

# Deconstruyendo CONSTRUÇÃO

## Un ejercicio acerca de metáforas y la transformación de narrativas

# Deconstructing CONSTRUÇÃO

## An exercise about metaphors and the transformation of narratives

Carlos E. Sluzki<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Profesor Clínico de Psiquiatría, Departamento de Psiquiatría y Ciencias del Comportamiento, Escuela de Medicina, Universidad George Washington, Washington DC, EEUU (www.Sluzki.com)

www.redesdigital.com

### Historia editorial

Recibido: 22-10-2022

Primera revisión: 15-05-2023

Aceptado: 20-06-24

Nuestro lenguaje, tanto literario como íntimo, tanto privado como público, está poblado de metáforas. Historias de todo tipo, desde los versículos no instructivos de las Sagradas Escrituras de todas las religiones hasta las fábulas, los mitos y la mayoría de las historias infantiles, son herramientas metafóricas que, resonando con miedos y deseos, nos enseñan qué reverenciar y qué temer, y cómo comportarse en consecuencia. Nuestra vida diaria, desde los actos más triviales hasta los más sublimes, está guiada por los valores incrustados en esas narrativas, a su vez incorporados a nuestra cultura y vinculados a experiencias confirmatorias o contradictorias de nuestra historia personal y nuestro contexto, limitados solo por los límites de nuestra estructura genética y neurobiológica... y de nuestra imaginación.

A su vez, la terapia, en tanto proceso en lenguaje, puede definirse como una tarea que tiene como uno de sus nortes

Redes 49-50, Enero-Diciembre de 2024, ISSN: 2938-2343

14 el descompactar, deconstruir, reinterpretar o reafirmar relatos rectores básicos en la vida de los pacientes, reafirmar su fundamento o, por el contrario, proponer alternativas o al menos cuestionar los valores contenidos en sus raíces metafóricas. Para decirlo de otra manera, la licencia poética es una prerrogativa dada por sentada y otorgada al/a la (y asumida por el/la) terapeuta, y localizada en el centro de las prácticas destinadas a facilitar cambios terapéuticos. El proceso de construir con nuestros pacientes una historia mejor (específicamente, mejores que aquellas que sostienen y son sostenidas por conflictos o síntomas) (Sluzki, 1992, 2006; Cobb, 2013, Cap.VII) implica I. buscar y desestabilizar o bien reafirmar selectivamente componentes de aquellas historias, frecuentemente incrustadas en metáforas, tanto explícitas como implícitas, que anclan los problemas; y II. suscitar, inducir o proponer metáforas novedosas (o interpretación novedosa de metáforas-guía) que permitan abrir realidades alternativas que faciliten, a su vez, nuevas visiones y opciones.

Esa es la justificación para el ejercicio que sigue, centrado en una narrativa que podría clasificarse como una “historia de la vida cotidiana” (en contraste con el otro tipo de historia, a saber, la “gran historia”) (Shuman, 2005.) Las historias de la vida cotidiana sólo merecen ser contadas cuando tienen algún significado más allá de lo personal, es decir, dependiendo de la respuesta a un “¿Y qué?” Mas específicamente, una “historia de la vida cotidiana” vale la pena ser contada

- I. cuando se puede vislumbrar en ella un significado o corolario implícito, habitualmente moral o político, es decir, cuando trasciende la cotidianidad, cuando la historia es alegórica;
- II. cuando se trata de una de esas historias de “A mi me pasó (o me puede pasar) lo mismo que me acabas de contar” (menos alegórica pero resonando sintónicamente a lo largo de parámetros emocionales, y/o evocando la noción de “Que pequeño es este mundo!”); o
- III. cuando cumplen predominantemente una función pática (Jakobson, 1960.; ver también Klinkenberger,1996), es decir, de conexión con el otro por el placer de mantener el contacto, como ocurre con el cotorreo intrascendente entre amig@s. Lo que sigue es un ejemplo de una historia de la vida cotidiana.

Un hombre hace el amor con su mujer y luego, al amanecer, la besa, besa a sus hij@s, que probablemente aun duermen, y parte para su trabajo. Sube a un edificio en construcción y, en un andamio en lo alto, comienza su rutina diaria de albañil. Al mediodía se sienta a descansar, los ojos llorosos por el polvo del cemento, apaga su sed y come su arroz con frijoles. Parece sollozar o al menos suspirar por un momento. Luego se pone de pie, sonrío y danza un par de pasos de baile. Pero tropieza torpemente en el andamio y cae desde lo alto para acabar estrellándose en el pavimento.

### **LA MERA LECTURA DE ESTA SIMPLE HISTORIA AUMENTA SU COMPLEJIDAD.**

Lineal y paso a paso a medida que se lee, ese relato acumula progresivamente detalles que enriquecen y matizan prospectiva y retrospectivamente su trama y escenario.

La historia comienza tiernamente --haciendo el amor, besando a esposa e hijos--, lo que permite generar en el lector un monto de simpatía por el anónimo personaje principal. Varios pasos después, cuando nos enteramos de su trabajo como albañil y del alimento básico de su almuerzo, tal vez corriamos “hacia abajo” en nuestra mente la escenografía de la primera escena desde un entorno de clase media hasta un escenario de barrio pobre (e incluso la región donde la historia puede tener lugar, si el lector asocia “arroz y frijoles” con, por ejemplo, Brasil o México, países donde esos ingredientes constituyen el alimento básico.) En el transcurso de la historia, en el escenario visual de nuestra mente, el color de la piel del protagonista puede que haya mutado del blanco rosado hacia tonos del marrón sin que nos hayamos dado cuenta de ello, ya que los supuestos de tipo de trabajo, clase socioeconómica y etnia de origen se entrecruzan en nuestro imaginario independientemente de cuan progresistas nos consideremos al respecto. A su vez, el cierre de la narrativa nos golpea duro: no fue preanunciado, no lo vimos venir, y la descripción cruda de su muerte y aun la transición abrupta entre sus pasos de baile y

16 su caída trágica puede que aumente retrospectivamente nuestra empatía y tal vez nuestra curiosidad acerca del protagonista.

Puede que nos preguntemos, como ocurrencia marginal, cómo tuvo lugar el tropezón fatal. El protagonista de la historia, ¿estaba contento pero distraído, o agotado por la jornada, o ebrio, o vivía en un mundo en que el vivir y el no vivir están a corta distancia. Ciertos elementos descriptivos de la historia, tales como hacer el amor, besar y bailar, orientan hacia el bienestar. Pero hay algunas disonancias. ¿Fueron sus lágrimas sólo por el polvo de cemento? ¿Por qué ese momento de sollozo? ¿Sólo agotamiento? ¿Y ese cambio de humor de sollozos a sonrisas? ¿Fue su tropiezo una consecuencia de su agotamiento? De una forma u otra, la historia desnuda, que se lee como una breve crónica de la sección de “Noticias Policiales” enterrada en la página 7 de algún periódico local, evoluciona a medida que el narrador parece confiar en nuestra imaginación para inyectar humanidad al drama escueto tal como es relatado.

## PEQUEÑOS AGREGADOS, GRANDES TRANSFORMACIONES

Agreguemos ahora un atributo a la primera oración: *Un hombre hizo el amor con su mujer como si (ella) fuera única* ... (el resto del texto sigue sin cambio). Esa emoción ligada al contacto íntimo hace más trágica su muerte: nos es presentado como un hombre emocionalmente sensible, cuya pérdida será lamentada por su familia; tal vez estaba bailando y riendo alegre y distraído en ese andamio porque, de hecho, el mundo le estaba sonriendo: una familia amorosa, un trabajo estable, un día de sol, tal vez una música proveniente de una radio portátil de algún compañero de trabajo...

Reemplacemos ahora ese calificativo: En lugar de como si “(ella) fuera única”, la historia comenzará: *Un hombre hizo el amor con su mujer como si fuera una máquina*. Toda la narrativa se transforma radicalmente: puede que este hombre, desconectado de sus propias emociones y de las de los demás, este viviendo al borde del agotamiento (¿Cuántas horas trabaja por día, cuántos trabajos?) Puede que sea una de las innumerables víctimas de nuestra sociedad clasista, que empuja a tantas personas a la anomia, robándoles la oportunidad de ser dueños de su propio destino. Su muerte, por lo tanto,

puede que sea más intrascendente (excepto quizás para la economía de su familia!) pero es, al mismo tiempo, más reveladora: este hombre es un engranaje marginal y prescindible en una máquina de producción alienada, y su muerte constituye solo una molestia para los motoristas atascados en el tráfico por ese cadáver que debe ser retirado rápidamente de la avenida para que todo retorne a la normalidad. La historia se convierte así, a partir del atributo agregado a la primera línea, en un relato político, una narrativa preñada de militancia o de indignación desesperada.

Ahora bien, en lugar de introducir un calificativo al principio de la historia, introduzcamos uno casi al final, después del traspie en el andamio: *Y flotó en el aire como si fuera un pájaro*. Esa adición introduciría un impacto estético ausente hasta ese momento que teñiría paradójicamente la secuencia de la historia desnuda con un dejo de humanidad a través del testimonio poético, desestabilizando retrospectivamente la neutralidad del narrador (y del lector), desplazando la atención del “qué” de la historia hacia el “cómo” se la cuenta.

Así opera el lenguaje. Cambiamos los calificadores, incluso al final del relato, y toda la historia cambia.

## CONSTRUYENDO LA COMPLEJIDAD: *CONSTRUÇÃO*

La simple historia central descrita hasta acá, así como los calificativos usados y muchas otras transformaciones que discutiremos luego, son producto del genio de Chico Buarque de Hollanda, uno de los íconos de la música popular brasileña desde las últimas décadas del siglo XX, compositor, literato y poeta venerado, autor e intérprete de múltiples canciones, entre las cuales su extraordinaria canción «Construção».





Amou daquela vez como se fosse máquina  
 Beijou sua mulher como se fosse lógico  
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas  
 Sentou pra descansar como se fosse um  
                                  pássaro  
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe  
 E se acabou no chão feito um pacote  
                                  bêbado  
 Morreu na contramão atrapalhando o  
                                  sábado

Amó aquella vez como fuese máquina  
 Besó a su mujer como si fuese lógico  
 Levantó en el rellano cuatro paredes  
                                  flácidas  
 Sentóse a descansar como si fuese un  
                                  pájaro  
 Y flotó en el aire como si fuese un príncipe  
 Y terminó en el suelo hecho un bulto ebrio  
 Murió a contramano estorbando al  
                                  sábado.

La melodía que opera como vehículo y contexto del texto es repetitiva y esta compuesta en escala menor, lo que agrega un fondo triste, como esos trasfondos de música melancólica en ciertas escenas de películas que asegura que los espectadores entiendan que lo que está teniendo lugar es una escena triste. La tensión melódica --que requiere una resolución, un cierre de la frase musical—se relaja solo dos veces, en las líneas de “cemento y lágrimas” y “flotante” de cada iteración, para luego volver al tema melódico principal que repite de una iteración a otra sin resolución musical --como podría ser, por ejemplo, cambiar a una escala mayor y generar un acorde final.) A su vez, los versos son cantados por el autor en un tono de voz monótono, sin emociones.

Es importante agregar que, en la mayoría de las actuaciones de los primeros 20 años de la vida pública de Chico Buarque, así como en sus grabaciones de entonces, *Construção* era seguida, sin romper continuidad, por una canción de protesta social explícita y estridente, también en escala menor, *Deus lhe Pague*, “Que Dios se lo pague” (ambas canciones, en secuencia, puede ser escuchada en *You Tube*: “*Construção Chico*.”) Esa segunda pieza aumenta retrospectivamente la probabilidad de una lectura política de *Construção* más allá de su realismo mágico, como un realismo político que evoca injusticias y alienación de quienes viven en la pobreza (*Deus lhe Pague* contiene solo una estrofa que la asocia explícitamente

con *Construção*: “De los andamios colgantes de los que uno tiene que caer”.) Cabe señalar que tanto *Construção* como *Deus lhe Pague* fueron interpretadas extensamente por su cantautor en secuencia, incluso cuando fueron proscritas como “subversivas” por la dictadura militar brasileña de 1964-1985, un período en el que estas baladas se convirtieron en canciones de protesta *sub rosa*: en conciertos en estadios repletos, Chico Buarque rasgaba en su guitarra los acordes de estas composiciones sin cantar las letras censuradas (acatando y recordando a todos a prohibición), mientras que los decenas de miles de asistentes al concierto cantaban al unísono las letras (desafiándola colectivamente).

## DECONSTRUYENDO “CONSTRUÇÃO”

Uno de los muchos méritos e impacto de esta canción deriva de la forma en que la letra está construida: las primeras seis sílabas de cada línea corresponden a un paso en una cronología secuencial de ese trágico último día del protagonista anónimo de la historia. Y en cada línea, cada paso está acompañado por una cláusula de similitud de ocho sílabas, un “como si”, seguido por un atributo o encuadre calificador (“Besó a su esposa // como si // fuera la última”), que el oyente incorpora rápidamente como la cadencia de la letra y por lo tanto la espera en cada nueva línea (tanto así que el “como si” es solo virtual en varias líneas), construyendo los pasos de una estructura poética. Además, la letra completa contiene tres iteraciones, es decir, hay dos *da capo*, pero en cada iteración el autor, si bien repite la secuencia de pasos o eventos descritos en las primeras seis sílabas, cambia los atributos que tiñen o metaforizan al evento (“Besó a su esposa // como si // (1) fuera la última // (2) fuera única // (3) fuera lógico.») Además, la disonancia ligeramente creciente entre el evento y el calificador permite que el oyente no solo sea consciente de esos cambios, sino que se envuelva en su efecto estético / poético. El resultado es asombroso: la historia cambia de textura e induce una variedad de emociones, la realidad que describe se vuelve más frágil, la empatía con el personaje principal de la historia se fortalece a medida que el oyente lo acompaña en su trajinar a la vez que se envuelve progresivamente en una retórica de realismo mágico, para estrellarse al final en una historia con realismo político, una canción trágica de protesta empática sin una palabra de protesta.

El cambio en estas asociaciones entre pasos y atributos constituye el componente central del impacto de la canción. De hecho, lejos de ser una ocurrencia aleatoria, la historia central y los calificadores alternativos están vinculados a lo que podríamos llamar un dispositivo de creación de metáforas o símiles. Ese dispositivo está constituido, por decir así, por dos ruedas con un eje en común, una fija y la otra móvil, una conteniendo la secuencia de acciones (asociados al protagonista anónimo de la historia y otra conteniendo atributos o calificadores (adjetivos u otros sustantivos o verbos), separadas por un puente intermediador fijo (el “como si”, los adverbios). En esta “maquina de hacer metáforas” se puede girar la segunda rueda para crear diferentes combinaciones, lo que da como resultado construcciones metafóricas drásticamente diferentes (ver Figura 1, si bien con “ruedas” aplanadas).

<b><i>RUEDA FIJA</i></b>	<b><i>EJE</i></b>	<b><i>RUEDA MOVIL</i></b>
<i>Amó a su mujer</i>	<i>Como si (el/ella/ellos)</i>	<i>la última</i>
<i>Beso a su mujer</i>	<i>fuera(n) (estuviera, hubiera sido)</i>	<i>la mejor</i>
<i>Beso a sus hijos</i>		<i>la única</i>
<i>Cruzó la calle</i>		<i>una máquina</i>
<i>Subió a la construcción</i>		<i>borracho</i>
<i>Levanto paredes desde su andamio</i>		<i>mágico</i>
<i>Ladrillo sobre ladrillo</i>		<i>sábado</i>
<i>De sentó a descansar</i>		<i>sólido</i>
<i>Comió arroz con frijoles</i>		<i>un príncipe</i>
<i>Bebió y sollozó</i>		<i>escuchando música</i>
<i>Bailo y sonrió</i>		<i>tímido</i>
<i>Tropezó hacia el vacío</i>		<i>lógico</i>
<i>Flotó en el aire</i>		<i>un naufrago</i>
<i>Acabo en la tierra</i>		<i>pródigo</i>
<i>Murió en la calle</i>		<i>un pájaro</i>
		<i>una pila de estropajos</i>

Figura 1: (De)construcción del mecanismo poético/metafórico de “Construção”

Traduciendo este esquema a los términos del semiólogo Roman Jakobson (1958/1960), los pasos de la historia propiamente dicha (hecha explícita en las primeras seis sílabas de cada línea, primera columna en la figura 1) ejemplifican un eje “paradigmático” o de selección que contiene elementos de la misma clase, en este caso, pasos organizados diacrónicamente, en sucesión; igualmente, Buarque trata a los calificadores o atributos de los pasos como un segundo eje de selección, la clase de los atributos (tercera columna en la figura 1). El conjunto paso + atributo, enlazados a través de la cláusula fija “como si” de la segunda columna, ejemplifica al eje transversal “sintagmático” o de combinación, donde pasos y atributos se amalgaman sincrónicamente, texturando la historia (en el encuentro “horizontal” de un componente de cada columna). Con todo, los atributos -nótese que no se agregan nuevos en iteraciones subsiguientes - adquieren vida propia cuando, desprendiéndose de sus pasos anteriores, migran para calificar otros pasos, generando en la audiencia un momento de confusión pre-hipnótica (“¿Escuché bien? No dijo antes que...?”) para luego entender cómo funciona todo - cada paso puede adjuntarse a cada atributo, independientemente de su asociación de sentido común, es decir, un proceso metafórico regido por las convenciones de la poesía mas que una historia desnuda de la vida cotidiana.

Al proporcionarnos tres iteraciones sucesivas de la letra de la canción, el cantautor nos revela su “mecanismo combinatorio”, un proceso que podría operar para muchas iteraciones más (pero que reduciría el atractivo para quien la escucha, una vez que entiende la mecánica de su construcción.) Para agregar otro ejemplo, en la primera iteración, después de tropezar, flotó en el aire primero “como si fuera un pájaro”, en la segunda “como si escuchara música», y en la tercera “como si fuera a ser un príncipe.” El efecto emocional de cada iteración se suma a la vez que desestabiliza el efecto de la anterior, envolviendo la historia en una nube surrealista, para acabar golpeándonos dramáticamente por la elección de calificadores paradójicamente blandos en el último paso, cuando el hombre se estrella en la calle, quedando como “un bulto flácido”, “un bulto tímido” y “un bulto borracho”.

Ese “como si”, un acuerdo que permite re-categorizar semánticamente y engloba todos los componentes de cualquier historia (incluyendo los corolarios), fue ya aprendido como parte integral de nuestros juegos de niñez, englobando la trama que actuamos con muñecos/as o con amigos en casa, en el parque o en el baldío vecino: “Yo soy no soy Carlos sino Sandokán, el Tigre de la Malasia; tú no eres mi primo Pablo sino mi fiel amigo Yañez; nuestras heroicas

aventuras ocurren no en nuestro jardín sino en alta mar, o recalando en una de las múltiples islas para liberar a nuestros amigos en peligro o a princesas capturadas”; somos algo así como piratas pero nuestros motivos son nobles, envueltos en lucha con cimitarras o arcabuces en contra de los malvados opresores y en favor de quienes necesiten de nosotros.” Personajes, acciones, contexto, corolarios morales y corolarios comportamentales operan con coherencia y armonía sistémica en la historia que estamos jugando. Bajo el manto protector del meta-acuerdo “Esto es un juego” (Bateson, 1955, y, entre muchos, Nachmanovitch, 2009), esa historia nos permite operar en su propia realidad coherente... hasta que mamá nos llama porque está lista la merienda, lo que pincha la burbuja del “como si” y nos devuelve a otra historia igualmente coherente de nosotros niños como parte de una familia con tales y cuales características y el contexto socioeconómico que, por así decir, nos tocó en suerte.

La polivalencia latente de cada momento de la cronología se hace evidente con el cambio de calificativos, que introducen cambios en el clima emocional de la historia. A través de estos cambios, sin cambiar la cronología ni la cruda realidad de la secuencia, la metaforización desestabilizadora (incluso disonantes como “Agonizó en medio de peatones náufragos” y “Murió de contramano incomodando al público”, que suma soledad y distanciamiento al evento de su muerte), entrelaza la trivialidad factual del relato cotidiano con la poesía del realismo mágico y la crueldad de la realidad sociopolítica.

Retornando a la “máquina de producir metáforas”, cada nuevo atributo de la mini-historia sintagmática agrega o genera una nueva cualidad estética así como una nueva propuesta de corolarios éticos. Merece recordarse aquí cuales son los componentes del sistema “historia” (Cobb, 2017): Los *personajes* (quién); sus *acciones* (qué); el *contexto* (dónde y cuándo) en el que ocurre la acción [a su vez, el subsistema quien + qué + dónde + cuándo está entrelazado con coherencia en un *guion* o escenario]; y los *corolarios morales y comportamentales* –las instrucciones implícitas en la moraleja del guion, que amalgaman la consistencia de la historia en tanto sistema. Los elementos que componen una historia coherente muestran entre sí una armonía sistémica, es decir, personajes, acciones (incluyendo inacciones), contextos, y corolarios morales y de comportamiento son interdependientes, se reafirman mutuamente.

Como ocurre con todo sistema, si cambiamos cualquiera componente de la narrativa todo el sistema cambia: la mutación de un elemento dispara una reacomodación con

acciones correctivas destinadas a restablecer la armonía entre los componentes. Esa es la esencia del efecto terapéutico potencial de toda intervención metafórica.

## SINTAGMAS METAFÓRICOS EN LA PRÁCTICA CLÍNICA

La terapia es una tarea de metáforas. Para decirlo de otra manera, los procesos de detectar, desestabilizar, reconfirmar, construir metáforas están alojadas en el núcleo de múltiples prácticas terapéuticas. Construir una mejor historia con nuestros pacientes (mejor que aquellas que organizan su realidad y sustentan y son sustentados por conflictos, síntomas o, en términos generales, son opresivas ya que restringen opciones) implica la búsqueda y la transformación de aquellas narrativas que, si bien orientan aspectos de sus relaciones y, en general, elementos de su visión del mundo, contienen, mantienen y son mantenidas por sus restricciones entrampantes, facilitando su transformación durante el proceso terapéutico en historias que evocan realidades alternativas, mejores que las que anclan la problemática que ha sido motivo de consulta.

Así, la re-rotulación y el re-encuadre son herramientas claves en la práctica de la terapia sistémica/narrativa, muy frecuentemente mencionadas en los escritos del período temprano del desarrollo de nuestra disciplina e incorporadas progresivamente al vocabulario profesional (sin una definición clara) para luego casi desaparecer de la conversación, más porque las damos por sentado (“Por supuesto que los terapeutas re-encuadran, que cambian atributos y así cambian narrativas! De hecho, re-encuadrar está en el centro del proceso de cambio.”) que porque hayan desaparecido de la “caja de herramientas” de los terapeutas.

En el contexto terapéutico cada uno de nosotros terapeutas operamos poniendo en marcha nuestras propias “maquinas de construir metáforas,” construidas por nuestra experiencia de vida, nuestra historia, nuestra cultura, nuestras afinidades éticas y estéticas y nuestra imaginación. Por cierto, no hacemos girar a nuestra rueda paradigmática de atributos alternativos como una “rueda de la fortuna” de las ferias ambulantes, para que caiga donde caigan armando uno u otro sintagma al azar. Por el contrario, tendemos a favorecer transformaciones que resultan semánticamente familiares a quienes relatan la historia original (usando componentes paradigmáticos de la primera rueda), a la vez que generando cambios novedosos en los atributos que a su vez modifican los corolarios éticos y comportamentales de la

26 micro-narrativa (en cada nuevo sintagma.) Esta combinatoria novedosa, cuando exitosa, trae consigo un efecto sistémico de cambio aumentando sutilmente (y muy ocasionalmente como un bombazo) la flexibilidad relacional, la calidad de la conexión consigo mismo y con los otros, la tolerancia, el optimismo, la compasión, el agradecimiento, la responsabilidad social y, porque no, la convivencia satisfactoria que se logra a través de asumir agencia a la vez que favorecer y respetar la agencia de quienes comparten nuestras vidas.

## BIBLIOGRAFIA

- Bateson, G. (1955) 'A Theory of Play and Fantasy.' (Attributed to Jay Haley in *A. P. A. Psychiatric Research Report II.1955*). Also in G. Bateson, 1972: *Steps to an Ecology of Mind*. New York, Ballantine (pp.177-196)
- Cobb, S. (2013): *Speaking of Violence: The Politics and Poetics of Narrative in Conflict Resolution*. New York, Oxford University Press. Edición en castellano: *Hablando de Violencia: La Política y las Poéticas Narrativas en la Resolución de Conflictos*. Barcelona, Gedisa, 2016.
- Jakobson, R., (1960): "Linguistics and Poetics", en T. Sebeok, Comp., *Style in Language*. Cambridge, MA, M.I.T. Press, pp. 350-377.
- Kllnkenberg, J.-M. (1996): *Précis de sémiotique générale*, Paris: Seuil, 1996.
- Nachmanovitch, S. (2009): This Is Play. *New Literary History*, 40 (1): 1-24.
- Saussure, F. de (1916, ed. en inglés 2011): *Course in general linguistics*. Eds.: Charles Bally & Albert Sechehaye. Trans.: Wade Baskin, edición siguiente por Perry Meisel & Haun Saussy. NY: Columbia University Press.
- Shuman, A. (2005): *Other People Stories: Claims and the Critique of Empathy*. Urbana, University of Illinois Press
- Sluzki, CE (1992): "The 'better-formed' story". Capítulo (en Italiano) en G. Cecchin y M. Mariotti, (Comps.): *L'Adolescente e i suoi Sistemi*. Rome: Kappa. (pp.37-47)
- Sluzki, CE (2006): "Victimización, recuperación, y las historias con 'mejor forma'" ("Victimization, recovery, and the 'better formed' stories") (in Spanish) Sistemas Familiares, 22(1-2):5-20
- White y Epston (1990): *Narrative Means to Therapeutic Ends*. New York, W.W.Norton