continúa vigente hasta la actualidad; dos obras centrales impulsan, entre otras, su revitalización: las aportaciones de Toulmin [1959] en su libro *Los usos de la argumentación* y el *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, de Perelman y Olbrechts-Tyteca [1958] (Lauer, 2004: 68).

El renovado foco puesto sobre todo en la invención y el resurgimiento del interés por la retórica constituyen el marco del surgimiento del trabajo de Rohman y Wlecke (1964, 1965) (Lauer, 2004: 78-9; Irving, 2011: 22), que se centra en la necesidad de enseñar el proceso de escritura, en lugar de privilegiar el producto¹¹; propone, además, que el escritor alcance un dominio sobre su propio proceso (Rohman, 1965: 108) y separa la fase del pensamiento de la puesta por escrito (Faigley, 1986: 529). Su modelo en etapas, uno de los más influyentes de la época en el campo de la pedagogía de la escritura (Camps, 1989: 4), establece un proceso de escritura en tres fases sucesivas: la pre-escritura implica el descubrimiento de ideas; «cuando una persona asimila su tema a sí mismo» (Rohman, 1965: 106); en la fase de escritura se produce el escrito concreto; la re-escritura reelabora el primer escrito y produce la versión final.

¹¹ Covino (2001: 42) ha observado que la *Retórica* de Aristóteles «se dedica principalmente a la invención retórica (...) y, por lo tanto, se adapta al cambio producido desde una pedagogía orientada al producto hacia una pedagogía orientada al proceso» (la traducción es nuestra).

IV. Los modelos en etapas operan como punto de partida y de discusión del modelo cognitivo de Flower y Hayes (1980, 1981), que presenta una teoría de los procesos cognitivos, esto es, los procesos distintivos de pensamiento que operan durante el acto de la composición. Esos procesos han sido conceptualizados a partir de protocolos, en los cuales escritores expertos verbalizan y dejan un registro grabado de las operaciones mentales que ponen en juego durante la escritura. En el modelo de Flower y Hayes el proceso superior de escritura comprende los procesos de planificación, traducción y examen, que son supervisados por una instancia de control.

El proceso de planificación incluye a su vez tres subprocesos: la generación de ideas, la organización y la fijación de objetivos¹². La traducción es la operación de «colocar las ideas en lenguaje visible»¹³ (Flower y Hayes, 1981: 373). El examen incluye los subprocesos de evaluación y revisión que se proponen mejorar la calidad del texto producido en el proceso de traducción. A diferencia de los modelos en etapas, las unidades principales de análisis son procesos mentales elementales no lineales. Cada uno de estos actos intelectuales son abiertos, se imbrican entre sí y pueden ocurrir en cualquier momento durante la composición. Flower y Hayes (1980) indican que, según se observa en los protocolos, la escritura procede generalmente en etapas sucesivas; sin embargo, señalan que esta no es la única forma de comportamiento escriturario y no es la única prevista por el modelo. Por el contrario, el modelo es recursivo y permite una mezcla compleja de operaciones¹⁴.

Desde nuestra perspectiva, los procesos mentales de composición discursiva deben ser situados en un ámbito y período determinado porque tienen una dimensión histórica y cultural. El paso de la cultura oral a las culturas escritas sirve de ejemplo; el modo de composición individual y autoral es un sí mismo una creación histórica que se desarrolla de manera posterior al modo colectivo de composición dominante en las culturas orales. Por cierto, la historia de la composición discursiva trasciende la historia de la composición escrita en particular y la primera también deja sus huellas en la segunda, sobre todo en los géneros literarios, fuertemente ligados a la idea de una colaboración divina, no sujeta a reglas sistemáticas ni conceptualizables. Una vez que la retórica grecolatina, por ejemplo, conceptualiza y fija determinados modos de composición discursiva, ligados a una técnica y a un sujeto que domina esa técnica,

¹² Los autores señalan que, si bien el proceso de planificación representa el pensamiento en palabras, probablemente esa representación no se hará con una sintaxis elaborada.

¹³ La traducción es propia.

¹⁴ Camps (1990: 7) ha observado que, a pesar de la idea de recursividad, en el modelo de Flower y Hayes «parece aún implícita una cierta concepción de secuenciación lineal del proceso, aunque la aplicación sea distinta de un escritor a otro».

esos usos adquieren cierto carácter estable en el repertorio de modos compositivos. El modelo cognitivo y el registro mediante protocolos pueden aportar valiosa información sobre modos generalizados de composición escrita en un periodo determinado; sin embargo, no permiten advertir su carácter construido, su dimensión histórico-cultural, es decir, su variabilidad ni sus variaciones en el tiempo, ni captar claramente las concepciones subyacentes en conflicto, que pueden incluso coexistir en un momento determinado¹⁵.

En el ámbito escolar y académico contemporáneo, y en la Argentina en particular, la teoría cognitiva de Flower y Hayes ha tenido gran influencia en las últimas décadas. Las aportaciones cognitivas han modificado, sin duda, la manera de concebir, enseñar y aprender la praxis escrituraria. En este sentido, entendemos que los modos de composición son un campo dinámico y variable, en donde los saberes y la praxis interactúan de manera recíproca.

V. Además de los modelos cognitivos, en los años ochenta compiten una serie de teorías que interpretan la escritura como proceso. Faigley (1986) ha ubicado tres líneas en pugna: 1) el cognitivismo pone el eje en los procesos mentales recursivos; 2) el modelo expresivo, de sesgo romántico, destaca la integridad (*i.e.* la voz auténtica del autor, la sinceridad), la espontaneidad (una escritura que no sigue reglas, sino que refleja el proceso de la imaginación creativa) y la originalidad (el potencial innato de la mente inconsciente); 3) la vertiente de corte social entiende que la escritura no se origina en el individuo, sino que tiene, precisamente, un carácter social colectivo y que la escritura siempre se relaciona con textos previos; además, valora las comunidades discursivas y el desarrollo del lenguaje como proceso histórico y cultural. Faigley concluye que una base disciplinaria para el estudio de la escritura incluiría lo mejor de estas teorías (Lauer, 2004: 104-5)¹⁶.

VI. En la segunda mitad del siglo XX, además de la revitalización de la retórica, surge la corriente postmoderna que pone en crisis la noción de un sujeto de tipo kantiano,

¹⁵ Algunas teorías cognitivas contemporáneas plantean de manera explícita la dimensión cultural de la cognición humana. Entre ellas, Krämer (2003) sostiene que “las técnicas de lectura, escritura y cálculo cuentan como técnicas culturales. En nuestro contexto, usaremos el término para identificar *estrategias para tratar con mundos simbólicos*, estrategias históricas y operativamente variables y que, de una forma u otra, están indisolublemente ligadas a rutinas corporales. Las técnicas culturales se vuelven rutinarias, prácticas semióticas que amplían nuestra capacidad de comunicación y cognición” (la traducción es nuestra). Heyes (2018), por su parte, considera el lenguaje como un artefacto cognitivo, esto es, un mecanismo mental que resulta un producto de la evolución cultural, antes que de la evolución genética, y que pasa de generación en generación no a través de los genes, sino del aprendizaje social.

¹⁶ También en los años ochenta, Berlin (1982) presenta una clasificación significativa sobre las distintas teorías pedagógicas de la escritura.

universal y entendido como una fuente autónoma del sentido (Sánchez Antonio, 2018: 109); en definitiva, cuestiona la concepción del sujeto racional y coherente de la ilustración y, en consecuencia, la idea de un escritor “libre” e individual (Faigley, 1992: xii). El sujeto es un efecto del discurso, antes que su origen (Faigley, 1992: 9). El pensamiento postmoderno viene a remover la visión humanista tradicional del escritor concebido como un agente consciente de sus propósitos y creador del significado, esencia atemporal y transcultural, y lo repiensa como un sujeto descentrado, escrito por fuerzas sociales o psicológicas (Clifford, 1991: 39).

Dentro de esta línea crítica, podemos mencionar, por ejemplo, a Barthes (1994 [1968]: 66), que plantea que la figura del autor «es un personaje moderno», erigido y valorizado por el positivismo. En relación con la escritura literaria, sostiene que «la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen» (1994: 65)¹⁷; en este sentido, considera que el autor no habla en la obra, sino el lenguaje (1994: 66). Por su parte, concibe el texto como un artefacto plural, «un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura» (1994: 69).

Otro pensador representativo de esta corriente es Michel Foucault ([1969] 2010), quien subraya la condición discursiva y social del sujeto (Sánchez Antonio, 2018: 118). Foucault constata la borradura del autor y propone indagar, en cambio, la función-autor: «se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su rol de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja de discurso» (Foucault, 2010: 41). Foucault caracteriza esa función como una categoría mutable, que no se ejerce de manera uniforme en todos los discursos, períodos y formas de civilización; además, la función autor «no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios egos, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar» (2010: 30).

En definitiva, la noción de un escritor autónomo y autoconsciente, que hunde sus raíces en la retórica clásica y es asentada por el pensamiento moderno, resulta relativizada desde varias corrientes del pensamiento del siglo XX que inciden en el modo tradicional de concebir la escritura.

VII. En síntesis, las concepciones sobre la composición discursiva, ligadas a otras nociones como las de autor, han sido variables a lo largo de la historia. Desde nuestra

¹⁷ Su visión no se restringe a la escritura literaria. Ampliando su análisis, Barthes (1994: 68) postula: «la lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores».

perspectiva, todas esas visiones han ido dejando su huella en el saber histórico acumulado sobre la composición, sin bien algunas se vuelven dominantes en determinados períodos de acuerdo con las ideas prevalentes de sujeto, autor, escritura, discurso.

Podemos identificar, en términos muy generales, dos grandes lineamientos en pugna, que adquieren manifestaciones heterogéneas, según el momento histórico:

1. Un lineamiento sostiene que el proceso compositivo no está bajo el pleno control del autor, sino que se encuentra atravesado por determinaciones ajenas al sujeto. En la antigüedad griega, ese determinante estaba dado por las musas, por ejemplo; en el romanticismo, por la idea de inspiración, que tiene proyección sobre las teorías de corte expresivo del siglo XX, entre otras¹⁸. También la escritura de vanguardia se conecta con esta idea del sujeto ajeno a la función del monitoreo¹⁹ y, en general, el postmodernismo destaca la importancia de las determinaciones sociales e inconscientes en la escritura y concibe al autor como un sujeto descentrado.
2. Desde una perspectiva diversa, el proceso de escritura se concibe como un método autoconsciente y autocontrolado por un sujeto monitor. En esta vertiente, se alinean la retórica grecolatina, que resulta fundacional y que encuentra continuidad en la retórica medieval, renacentista, neoclásica y, también, en tratados sobre retórica y composición del siglo XX (p. ej. Corbett, 1965). Asimismo, podemos incluir algunas teorías composicionales del siglo XX en las que se advierte su influencia indirecta, como los modelos procesuales en etapas y el modelo cognitivo de Flower y Hayes. En la literatura, la “Filosofía de la composición” de Poe representa un buen ejemplo²⁰. Este lineamiento distingue ciertos saberes y operaciones reguladoras del proceso de escritura: en la tradición retórica, por ejemplo, el sujeto domina un arte técnica (*téchne*)²¹; en los

¹⁸ Lauer (2004: 82-3, 86-87), por ejemplo, consigna algunas teorías de los años 70 y 80 que ponen el eje en el aspecto no-racional, intuitivo y asistemático de la invención.

¹⁹ El discurso literario es quizás la más lábil de las formas discursivas y suele desafiar modelos de escritura dominantes. La escritura automática, por ejemplo, que propusieron los surrealistas en sus manifiestos, implica un proceso compositivo liberado en primera instancia de los controles de la consciencia y del mecanismo de monitoreo. Por cierto, Barthes (1994: 68) sostiene que «el surrealismo contribuyó a desacralizar la imagen del Autor».

²⁰ Poe sostiene que la composición de su poema “El cuervo” no se puede atribuir a la intuición ni al azar, sino que su trabajo ha procedido por pasos con la precisión propia de un problema matemático.

²¹ Young (1982: 134) ha señalado diferentes concepciones de arte presentes en las corrientes de enseñanza de la escritura de las últimas décadas del siglo XX: los denominados “neorrománticos” interpretan el arte como un mecanismo mágico, asociado a poderes misteriosos; los llamados “neoclasicistas” conciben el arte como un conocimiento necesario, enseñable, para producir una acción consciente, dirigida. Los “neoclasicistas” enseñan procedimientos heurísticos en el campo de la invención. El propio modelo de la invención tagmémica de Young concibe un método heurístico que se propone una dialéctica entre lo racional y lo no racional (1982: 137).

modelos en etapas²² y en los cognitivos se siguen ciertos procesos ordenadores, monitoreados por el sujeto, que pueden ser lineales o recursivos, cerrados u abiertos.

Estos dos lineamientos generales sobre un sujeto descentrado de la función autoconsciente de monitoreo y un sujeto monitor de su proceso compositivo se remontan ambos a nociones existentes en el pensamiento griego antiguo y son parte del saber acumulado sobre la composición discursiva en occidente; pueden convivir en los distintos períodos, funcionar incluso de manera integrada o adquirir una prevalencia uno sobre el otro en determinados momentos. Sin duda, las conceptualizaciones sobre la escritura surgen de la praxis en un período particular y, a la vez, la condicionan y determinan esa praxis y la pedagogía de la composición discursiva. Si bien esas concepciones son históricas y variables, eso no significa que no existan ciertas constantes que se pueden reconocer, con sus particularidades, bajo distintas manifestaciones a lo largo de la historia cultural de occidente; en otras palabras, la dimensión histórica no anula en absoluto la posibilidad de trazar continuidades y patrones recurrentes a grandes rasgos. Las dos orientaciones señaladas permiten observar esas continuidades, con sus componentes heterogéneos que habría que detallar en cada uno de los ejemplos particulares consignados e, incluso, en distintos géneros discursivos; se trata de grandes tendencias compositivas que se han moldeado de manera histórica, pero que se han cristalizado como patrones decisivos en los modos de practicar, concebir y enseñar la escritura.

La dimensión cultural de los mecanismos compositivos no significa tampoco negar ciertos condicionamientos neurocognitivos que puedan incidir en esas construcciones históricas. Por ejemplo, como señala Camps (1990: 13), la división en etapas, cerradas o abiertas, del proceso de escritura resulta un mecanismo estratégico del escritor para resolver el problema de “sobrecarga cognitiva”, que involucra la complejidad del proceso escriturario:

En teoría, la manera más sencilla de resolver el problema de las exigencias excesivas de la redacción consistiría en dividir la tarea en estadios temporalmente independientes, como sugieren los modelos de etapas. De hecho, aunque muchos autores insisten en la no linealidad del proceso y en su recursividad, presentan alguna de estas estrategias estrechamente relacionadas con las diferentes etapas del proceso, como recursos para resolver los problemas que cada uno de los

²² Algunos autores (p. ej. Young 1987: 29) han señalado que Rohman tiene una concepción romántica de la invención. Sin embargo, podemos agregar que, si bien Rohman puede asumir una visión no sistemática de la fase de preescritura, aspira a un modelo en etapas en el que el escritor controle su proceso. El proceso general de escritura está pautado en tres fases, más allá de las especificidades de la fase inventiva en particular.

subprocesos presenta (Camps, 1990: 13).

La división del proceso completo en subprocesos, presentes en los modelos compositivos de la retórica y retomados de manera indirecta por las teorías en etapas y los modelos cognitivos, permite que el escritor pueda enfocar su atención en distintos aspectos de la composición de modo de poder organizar el proceso escriturario de manera más eficaz en función de sus limitaciones cognitivas. En ese sentido, los modelos composicionales elaborados y modificados históricamente se apoyan, sin duda, en factores neurocognitivos que inciden en la búsqueda y fijación de un modelo que pueda optimizar ciertas capacidades y limitaciones de base del escritor.

3. LOS PROCESOS DE COMPOSICIÓN EN LA *RETÓRICA* DE ARISTÓTELES

Luego de trazar de manera general algunas continuidades en la historia de la composición discursiva, es preciso detenerse con detalle en el legado y el estadio fundacional que la retórica clásica significa para la historia de los procesos compositivos de modo de poder deconstruir nociones y trazar continuidades que llegan hasta el presente.

La *Retórica* de Aristóteles, que consigna sobre todo la perspectiva del filósofo, pero también considera la tradición antecedente, delimita los procesos ideativos, enfocados en el contenido del discurso, y los procesos formales de expresión verbal.

Al final del libro II, Aristóteles resume las materias centrales sobre las que debe tratar la retórica: 1) el pensamiento (*diánoia*); 2) la dicción o elocución (*léxis*); 3) el ordenamiento (*táxis*) (1403 a 34 - 1403 b 1-2)²³. La *diánoia* corresponde al proceso de la *heúresis* (“invención”, hallazgo), la materia del discurso. Involucra la búsqueda de las pruebas o argumentos (*písteis*) y el estudio del repertorio de lugares oratorios a partir de donde se pueden forjar esas pruebas. La dicción implica los recursos verbales concretos y el estilo adecuado que debe asumir el discurso. El ordenamiento comprende las partes en las que se organiza la exposición retórica: exordio (*prooímion*), exposición o narración (*próthesis*, *diéguesis*), demostración (*pístis*, *apódeixis*), epílogo (*epílogos*).

Al comienzo del libro III, Aristóteles vuelve a distinguir el aspecto ideativo y el formal: «tres son las cosas que hay que tratar acerca del discurso, lo uno, de dónde se sacarán los medios de persuasión (*písteis*); lo segundo, sobre la elocución (*léxis*); lo tercero, cómo es preciso disponer las partes del discurso (*táxis*)” (1403 b 5-7). Afirma

²³ Utilizamos la edición del texto griego y la traducción al castellano de la edición bilingüe de Tovar ([1953] 2003).

que en los libros anteriores (I y II) se buscó naturalmente «lo que corresponde primero» (1403 b 18-9); esa primera indagación compete a «los mismos hechos (*prágmata*) de donde se alcanza lo convincente» (1403 b 19-20), es decir, la parte ideativa. Aristóteles consigna entonces que el libro III pasará al tratamiento del aspecto formal: «a continuación corresponde tratar de la elocución (*léxis*), porque no basta saber lo que hay que decir, sino que es necesario también dominar cómo hay que decir esto» (1403 b 15-17). En este pasaje, se observa un mecanismo de secuenciación (contenido-forma), que tiene relación con la organización y el tratamiento de los distintos aspectos de la retórica en la obra, pero que sigue el orden pautado en el arte composicional.

La *Retórica*, desde un enfoque filosófico de los problemas de la comunicación (Murphy, 1986: 21), pondera la parte ideativa-demostrativa frente al aspecto formal: «lo justo sería disputar con los mismos hechos (*prágmata*), de tal modo que todo lo que queda fuera de la demostración ha de ser superfluo; más con todo [la dicción] tiene gran poder (...) por la imperfección del oyente. Lo referente a la elocución, pues, es un tanto indispensable en toda enseñanza» (1404 a 5 - 10).

Retórica, en definitiva, delimita y ordena en etapas el proceso composicional: la *heúresis* (“invención”) compete al pensamiento (*diánoia*), las pruebas (*písteis*), la demostración (*apódeixis*), los hechos (*prágmata*), «lo que hay que decir»; la *léxis*, en cambio, se ocupa de «cómo es necesario decirlo». Además, el aspecto contenidista se antepone al aspecto formal. Esta gran distinción dualista entre el contenido (el qué) y la forma (el cómo), y su secuenciación lineal, deja su huella y atraviesa concepciones posteriores sobre el discurso y la escritura.

La distinción del binomio contenido/forma también implica una visión referencialista del lenguaje: un medio transparente que permite representar un pensamiento y un sentido que permanece externo a la expresión verbal²⁴.

Es preciso subrayar, además, que Aristóteles define de manera expresa la retórica como un arte (*téchne*) y la contrapone a las prácticas espontáneas o surgidas de la mera costumbre (1354 a 7-8). La visión de la retórica como un saber técnico sistematizado se remonta a los primeros maestros de retórica y aparece encarnada, por ejemplo, en el *Gorgias* platónico: en el diálogo que lleva su nombre Sócrates representa la visión no técnica de la retórica, que considera un pseudoarte²⁵, y Gorgias la

²⁴ El postmodernismo ha puesto en duda las concepciones del iluminismo, por ejemplo, de que el lenguaje es en cierto sentido transparente y provee un acceso no problemático a la realidad (Faigley, 1992: 8). Entendemos que la tradición retórica aristotélica asume esta misma concepción.

²⁵ En el diálogo *Fedro*, Platón también rechaza la retórica, tal como se practicaba en Grecia, pero aspira a que se convierta en dialéctica filosófica.

concepción de la retórica como un conocimiento (*epistème*)²⁶. En el marco de esta disputa de enfoques, Aristóteles asume de manera clara su postura: la retórica constituye, además de una facultad (*dýnamis*), un arte técnico (*téchne*) en tanto mira lo persuasivo en general, no lo particular (1356 b 30-35) y estudia «la causa por la que aciertan» quienes se proponen persuadir (1354 a 10)²⁷. La controversia sobre el carácter técnico de la retórica atraviesa, por cierto, la historia de los tratadistas de la disciplina: por ejemplo, Dionisio de Halicarnaso, retórico griego que llegó a Roma alrededor del año 30 a.C., en su estudio *Sobre la composición literaria* analiza la composición en el plano de la elocución (en poesía, historia y oratoria) y defiende, en contra de sus detractores, su condición artística: la composición retórica-literaria no es un producto espontáneo, sino que obedece al arte y la razón²⁸. Dionisio disputa de manera abierta con aquellos que sostienen una tesis contraria, a quienes tilda de personas sin educación (*paideía*), que practican una retórica de plaza pública sin método ni arte (29). En definitiva, mientras que Platón niega el carácter artístico-técnico de la discursividad retórica (en el *Gorgias*) y de la literaria (en el *Ión*), y considera la primera como mera adulación pseudoartística y la segunda como resultado de la inspiración divina, Aristóteles asienta de manera expresa su concepción técnica de la disciplina, que se proyecta sobre la tradición retórica posterior²⁹.

Las categorizaciones aristotélicas, en síntesis, enraizadas a su vez en la retórica que lo antecede, establecen una concepción de la composición discursiva concebida como un proceso intelectual, lineal y conformado en fases, que se observa en las formulaciones teóricas del siglo XX, sobre todo, en los modelos en etapas, pero también se proyecta sobre los modelos cognitivos. La escritura no es un producto más o menos espontáneo, sujeto a mecanismos ajenos al control del sujeto, sino que el orador representa un agente de su discurso y autocontrola su proceso composicional. Pero el sujeto no constituye una fuente individual, deslindada de ciertos códigos

²⁶ Gorgias manifiesta que la retórica es un conocimiento (*epistème*) sobre los discursos (449 c), en particular, sobre los discursos persuasivos (452 e). Más allá de la distancia que pueda existir entre la construcción del personaje de Gorgias en el diálogo platónico y su figura histórica, sin duda el *Gorgias* pone en escena dos visiones antagónicas contemporáneas.

²⁷ Aristóteles presenta esta misma concepción de *téchne* en *Metafísica* (981 a).

²⁸ A propósito de su análisis de los versos de Homero, Dionisio argumenta que su composición no es obra de la espontaneidad natural, sino de un arte que intenta imitar los hechos (20); lo mismo afirma, por ejemplo, respecto de los versos de Píndaro, cuya composición no atribuye a la espontaneidad (*automatismós*) ni al azar (*týche*), sino al arte (*téchne*) y a cierta razón (*lógos*) (22). Utilizamos la edición bilingüe del texto de Dionisio de Halicarnaso de Rhys (1910).

²⁹ Romilly (1975) observa que Aristóteles se distancia de la hostilidad radical de Platón, en su diálogo *Gorgias*, contra la retórica; según la autora, Aristóteles intenta deslindar la retórica del estilo poético de Gorgias, de la inspiración y la magia. A pesar de que Romilly atribuye a Gorgias una retórica de dimensiones a la vez técnicas y mágicas, entendemos que la retórica, desde sus primeros maestros, implica sobre todo el establecimiento de un paradigma discursivo sistemático, que abona a la vez su tecnicidad y su carácter de saber enseñable.

composicionales, sino que sigue algunas pautas preestablecidas, culturalmente elaboradas (pautas procedimentales, genéricas, estilísticas, temáticas, etc.), conceptualizadas en los tratados retóricos. El proceso compositivo, en definitiva, está regido por regulaciones y procedimientos de carácter inteligible, conceptualizable, transmisible y susceptibles de ser enseñados, que pueden ser dominados de manera racional por la técnica del orador.

4. LOS PROCESOS DE COMPOSICIÓN EN *EL ORADOR* DE CICERÓN

La retórica latina retoma y desarrolla la retórica griega y la instala definitivamente en la pedagogía composicional de occidente. La producción ciceroniana mantiene la distinción conceptual entre el contenido y el aspecto formal del discurso: «tres cosas deben ser consideradas por el orador, a saber: qué, en qué lugar cada cosa y de qué modo se hace necesario exponer acabadamente qué es lo óptimo en cada caso en particular» (XIV, 43)³⁰. En todo *El orador* se subraya, con distinta terminología, la distinción entre el plano de la materia (*materia*), el pensamiento (*sententia*), el asunto (*res*), por un lado, y, por otro, el de la palabra (*verbum*) y el estilo (*genus dicendi*)³¹.

Aunque se diferencia conceptualmente entre contenido y forma, se advierte a la vez la interdependencia de las dos dimensiones: las ideas deben corresponderse con las palabras y el estilo con el contenido para lograr la eficacia del discurso. En este punto, la división clasificatoria no desconoce la imbricación de planos y la versatilidad estilística que debe ajustarse a la materia: «Será elocuente entonces aquel (...) que pueda decir cosas poco importantes en estilo sencillo, medianas, en estilo moderado e importantes, en estilo solemne» (XXIX, 101). La complementariedad de los dos planos implica la necesidad de no descuidar ni el aspecto ideativo ni el formal: «usar el lenguaje de manera bien compuesta y con congruencia rítmica, pero sin conceptos (*sine sententiis*) es una locura; más hacerlo de modo conceptuoso, aunque sin un buen ajuste de palabras y sin ritmo, es hablar como niños» (LXXI, 236)³².

³⁰ Utilizamos la edición bilingüe del texto latino y la traducción de Salatino (2013). Salatino sigue la versión latina de Wilkins (1902).

³¹ Véase p. ej.: «Hablo del contenido (*de materia*) del discurso no del estilo oratorio (*genere dicendi*) en sí mismo. En efecto, deseo que el orador tenga asunto (*rem*) de que hablar digno de oídos educados antes de pensar con qué palabras (*quibus verbis*) o de qué modo (*quo modo*) dirá cada cosa» (XXXIV, 119). Cf. XXI,71: «El orador debe ver qué es adecuado en las ideas (*in sententiis*) y también en las palabras (*in verbis*)».

³² La imbricación de los planos está presente en *De oratore* donde Craso sostiene de manera explícita la unidad de contenido y palabra «lo que no puede estar separado», si bien en la exposición se han explicado por separado (III,19). Craso afirma que «ni las palabras pueden tener asiento, si eliminas el contenido, ni el contenido brillo, si apartas las palabras» (III,19); cf. III, 24: «ni es posible conseguir ornato verbal alguno si previamente los pensamientos no se han parido ni conformado, ni hay pensamiento alguno que brille sin la luz de las palabras». Utilizamos la traducción de Iso Echegoyen (2002).

En Cicerón se advierte con claridad la secuencia ordenada en etapas lineales (*inventio/elocutio*) y se observa, al mismo tiempo, la inmediatez de la secuencia: «el pensamiento (*sententia*) se esboza en la mente en primer lugar e inmediatamente después acuden las palabras (*verba*) que la misma mente al instante —nada es más veloz que ella— manda a su puesto de modo que cada cosa ocupe su lugar» (LIX, 200).

En esta doble dimensión contenido/forma, Cicerón destaca en este libro particularmente la relevancia de la elocución. Mientras que Aristóteles entiende que la importancia de la dicción (*léxis*) se relaciona específicamente con la imperfección del oyente, desde la perspectiva de *El orador*, la *elocutio* representa lo más relevante del arte retórica³³: «cuando [el orador] haya encontrado no solo qué decir sino también en qué lugar, viene lo más importante: ver de qué modo decirlo» (XVI, 51). Según Cicerón, en la *inventio* y en la *dispositio* «hay menos de arte (*artis*) y de labor formal (*laboris*)» que en la elocución (XVI, 51).

En suma, Cicerón retoma en *El Orador* las categorías duales (contenido/forma) en el método compositivo, pero subraya la imbricación y la necesaria correspondencia entre estos dos planos en el discurso. Se mantiene, además, una secuenciación lineal en la cual las ideas preceden a la fijación verbal del discurso, a pesar de la inmediatez del proceso. A diferencia de Aristóteles, interesado desde su perspectiva filosófica en la parte demostrativa de la retórica, Cicerón subraya la centralidad del aspecto elocutivo del proceso, al menos en esta obra de madurez³⁴. Podemos observar que, dentro de la misma secuencia, se les ha dado distinta relevancia a las diferentes fases del arte compositivo. En este sentido, se observan matices en el modo de concebir la centralidad de cada etapa dentro del conjunto, pero se mantiene constante la visión de un sujeto que domina un proceso secuenciado y lineal.

5. LOS PROCESOS DE COMPOSICIÓN EN QUINTILIANO

Quintiliano refuerza el aspecto pedagógico de la retórica y retoma las nociones de sus predecesores. Se reafirma, en primer lugar, la observada distinción entre materia y forma: «Todo discurso consta a su vez de aquellas cosas que se expresan y de aquellas

³³ Cicerón remarca la importancia de la elocución en varios pasajes: «Que este orador perfecto sobresale por una única razón [la elocución] y que lo demás queda de lado bajo su sombra, lo indica el nombre mismo de orador; pues quien ha abarcado todo esto no ha sido llamado “inventor”, “compositor” o “actor”, sino del verbo hablar, *rhetor* en griego y *eloquens* en latín. Pues de las restantes aptitudes que hay en el orador, cada cual reclama para sí alguna, decía que se concede únicamente a este el poder supremo de la palabra, esto es, de la expresión elocuente» (XIX, 61).

³⁴ En su obra de juventud *De inventione*, Cicerón afirma que la parte más relevante del arte retórica es la *inventio* (I, 9, 7).

otras que expresan, es decir, de contenidos y de palabras» (III, V, 1)³⁵. También se mantiene la secuenciación de las partes de la retórica, de acuerdo con el binomio contenido/palabra:

Toda la doctrina de la oratoria, como han transmitido los autores especialistas, en su mayoría y los más importantes, consta de cinco partes: invención, disposición, elocución, memoria, pronunciación o acción, pues se emplean ambas denominaciones. Todo pensamiento, en el que se manifiesta con precisión una expresión de la voluntad, es imprescindible que encierre un contenido (*rem*) y palabras (*verba*) (III, III, 1).

Quintiliano ordena de manera explícita la contraposición materia-palabras dentro de las fases del proceso compositivo: el pensamiento compete a la “invención”; las palabras, a la elocución; la disposición abarca los dos planos: «en los pensamientos hay que considerar la invención, en las palabras la elocución (expresión), en una y otra la ordenación» (VIII, Proemio, 6). La *dispositio* es una fase de contacto entre el aspecto ideativo y el formal, que tiene en cuenta la imbricación entre planos. Sigue a la búsqueda del material y proporciona un orden, coherencia y cohesión a las ideas:

Sobre la Invención o busca de materiales se ha hablado, a mi parecer, de modo suficiente (...). Pero igual que en un proyecto de obra no basta con que los constructores hagan provisión de piedras y maderos y demás elementos útiles para la edificación, si a su ordenación y colocación no se aplica la diestra mano de los trabajadores, así la rica abundancia de materiales en vano podrá tener en un discurso tan gran acopio y acumulación de datos cuanto se quiera, si una misma disposición no los hubiere conectado distribuidos en orden debido y entre sí estrechamente relacionados. Y no sin razón, entre las cinco tareas del orador, se ha puesto la Ordenación en segundo lugar, ya que sin ella de nada vale la primera. (...) Así el discurso, que carece de esta virtud del orden, vendrá a parar necesariamente en confuso apiñamiento y a fluir sin rumbo de un lado a otro, y como no tiene coherencia en sí repetirá muchas cosas, pasará otras muchas por alto, como si extraviado en la noche vagara por desconocidos parajes y, al no haberse fijado un principio y una meta, seguirá más bien al azar que a un plan determinado (VII, Proemio, 1-2-3).

En este pasaje, se advierte con claridad el proceso en etapas: la fase ideativa (“busca de materiales”), es seguida por la fase de ordenamiento de las ideas. Se recomienda, además, que el orador tenga clara la meta de su discurso y que se fije un plan determinado. De manera semejante, en el modelo cognitivo de Flower y Hayes el proceso de planificación, que suele ser por lo general el paso previo a la puesta en lenguaje concreto, incluye los subprocesos de la generación de ideas, la organización y la fijación de objetivos.

Luego de la *dispositio*, Quintiliano se ocupa de la *elocutio* y entiende, como el

³⁵ Utilizamos la edición bilingüe y la traducción de Ortega Carmona (1996).

Cicerón de *El orador*, que la elocución es parte central de la elocuencia, la «más difícil de todas» (VIII, Proemio,13):

Por tal razón se enseña esto [el aspecto elocutivo de la retórica] sobre todo; esto no puede conseguirlo ninguno, si no es en virtud del arte aprendido, aquí hay que aplicar muchísimo esfuerzo, esto busca el entrenamiento, esto la imitación, aquí se consume toda una vida; con esto muy especialmente el orador aventaja al orador, por medio de esto unos estilos de lenguaje son por sí mismos más poderosos que otros (VIII, Proemio, 16).

Sin embargo, el orador debe atender tanto a las palabras como al pensamiento: «Cuidado (...) de las palabras quiero yo, y asiduo esmero de los contenidos» (VIII, Proemio, 20). Se aprecia una vez más la complementariedad y la importancia de ambos planos.

Quintiliano defiende abiertamente la postura de que la retórica es un arte y una facultad práctica³⁶, regida por un método autoconsciente y sujeto a un orden:

Y brevemente puede corroborarse que la Retórica es arte. Pues sea, como quiso Cleantes, que el arte es la capacidad de llevar a cabo algo con método, es decir, con orden, y entonces nadie pondrá en duda que hay en todo caso un método y orden en el bien decir; o bien se tome en consideración la definición casi por todos admitida, “el arte consiste en percepciones coherentes y puestas en práctica para una útil finalidad de la vida”, ya demostraremos que nada de todo esto falta a la Retórica (II, XVII, 41).

Quintiliano se centra en la dimensión didáctica de la retórica. La retórica es una facultad práctica enseñable; su dominio requiere formación, además de condiciones naturales: «los oradores consumados deben más a la formación que a la naturaleza» (II, XIX, 2)³⁷. El dominio de los preceptos de la elocución (*héxis*, hábito o facilidad) se alcanza con la escritura, la lectura y la declamación de discursos (X, I, 1).

Sin embargo, la retórica como arte enseñable también tiene sus límites: «no se puede enseñar todo lo que el arte construye» (VII, X, 8). La práctica retórica requiere, en efecto, del buen sentido del orador: «en muchas cosas debemos preguntarnos a nosotros mismos, debemos con nuestra deliberación ahondar en las causas de cada caso y parar mientes en que los hombres inventaron el arte antes de haberla enseñado» (VII, V, 10). Quintiliano advierte, en este punto, la complejidad del proceso

³⁶ Quintiliano explica las diferencias entre las facultades teóricas y las prácticas: «hay algunas artes basadas en la especulación, es decir, en el conocimiento y valoración de las cosas, como la Astronomía, que no exige acción, sino que se da por satisfecha con la comprensión en sí del objeto, a cuya investigación aspira, por lo que se llama *theoretiké* (contemplativa); otras basadas en la acción, cuya meta está en esto —en la práctica—, y se considera alcanzada en la acción misma y después de la acción nada le queda por realizar, la que se llama arte *praktiké* (actuante)» (II, XVIII, 1).

³⁷ Quintiliano toma en cuenta la complejidad de la formación del orador, como lo hace la tradición isocrática y ciceroniana: «El don de la oratoria llega a su perfección por cooperación de la naturaleza, del arte y del entrenamiento» (III, V, 1).

composicional: no todo puede reducirse a los preceptos del arte, sino que es necesario considerar el caso particular; el orador debe entonces atender también a lo que le piden las circunstancias (II, XIII, 2). En definitiva, la retórica no tiene «leyes sujetas a obligación inmutable» (II, XIII, 1). Es interesante subrayar que las reglas de la retórica ordenan y regulan el proceso composicional, pero son de carácter flexible³⁸.

Quintiliano entiende que la retórica es una elaboración cultural, un saber práctico, que ha sido primero “inventado” (VII, V, 10) y, en una segunda instancia, se ha formalizado en reglas y se ha transmitido mediante la enseñanza. En este sentido, consigna el aspecto históricamente construido del arte; se trata de un constructo que se realiza en base a la praxis concreta del orador y luego se formaliza en tratados y se transmite a la tradición. En otras palabras, las prácticas escriturarias individuales son la base empírica de los modelos compositivos y, a la vez, resultan luego moldeadas por esas conceptualizaciones que apuntan a mejorar la praxis.

Si bien prevalece una visión del orador como agente racional que controla su arte, Quintiliano también deja espacio para el aspecto espontáneo de la composición. Esa “espontaneidad”, de apariencia irracional, se funda, con todo, en la internalización y automatización de las reglas del arte:

Hay, pues, una especie de agilidad no reflexiva, que los griegos llaman *álogon tribé* (rutina), por la que la mano corre escribiendo, por la que los ojos miran a un mismo tiempo en la lectura líneas enteras, sus acentuaciones y transiciones (a lo siguiente), y ven lo que a continuación sigue antes de haber pronunciado lo que precede. Pero esta rutina será de este modo provechosa, si le hubiere precedido la práctica del arte de la que hemos hablado, para que precisamente todo aquello, que en sí no va acompañado de la reflexión, se mueva en el ámbito de la razón (X, VII, 11-12).

También en este pasaje se aprecia cómo Quintiliano da cuenta del complejo funcionamiento del proceso: hay elementos que surgen “de repente” y se escriben de manera directa, sin pasar por una fase meditativa previa de “invención” o planificación, si bien con una base de hábito adquirido. La composición concreta, en definitiva, no asume una linealidad estricta. Incluso, Quintiliano menciona la explicación antigua de ese fenómeno atribuido a la intervención divina:

“Un dios se hizo entonces presente”, cuando esto hubiese ocurrido —refiere Cicerón que decían los oradores antiguos— (...) Porque los afectos profundamente sentidos y las representaciones inmediatas de las cosas se dejan arrastrar por un ímpetu irrefrenable, mientras alguna vez quedan fríos por la tardanza en escribirlos y, cuando se les deja para otro momento, ya no regresan (X, VII, 14).

De algún modo, la recursividad que advierte la teoría cognitiva —el hecho de que los

³⁸ Retoma la tradición isocrática de considerar la retórica como un arte flexible (*Antídosis* 12, 13).

procesos mentales (planificación, escritura, revisión) no son siempre sucesivos, sino que pueden producirse en todo momento e imbricarse unos en otros— también está perfilada en estas consideraciones sobre la posibilidad de una escritura inmediata que escapa a las previsiones de la planificación³⁹.

Conjuntamente, podemos consignar en Quintiliano, si bien formuladas de manera más plástica y dinámica, la presencia de las fases básicas de la composición y las características de cada una. Quintiliano considera la importancia de la meditación previa al momento de poner por escrito las ideas:

Ciertamente en ningún tiempo debemos escribir más que cuando tengamos que hablar mucho de repente. Pues de esta manera se guardará ponderación y aquella superficial facilidad de palabras ganará profundidad (...). Por tanto, hay que ejercitarse en escribir, cuantas veces nos esté permitido; si esto no se ofreciere, hay que ejercitarse en pensar (X, VII, 28-29).

En sus consideraciones sobre la meditación, también da cuenta del dinamismo del proceso compositivo y advierte que la puesta en palabras se puede dar a veces en la mente del orador, incluso antes de poner por escrito su pensamiento:

[La meditación] establece dentro de sí misma el orden de cada punto tratable, cosa que de suyo bastaba, sino que fija también la conexión de las palabras, y de tal suerte entreteje la urdimbre de un discurso entero, que ya nada le falte, si no es la mano que lo escriba (X, VI, 2).

La posibilidad de que una formulación discursiva acabada surja de manera espontánea, idea recurrente en el tratado de Quintiliano, implica, como observamos, la imbricación de fases: «se incorporan muchas veces a los escritos ocurrencias que le han nacido a uno de repente» (X, VI, 5). En definitiva, los modos de composición discursiva incluyen una dimensión oral que transcurre sólo en el plano del pensamiento, antes de la fijación escrita; es decir que se advierte que la composición es un fenómeno mixto, oral y escrito, en el que la elaboración discursiva plena puede darse en la mente antes de pasarla estrictamente a la escritura gráfica⁴⁰.

³⁹ Quintiliano, en el marco de esta “espontaneidad”, siempre considera el ejercicio previo consciente: «Mas esta facilidad no exige menos esfuerzo para conservarse que para adquirirse; pues la teoría, una vez comprendida, no sufre desgaste, y el hábito de escribir, aun con sus interrupciones, pierde muy pronto su agilidad; pero esta disposición constante y el don de la palabra en ella basado se mantiene solamente con el ejercicio» (X, 7, 24). La práctica de la escritura constante y cuidada constituye en Quintiliano un elemento central para la declamación (X, 3, 2-3). También Cicerón considera necesario en *Sobre el orador* «escribir lo más posible» y sostiene que «una pluma es la mejor y más excelente hacedora y maestra de los oradores» (I, 150).

⁴⁰ Sobre las diferencias entre oralidad y escritura, Quintiliano considera que «el hablar bien y el escribir bien es una misma cosa» (XII, 10, 51). De este modo, minimiza las diferencias entre registros: «¿Deberá el orador pronunciar siempre el discurso tal como lo elabora por escrito? ¡Si pudiere, siempre!» (XII, 10, 52). Aristóteles en *Retórica* subraya, en cambio, algunas diferencias entre oralidad y escritura: el estilo escrito es más preciso y mejor coordinado mediante conjunciones que el discurso oral; también evita la repetición

Dentro de los libros dedicados a la elocución, Quintiliano analiza el ritmo deseable en la “etapa” de escritura, la puesta concreta en palabras, que se basa siempre en el autocontrol y en el ejercicio adquirido:

El ejercicio dará rapidez (...). Este es el punto principal de la cosa: escribiendo rápido no se llega a escribir bien, escribiendo bien se consigue escribir rápido. Pero cuando se haya logrado esta facilidad, a ella hagamos entonces resistencia, para que vayamos precavidos y con ciertas bridas sujetemos los corceles huracanados (de la imaginación), lo cual nos creará tan importante detención como asimismo dará bríos nuevos (X, III, 9-10).

El ritmo de escritura recomendado es siempre el ritmo medido y controlado. La escritura veloz e irreflexiva, sin una fase meditativa previa, y que luego vuelve sobre el texto para corregirlo y reescribirlo por completo se considera un error:

(...) el error de aquellos que primeramente quieren recorrer todo lo que al tema pertenece con una pluma lo más rápida posible, y dejándose llevar por el ardor y el acicate del momento escriben de repente (...). Después vuelven de nuevo a este material y ordenan lo que habían producido copiosamente; pero se corrigen palabras y ritmos, más en los materiales, precipitadamente amontonados, quedó la superficialidad que al principio hubo. Será, por tanto, lo más acertado poner pronto cuidadosa cautela, y desde el principio dirigir el trabajo de manera que no haya necesidad de aplicarle el buril, de construirlo de nuevo (X, III, 17-18).

El escritor, en el marco de su proceso de escritura autoconsciente, escribe sin precipitación y controla su trabajo «desde el principio»; luego lo corrige, sin que esa corrección implique volver a rehacerlo nuevamente. Se observa que la corrección es un perfeccionamiento del texto escrito y no una reescritura completa. Quintiliano, por cierto, hace profundas consideraciones sobre el proceso de revisión y corrección del producto y le atribuye una importancia central en su tratado:

Sigue la corrección, parte con mucho la más útil del estudio del discurso; pues no sin razón se ha llegado a creer que el punzón no hace menos importante tarea cuando borra. Y es propio de esta tarea el añadir, quitar y cambiar (...). Y no cabe duda que la mejor manera de hacer correcciones es retirar por algún tiempo lo que se ha escrito, para tras un intervalo volver a ello como a algo nuevo y ajeno, con el fin de que nuestras obras escritas no nos sirvan de delicioso halago como criaturas recién nacidas (X, IV, 1-2).

La recomendación tiene en cuenta la corrección sujeta a pausas, como un proceso posterior a la escritura, que debe reposar y ser examinada con distancia. Es necesario desconfiar siempre de las primeras versiones⁴¹.

(1413 b 8-34).

⁴¹ Quintiliano recomienda la necesaria revisión de las primeras versiones de los textos, sobre todo cuando surgen con facilidad: «todos nuestros pensamientos y cosas son agradables, cuando están naciendo, ya que de otra suerte no los escribiríamos. Pero volvamos al examen de lo escrito y recorramos lo que se hace sospechoso por causa de su facilidad» (X, III, 7).

En su análisis del proceso de corrección, señala también que esa corrección debe tener medida y límite: «la corrección tiene de por sí un límite (...) que la lima pule la obra, no la destroce» (X, IV, 3-4)⁴².

Quintiliano advierte igualmente la posible recursividad del proceso de escritura durante la fase de revisión del texto; recomienda, en este sentido, dejar espacio para los agregados posteriores a la puesta por escrito, es decir, que la revisión puede desencadenar nuevos procesos de invención y redacción:

(...) deberán dejarse a un lado lugares sin escribir, en los que haya espacios libres para las añadiduras. Porque a veces las estrecheces de espacio causan pereza para hacer correcciones o en todo caso, con la inclusión de nuevos pensamientos, sirven de confusión las cosas anteriormente escritas (X, III, 32).

Si bien Quintiliano destaca que la corrección se produce después del texto producido y de un necesario período de alejamiento de lo escrito, es decir, en una etapa posterior a la puesta por escrito, a la vez observa que la revisión crítica interviene en todo el proceso de composición, tanto en la invención de contenidos como en la elección de las palabras:

(...) busquemos lo mejor y no sintamos gozo de lo que inmediatamente se nos ofrece, aplíquese espíritu crítico a lo que hayamos encontrado y estructúrese lo que hemos dado por bueno. Pues hay que decidir la selección de contenidos y de palabras y someter a examen cada uno de ellos según su propia importancia (X, III, 5).

La retórica de Quintiliano, como la tradición previa, prescribe un orden metodológico para la composición: la “invención” provee la materia; la *dispositio* ordena ese material; finalmente, la *elocutio* realiza una fijación verbal de ese contenido ideativo y, luego, corrige la puesta por escrito para mejorar el texto. Sin embargo, Quintiliano advierte claramente la posibilidad de que se produzca una imbricación de fases: el proceso meditativo de invención puede generar, de modo oral, frases enunciadas en su formulación verbal definitiva; una escritura acabada puede surgir, en efecto, en su versión final de manera inmediata en cualquier momento del proceso cuando el autor tiene práctica; el proceso de revisión del texto es permanente, y atraviesa todas las fases, si bien la corrección final debería limitarse a pulir el texto ya escrito, pero no rehacer todo el texto de nuevo; en este sentido, la corrección se ubica sobre todo en una fase final de la etapa elocutiva y se propone perfeccionar el texto; la etapa de corrección final, que implica cambiar, quitar y agregar, puede desencadenar nuevos

⁴² Quintiliano propone métodos moderados de corrección, esto es, ni el exceso de dureza ni la autocomplacencia (X, 3, 11-12).

procesos de ideación y de escritura, razón por la cual se deben dejar espacios en blanco para añadiduras.

Según observamos, en todos los testimonios de retórica grecolatina analizados se plantea una distinción conceptual entre materia y forma y se establece una secuenciación básica del proceso de composición discursiva que antepone el aspecto ideativo. Quintiliano en *Institutionis Oratoriae* presenta un panorama completo y más complejo del proceso con momentos previstos de recursividad e imbricación de fases; además, el sujeto alcanza el dominio de la técnica mediante el aprendizaje y la práctica del arte y controla su proceso desde el comienzo, pero da lugar también a la espontaneidad mediante una forma de irracionalidad educada que deja cierto margen para la idea de la “inspiración” del escritor, aunque fundada en la adquisición de un hábito. En definitiva, se observan de manera embrionaria distintos enfoques que no resultan antagónicos. La visión dominante es la del sujeto autocontrolado y monitor, propio de la retórica, y la escritura en fases, pero a la vez la irracionalidad “educada” y la recursividad no quedan excluidas de su enfoque dinámico. Esto significa que de algún modo estas nociones diversas pueden coexistir, están presentes desde los primeros modelos de composición escrita y dan cuenta de diferentes aspectos del proceso. Por cierto, Quintiliano destaca que en la composición retórica no todo está sujeto a reglas y que las reglas del arte son flexibles.

6. CONCLUSIÓN

En la historia de la composición discursiva se observan dos grandes tendencias que encuentran cierta continuidad bajo formulaciones heterogéneas: por un lado, una vertiente que destaca la autonomía de un sujeto monitor, la existencia de una técnica composicional enseñable y la formulación de un proceso compositivo (lineal o recursivo) que organiza la tarea del escritor; por otro, una visión de la composición concebida como un acto asistemático, condicionado por determinaciones ajenas al control del sujeto y carente de una regulación concreta que oriente la práctica. Podemos denominarlas, en términos muy generales, corrientes sistemáticas y asistemáticas.

La retórica clásica se encuentra en la base del primer lineamiento. Inaugura la visión de una escritura conceptualizable y transmisible a través de ciertas normas del arte, que no agotan la complejidad del proceso. Distingue, además, la materia ideativa de la forma, encuadrada en una visión referencialista del lenguaje, y organiza estas dimensiones en fases lineales, aunque imbricadas y complementarias, de “invención”, disposición y fijación verbal. La versión pedagógica de Quintiliano consigna de manera

explícita la ductilidad del proceso y prevé mecanismos de recursividad y de espontaneidad “irracional” fundada en el hábito. Quintiliano analiza, asimismo, los mecanismos de meditación, puesta por escrito y corrección del producto con nociones presentes en modelos vigentes de composición escrita.

La retórica clásica, según observamos, concibe también al sujeto como un monitor autoconsciente capaz de aprender el arte, perfeccionarlo y lograr un dominio de su proceso composicional. Esta concepción de un sujeto racional, que opera como fuente del sentido y de la forma, encuentra continuidad en la historia de la retórica y en ideas cartesianas, kantianas, positivistas. La revalorización indirecta de la retórica, que se produce en los modelos en etapas, presenta también proyecciones de esta conceptualización fundacional. La teoría cognitiva de Flower y Hayes parte de la discusión de los modelos en etapas, sin desprenderse del todo de ellos; pone el eje en la recursividad del proceso, pero retiene al mismo tiempo algunos de estos lineamientos. Por cierto, los procesos mentales consignados en ese modelo cognitivo, a través de protocolos que registran las actividades intelectuales de los escritores competentes, se vinculan con esta milenaria construcción histórica y cultural. No se trata de procesos mentales ahistóricos, sino precisamente de elaboraciones colectivas que presentan una dimensión cultural. La identificación de los tres grandes subprocesos que integran la redacción (planificación, traducción, revisión) mantiene la gran distinción entre el aspecto ideativo y la puesta definitiva en palabras en una sintaxis elaborada. Si bien el modelo cognitivo insiste en la recursividad de los procesos, se consigna que la secuencia básica es el orden más frecuente que siguen los escritores competentes. La *inventio* y la *dispositio* retóricas corresponderían en el modelo cognitivo de Flower y Hayes a la fase preliminar de planificación, que incluye los subprocesos de búsqueda del material, ordenamiento y fijación de objetivos; la *elocutio* retórica se condice con la fase de traducción. Quintiliano, en particular, dedica en los libros centrados en la elocución extensas consideraciones a la corrección, que seguiría sobre todo al proceso de escritura (traducción) contemplado en la fase elocutiva y que se ocupa especialmente de mejorar el producto. En suma, el modelo cognitivo mantiene la gran división planificación/puesta por escrito (seguida de la corrección y mejoramiento del escrito inicial). Incluso, el mismo Quintiliano presenta un panorama completo y más dinámico, como subrayamos, del proceso composicional con momentos previstos de recursividad e imbricación de operaciones compositivas. En definitiva, las prácticas escriturarias de los escritores expertos y los modelos construidos sobre esa praxis recuperan y reelaboran algunas prácticas sistematizadas y transmitidas de manera directa e indirecta por la tradición retórica grecolatina y sus proyecciones y presentan, por lo tanto, una

dimensión histórico cultural, entre otras dimensiones, que los propios escritores quizás desconocen y que incorporan, en parte, a través de la educación y del acceso al saber sobre la composición escrita, elaborado, acumulado y transmitido colectivamente.

REFERENCIAS

EDICIONES Y TRADUCCIONES DE AUTORES GRIEGOS Y LATINOS

- Burnet, J. (Ed.) (1903). *Platonis Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Cicerón (2002). *Sobre el orador* (Intr. Trad. y Nts. Iso Echegoyen, J. J.). Madrid: Gredos.
- Cicerón (1997). *La invención retórica* (Intr. Trad. y Nts. Núñez, S.). Madrid: Gredos.
- Norlin, G. (Ed. y Trad.) (1980). *Isocrates. Isocrates with an English Translation in three volumes*. Cambridge, MA: Harvard University Press/Londres: William Heinemann.
- Ortega Carmona, A. (Trad. y Com.) (1996). *M. Fabii Quintiliani. Institutionis Oratoriae Libri XII. Quintiliano de Calahorra. Sobre la formación del orador. Obra completa. Doce libros*. Edición bilingüe latín-español. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- Rhys, R. W. (Intr. Trad. y Nts.) (1910). *Dionysius of Halicarnassus. On literary composition, being the Greek text of the De compositione verborum*. Londres: Macmillan.
- Ross, W. D. (Ed.) (1924). *Aristotle. Aristotle's Metaphysics*. Oxford: Clarendon Press.
- Salatino, M. C. et al. (Intr., Anot. y Revisión general de trad.) (2013). *M. T. Cicerón. El orador (a M. Bruto)*. Edición bilingüe latín-español. Godoy Cruz: Jaüel Editores de Mendoza.
- Stroebel, E. (Ed.) (1915). *M. Tullius Cicero. Rhetorici libri duo qui vocantur de inventione*. Leipzig: Teubner.
- Tovar, A. (Ed. y Trad.) ([1953] 2003). *Aristóteles. Retórica*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Wilkins, A. S. (Ed.) (1902). *M. Tulli Ciceronis: Rhetorica. De oratore tres continens*. Oxford: Oxford University Press.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- Bajtín, M. (2002 [1979]). "El problema de los géneros discursivos". En: *Estética de la creación verbal* (Trad. Bubnova, T.) (pp. 248-293), Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1982 [1966]). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria* (Trad. Dorriots, B.). Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Barthes, R. (1994 [1968]). "La muerte del autor". En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (Trad. Fernández Medrano, C.) (pp. 65-71), Barcelona/Buenos Aires/México: Ediciones Paidós.
- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris : Gallimard.
- Berlin, J. A. (1982). "Contemporary Composition: The mayor Pedagogical Theories". *College English* 44/8, 765-777.
- Camps, A. (1990). "Modelos del proceso de redacción: algunas implicaciones para la enseñanza". *Infancia y Aprendizaje* 49, 3-19.
- Clifford, J. (1991). "The Subject in Discourse". En: P. Harking and J. Schilb (Eds.), *Contending with Words* (pp. 38-51), Nueva York: The Modern Language Association.
- Corbett, E. P. J. (1965). *Classical Rhetoric for the Modern Student*. Nueva York: Oxford University Press.
- Covino, W. A. (2001). "Rhetorical Pedagogy". En: G. Tate, A. Rupiper y K. Schick (Eds.), *A Guide to Composition Pedagogies* (pp. 36-53), Oxford/Nueva York: Oxford University Press.
- Faigley, L. (1986). "Competing Theories of Process: A Critique and a Proposal". *College English* 48/6, 527-542.
- Faigley, L. (1992). *Fragments of Rationality: Postmodernity and the Subject of Composition*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Flower, L. y Hayes, J. (1980). "Identifying the organization of writing processes". En: L. W. Gregg,

- and E. R. Steinberg (Eds.), *Cognitive Processes in Writing: An Interdisciplinary Approach* (pp. 3-30), Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Flower, L. y Hayes, J. (1981). "A Cognitive Process Theory of Writing". *National Council of Teachers of English* 32/4, 365-387.
- Havelock, E. A. (1994 [1963]). *Prefacio a Platón* (Trad. Buenaventura, R.). Madrid: Visor.
- Havelock, E. A. (1996 [1986]). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente* (Trad. Bredlow Wenda, L.). Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- Heyes, C. (2018). *Cognitive Gadgets: The cultural evolution of thinking*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- Jaeger, W. (2001 [1933]). *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. 4 vols. (Trad. Xiral, J.). México: Fondo de cultura económica.
- Kennedy, G. A. (1994). *A New History of Classical Rhetoric*. Princeton: Princeton University Press.
- Kennedy, G. A. (1999). *Classical Rhetoric & Its Christian & Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. George Alexander Kennedy. Londres: University of North Carolina Press.
- Kirk, G. S. (1962). *The songs of Homer*. Cambridge: Cambridge at University Press.
- Kirk, G. S. (1976). *Homer and de oral tradition*. Cambridge: Cambridge at University Press.
- Krämer, S. (2003). "Writing, Notational Iconicity, Calculus: On Writing as a Cultural Technique". *MLN*, 118/3, 518-537 [en línea] <http://www.jstor.org/stable/3251933>.
- Lauer, J. M (2002 [1993]). "Rhetoric and Composition Studies: A Multimodal Discipline". En: Ch. Russell McDonald y R. L. McDonald, *Teaching Writing Landmarks and Horizons* (pp.124-133), Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Lauer, J. M. (2004). *Invention in Rhetoric and Composition*. West Lafayette, Indiana: Parlor Press.
- Lausberg, H. (1969 [1960]). *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. 3 vols. (trad. Riesco, J. P.). Madrid: Gredos.
- Lausberg, H. (2004). *Invention in Rhetoric and Composition*. West Lafayette, Indiana: Parlor Press.
- Murphy J. J. (1986 [1974]). *La retórica en la edad media. Historia de la retórica desde San Agustín hasta el renacimiento* (Trad. Hirata Vaquera, G.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Murphy J. J. (ed.) (1989 [1983]). *Sinopsis de la retórica clásica* (Trad. Bocanegra, A. R.). Madrid: Gredos.
- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. ([1958] 1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica* (Trad. Sevilla Muñoz, J.). Madrid: Gredos.
- Rohman, D. G. and Wleckle, O. (1964). "Prewriting: The Construction and Application of Models for Concept Formation in Writing", *Cooperative Research Project 2174*, Cooperative Research Project of the Office of Education.
- Rohman, D. G. (1965). "Pre-Writing: The State of Discovery in the Writing Process". *College Composition and Communication* 16, 106-12.
- Romilly, J. (1975). *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*. Londres: Harvard University Press.
- Sánchez Antonio, J. C. (2018). "¿Muerte o descentramiento del sujeto en Michel Foucault?". *Claridades. Revista de filosofía* 10, 107-149.
- Toulmin, S. ([1958] 2007). *Los usos de la argumentación* (Trad. Morrás, M. y Pineda, V.). Barcelona: Península.
- Yarnoff, Ch. (1980). "Contemporary Theories of Invention in the Rhetorical Tradition". *College English* 41/5, 552-560.
- Young, R.E., Becker, A. L. y Pike, K. L. (1970). *Rhetoric: Discovery and Change*. Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Young, R. E (1982). "Concepts of art and the teaching of writing". En J. J. Murphy, *The Rhetorical tradition and modern writing* (pp. 130-141), Nueva York: Modern Language Association of America.
- Young, R. E (1987). "Recent Developments in Rhetorical Invention". En G. Tate, F. Worth *Teaching Composition: Twelve Bibliographical Essays* (pp. 1-38), Fort Worth: Texas Christian University Press.

JIMENA SCHERE es Licenciada, Profesora en Letras, Doctora en Letras Clásicas por Universidad de Buenos Aires (UBA) y Especialista en Lectura, Escritura y Educación por el FLACSO. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos de la materia Lengua y Cultura Griegas (UBA), como Profesora Adjunta del Taller de Lectura y Escritura de la

Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y como Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Entre sus publicaciones, se cuentan los libros *El par cómico. Un estudio sobre la persuasión cómica en la comedia temprana de Aristófanes* (2018), *La enseñanza de la lectura y la escritura en la universidad. Dificultades, propuestas y desafíos* (Savio y Schere, eds., 2022, en prensa), traducciones de obras de Sófocles (2008) y numerosos artículos de investigación.