Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 55 (2008)

Heft: 3: Fascículo español. Cuerpo y texto

Artikel: La página que hace figura

Autor: Dorra, Raúl

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-270863

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

La página que hace figura

1. Entre la pre-escritura y la escritura

Advirtiendo sobre la necesidad de evitar la rigidez a la que frecuentemente conduce la esquematización, y no sin polemizar sobre ciertos aspectos particularmente problemáticos, puede decirse que entre los estudiosos de la historia de la escritura, que aquí llamaremos gramatólogos, existe consenso en considerar que una visión global del fenómeno de la escritura permite, al menos a grandes rasgos, distinguir dos tipos principales: las escrituras semasiográficas y las fonográficas. Las primeras integrarían aquellos variados sistemas de escritura que tienen en común el hecho de representar, mediante símbolos o pictogramas, directamente una situación, una escena o un concepto –es, decir, el contenido semántico– mientras las segundas serían aquéllas que, con el auxilio de signos gráficos, tratan de representar el habla natural, esto es los sonidos de las palabras que forman un mensaje. Así, en el primer caso los sistemas de escritura son independientes del habla y su soporte es básicamente visual y en el segundo se busca la fonetización de los signos gráficos en un proceso que conduce a la formación del alfabeto. En cualquiera de los dos casos, siendo la escritura una inscripción, no puede prescindir del soporte material sobre el que dicha inscripción se distribuye, ni de las herramientas que son precisas para ejecutar esa distribución, ni mucho menos, de la mano, encargada de hacerlo. La escritura, pues, remite a la mano y en seguida a la mirada, para posteriormente incorporar el oído.

En la escritura, entonces, aun en las escrituras cuyos signos no sabríamos descifrar, lo primero que vemos –y lo que vemos siempre– es el cuerpo del escriba y sobre todo su mano entregada al trabajo de las grafías, tomen éstas la forma de pictogramas, de ideogramas o de letras. Podríamos decir, en una primera y muy general aproximación, que el cuerpo del escriba (en cuclillas, doblado el torso sobre una tableta encerada, o sosteniendo la tablilla en sus piernas, o de pie y desplazado sobre una placa metálica, o bien sentado sobre un escritorio para entintar con un cálamo un rectángulo de vitela tan sutil que se asemeja a un papel), descansa toda su tensión sobre el brazo al final del cual la mano empuña el instrumento adecuado. Podríamos decir, entonces que el

Raúl Dorra, «La página que hace figura», *Versants* 55:3, fascículo español, 2008, pp. 11-24

cuerpo, entero, se descarga en el brazo y que éste, o éstos, ingresan fuertemente en el régimen del sentir mientras la mano, sobre la que se concentra la actividad mental del escriba, se mantiene en un régimen mixto que va del percibir al inteligir. Órgano prensil, la mano debe estar educada para entrar en una relación finamente sensible con el instrumento que maneja pues debe distinguir o, si se quiere, reconocer, el tipo de movimientos que tal instrumento es capaz de realizar; pero también debe poner en actividad una disposición inteligible para que tales movimientos efectivamente se realicen y sobre todo para que, como resultado de ese hacer, en la superficie de la materia sobre la que ella se ha movido, el instrumento deje un mensaje incrustado o segregado, un mensaje formado por signos perdurables y siempre a la espera del ojo que habrá de recogerlos en un ejercicio del desciframiento.

De acuerdo a ello, entre el cuerpo del escriba y la materia escrituraria habría una continuidad y al mismo tiempo una relación especular. Sobre la superficie escrita se estampa la figura del escriba el cual, a su vez, regula la fuerza y la posición de su cuerpo, la tensión de su brazo, su disposición mental y anímica y aun el ritmo de su respiración, de acuerdo a la resistencia del material y a la dirección que deba tomar su mensaje. Desde el inicio, la relación escritura-escriba es una relación cuerpo a cuerpo. En dicha relación, el cuerpo-escritura puede ser visto como una metáfora –o más bien un símil– del cuerpo-escriba, pero también como una metonimia en la que la escritura es contigüidad y a la vez continuidad del cuerpo del escriba. (Se entiende que el escriba no es necesariamente una persona sino que también puede ser, como tan frecuentemente lo era en la antigüedad, una conjunción del escritor –el que forma el mensaje y lo inscribe en su memoria para luego dictarlo– y del escribiente, el que lo ejecuta. En este sentido, el escribiente realiza de algún modo una función instrumental aunque no debe confundirse con el instrumento, o el útil, propiamente dicho, porque el escribiente a su vez está formado en el dominio de una disciplina y de un hacer artístico).

Acaso esta transformación de una superficie material de ciertas características –una piedra plana, una plancha de madera, incluso la misma tierra donde se asientan los pies– en una sustancia transformada en soporte de una actividad humana específica en cuyo producto queda estampada la huella de la mano y la forma del cuerpo, sea un proceso esencialmente idéntico a todo hecho de la cultura. En efecto, la cultura

desde siempre ha sido vista como una domesticación de lo que llamamos naturaleza: el fuego, el árbol, los animales que servirán como alimento o como auxilio para el trabajo; de modo tal que esta naturaleza *domesticada* lleva la impronta de la mano, ese extremo del cuerpo una de cuyas características es funcionar, como instrumento inteligente o, si se quiere, como un instrumento de la inteligencia. Ello quiere decir que en todo lo que se obtiene siguiendo un proceso de domesticación de un objeto del mundo natural para incorporarlo al universo de la cultura (el barro convertido en vaso, el árbol acondicionado como madera) podemos leer los signos dejados por el trabajo humano. Podemos, quiero decir, ponernos en contacto con una escritura que ha sido resultado de una actividad orientada. Acaso el verbo «captar» sea el más apto para dar cuenta de esta relación entre la acción de la mirada, de la mano y del pensamiento. «Captar»[1] (de «captare») es lo que hace la mano cuando toma y, al tomar, percibe el cuerpo y la forma del objeto. Pero en el antiguo español «catar» se refería también, o sobre todo, a la actividad de la mirada atenta que, como si se tratara de una mano, aprehende el objeto y lo acerca a los ojos de modo tal que toma conciencia de él dándole, en ese acto, una forma intelectiva. «Captar» con la inteligencia es sugerir, metafóricamente, que la inteligencia actúa como una mano.

Siguiendo, pues, lo que anticipa la mirada, la mano aprehende los objetos y en esa aprehensión, que es una verdadera «captación», los construye y los significa. De este modo, por virtud de la *captación*, los objetos se convierten en signos y los signos en objeto: los objetos son materia de lectura y los signos son objetos de la mirada que los aprehende. «Órgano de la certeza positiva», como la ha llamado Paul Valéry[2], la mano vuelve tangibles y concretas las imágenes proyectadas por la mirada y de ese modo las convierte en figura, en cada caso en una figura que tiene como soporte, o al menos como origen, lo que, con una expresión diríase oximorónica, llamamos «el mundo natural». El «mundo natural» sería el *mundo de las cosas*, o si se quiere el mundo de *la cosa*, una materia continua, informe, a partir de la cual se recortan y extraen los objetos, haciendo así de ese «mundo natural» un espacio habitable y

---

[1] Ver la entrada «captar» en Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, Volumen I.

[2] Ver «El hombre y el caracol», en Paul Valéry, *Variedad I*, trad. Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea, Buenos Aires, Losada, 1956, p. 282.

legible. La mano, pues, a través de la cual el hombre prolonga su cuerpo, hace de la *cosa* (lo informe, lo continuo) un *objeto* (la figura separándose del fondo), que se entrelaza con otros objetos para formar una escritura, o, más propiamente, un texto. La mano *lee* y *hace leer* al mundo, se interna en la naturaleza, la recorre, la trabaja, la convierte en cultura. Decimos que la cultura es obra de la mano que ha creado –o construido– los objetos, y también el tiempo en el que los objetos se despliegan. De acuerdo con Jean Brun, «una cultura es una cultura de la mano, no porque esté hecha por la mano actuando, por decirlo así, completamente sola, sino porque es ante todo una educación de la mano hecha por el hombre»[3]. La mano –o más propiamente el tacto– sintagmatiza los objetos del mundo puesto que no puede conocer sino convirtiendo al mundo en una sucesividad de eventos articulados: la mano necesita del –y al mismo tiempo construye el– tiempo para conocer el mundo mientras le da su forma.

De esta operación del tacto, que corrobora o corrige la percepción de la vista, emerge el significado que se le atribuye a tales objetos. La cultura sería entonces resultado de una mirada y de un trabajo de la mano que capta y aprehende, analiza y, en ese proceso, convierte a las cosas en objetos significantes: así, por ejemplo un río, un árbol, una montaña integrarían una cadena de signos en la medida en que, siendo originalmente *cosas* del mundo natural, quedan sujetos por alguna modalidad de la domesticación que los transforma en objetos de apropiación y de lectura. A una montaña, por ejemplo, el hombre le extrae o le construye senderos que le hacen posible transitarla, convierte sus oquedades en refugios donde puede defenderse de la intemperie, tala árboles cuya madera le servirá como combustible o bien como materia prima para la construcción de una casa; y al mismo tiempo le imagina una forma de existencia y hasta una espiritualidad por la cual se comunica con ella como si ella, tanto como él, fuera un ser animado[4] capaz de incorporarse a una comunicación sensible y aun inteligible: la montaña, ella también, es un reservorio de voces y criaturas

---

[3] Jean Brun, *La mano y el espíritu*, trad. Aurelio Garzón del Camino México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 210.

[4] Obviamente, no podemos olvidar aquí, las diversas culturas animistas para las cuales no existe ese «como si» (pues todos los objetos del mundo están animados y aun espiritualizados) e incluso podemos decir que en nuestra cultura persisten manifestaciones fuertes del animismo. El animismo, según el testimonio de antropólogos que no sólo estudian otras culturas sino también la nuestra, sería una concepción originaria –o, si es posible hablar en estos términos, *espontánea*–, universal y persistente de la relación del hombre con los objetos, cualquiera sea la cultura de que se trate.

engendradas por la fantasía del hombre o la fantasía de la propia montaña. Esto de hecho implica, para hablar de lo que aquí nos interesa, que en su proceso de domesticación, el hombre la convierte en un cuerpo (le otorga un pie, una falda por la que asciende o desciende, le adjudica costados, gargantas, y aun la capacidad de un intercambio afectivo): según imagina Góngora en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, el cíclope ha hecho de la «caverna profunda» de la montaña un «caliginoso lecho» donde no sólo habita sino recoge y guarda aquello que lo defiende y sustenta. La caverna tiene diferentes funciones pero también diferentes formas que albergan y prolongan los desmesurados atributos corporales del gigante. Una famosa octava de este famoso poema decribe así la caverna:

> De este, pues, formidable de la tierra
> bostezo, el melancólico vacío
> a Polifemo, horror de aquella sierra,
> bárbara choza es, albergue umbrío
> y redil espacioso donde encierra
> cuanto las cumbres ásperas cabrío
> de los montes esconde: copia bella
> que un silbo junta y un peñasco sella.

La montaña es, por lo tanto, un cuerpo, un cuerpo habitable y legible cuyas formas se continúan en las formas de ese gigantesco hijo de la tierra, tierna y furiosamente enamorado de la ninfa Galatea, la bella hija del mar cuya esquividad le arranca gritos de dolor, grandes voces que profiere el cíclope y que la montaña amplifica, también conmovida por el amor de aquél de quien ella habría podido decir –como Baudelaire ha dicho de su lector– «mon semblable, mon frère»[5]. De ese modo la montaña se convierte en un cuerpo exacerbado pero sobre todo en un signo con el que el hombre la arranca de la naturaleza y la hace ingresar en la cultura.

Es difícil decir si la lectura del «libro de la naturaleza» es anterior a la invención de la escritura –en cuyo caso la escritura sería una concreción de esa lectura original– o si dicha lectura es, por el contrario, una prolongación de la escritura. En cierto sentido, podemos hablar de una escritura

[5] Me estoy refiriendo, desde luego, al poema «Au lecteur», que abre *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire.

originaria –un desciframiento y una transformación de la *cosa* en *objeto* (objeto útil, manipulable sin el cual la sociedad humana no podría ser pensada)– y de una escritura como invención técnica que se desarrolla con variaciones a lo largo de la historia[6]. En todo caso, entre esa escritura originaria y esta otra que es producto de una invención técnica habría una relación dialéctica por cuanto no es posible la constitución de una sociedad humana sino en la medida en que el hombre transforma la naturaleza en sustancia legible pero no toma conciencia de ello sino en el momento en que dispone de una escritura en sentido estricto. La escritura-técnica haría posible la aparición –o daría paso a la visualización– de la escritura-origen.

Una fuerte tendencia gramatológica sostiene que no puede haber una sociedad en la tierra que no disponga de alguna forma de escritura; y no me estoy refiriendo ahora a esa *archiescritura* o *huella* originaria que acabo de evocar, sino a prácticas de inscripción o utilización de ciertos objetos como semillas o piedras a los cuales se les adjudica, de una manera metódica, la propiedad de significar otra cosa distinta de ellos, o sea la propiedad de ordenar un lenguaje convencional, por precario o rudimentario que éste sea. En general, pareciera que las primeras formas de escritura (aquellas a los que no pocos gramatólogos otorgan el estatuto de protoescrituras o preescrituras, esto es, no de escrituras en sentido estricto) se organizan para satisfacer necesidades de tres órdenes: comercial (registro de transacciones y valores acordados a los objetos de transacción), memorístico (registro de fechas trascendentes en la vida de una sociedad como la finalización o el comienzo de una dinastía, batallas que han dado lugar a una expansión victoriosa o a una contracción como consecuencia de una derrota, revoluciones, bodas decisivas por sus razones y sus consecuencias, etc. –lo que queda inscrito en las famosas estelas–) o ceremonial (comunicación y reconocimiento del poder, gestos de sumisión, honras fúnebres, etc.)[7]. Esto indicaría que el habla y la memoria oral no son suficientes para mantener la cohesión de una sociedad y, por lo tanto, que la escritura (o si se quiere hablar con más modestia: el registro técnico elaborado con materiales perdurables) es, si no una realización acabada, al

---

[6] Ésta es una de las tesis centrales de Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, quien concibe la existencia y continua actividad de una *archiescritura* originaria –diríase mítica– y una escritura segunda, derivada, que es la que funda la historia.

[7] Ver David R. Olson, *El mundo sobre el papel*, trad. Patricia Willson, Barcelona, Gedisa, 1998.

menos una necesidad que se encuentra en el origen de toda organización social con algún grado de desarrollo.

Si esto fuera así, no podría establecerse una división precisa entre sociedades ágrafas y sociedades con escritura sino entre sociedades con una forma de escritura implícita (implícita en la propia manera de dar forma al mundo, de prever o regular por ejemplo las faenas agrícolas según la dirección del viento o la forma o el cromatismo de las nubes) y sociedades con escrituras explícitas y sistematizadas. Para lo que nos interesa, es lícito decir que el mundo se hace legible a partir del cuerpo y que el cuerpo se hace legible a partir del mundo pues el cuerpo, al mismo tiempo que sede del sujeto, es un parte y a la vez un modelo del mundo. Se diría, pues, que entre cuerpo y mundo existe esta doble relación: una relación sinedóquica en la medida en que es parte de una totalidad que lo incluye, y también una relación matricial puesto que esta totalidad no puede ser construida ni descifrada sino a partir de las formas de organización del cuerpo.

En este sentido es, creo, importante considerar que para cualquier sujeto el cuerpo necesariamente es el centro organizador del mundo: a partir del cuerpo se estructura –se gramaticaliza– el espacio y se establece una extensión cuyos valores se mueven entre lo cercano y lo lejano y, si se quiere, entre lo tocable y lo intocable, así como también entre lo nombrable y lo innombrable: es fácil entender que estos dos últimos pares de términos nos conducen a otras dimensiones de la existencia o, en todo caso, a otros modo de nombrar o concebir el ser, del cual no tenemos más atisbo que el ser de nuestro cuerpo.

2. La escritura propiamente dicha

Y bien; no es nuestro propósito detenernos en este estadio previo a lo que hemos llamado escrituras en sentido estricto (semasiografías y fonografías) por la razón de que no es el tema elegido para esta exposición pero sobre todo porque escapa al ámbito de nuestra competencia.

Ingresando al tema que nos interesa tratar, aun rápida y esquemáticamente podríamos decir que en las semasiografías, sistemas en que los signos (que también podríamos entender como símbolos en tanto combinan lo arbitrario con lo motivado) remiten no a los sonidos del

habla sino al concepto o al objeto mismo que constituye como referente, en las semasiografías, digo, los signos funcionan de algún modo como morphemas. Esto es, un ideograma o un jeroglífico si bien por lo general se construyen a partir de estilizaciones o geometrizaciones de figuras del mundo, en una última instancia expresan una forma abstracta, son signos de un sistema[8]. Quiero decir: lo que en cada caso se muestra a nuestros ojos no es el ideograma en sí sino, necesariamente, una manifestación, la manifestación de una idea o, dicho más estrictamente (y para indicar que no estamos sugiriendo una idea platónica), de una convención social. Por lo tanto tendríamos que reconocer que ese ideograma o ese jeroglífico es originalmente una forma pura que, para manifestarse, necesita de un trabajo de la mano, y que cada ideograma o cada jeroglífico, al ser efectivamente ejecutado, toma alguna particularidad derivada de la técnica, de los materiales e instrumentos usados y del trabajo específico del individuo que se encarga de la ejecución.

Como el dibujo de una letra del alfabeto, cada uno de estos signos tiene un defecto y un exceso: defecto porque no alcanza a reproducir la forma ideal del signo (lo que sería un morphema como puro elemento de un sistema), y un exceso porque en su trazo arrastra elementos que exceden al sistema y provienen del soporte material y del trabajo individual del escriba (como la ejecución de una letra del alfabeto cuya línea puede ser más o menos gruesa, más o menos nítida).

Pero hay más: dado que cualquier escritura es una invención hecha para conservar y transmitir mensajes (esto es, para fines prácticos de la comunicación), los signos que la manifiestan adquieren un estilo de representación según las características del destinador y del destinatario: sus respectivas posiciones en el ejercicio del poder, la clase social a la que uno y otro pertenecen, los ámbitos en que el mensaje está destinado a circular, entre otros rasgos formantes. Así, hay un estilo para los mensajes de carácter administrativo, mensajes que transmiten órdenes o indicaciones que parten de los dueños del poder, mensajes destinados a circular entre las jerarquías religiosas o los fieles, etc. Por lo tanto, existen distintos estilos de ejecución dentro de un mismo sistema de escritura. No tienen la misma forma (ni el mismo cuidado) los ideogramas que traza un escriba

[8] Ver Geoffrey Sampson, *Sistemas de escritura*, trad. Patricia Willson, Barcelona, Gedisa, 1997. También remito al libro de D. Olson citado en la nota anterior.

cuando se trata de la palabra del emperador o de un mandarín, que cuando traza la palabra de un comerciante o la de un sacerdote. Estos estilos de algún modo transmiten no sólo la forma interna del destinador y su posición respecto del destinatario (el que da la orden, el que propone un trato, el que revela una verdad sagrada) sino su imaginaria posición corporal: la mano alzada o la mirada firme del que ostenta el mando, la gesticulación persuasiva de quien trata de convencer que está ofreciendo al otro un trato ventajoso, los brazos abiertos del que habla en nombre de la divinidad. Al mismo tiempo, supone la actitud moral y corporal del que recibe el mensaje: sumisión temerosa, escucha reflexiva o desconfiada, asentimiento y espera: actitud moral que se expresa en un gesto que muy bien podría reproducir un pintor. De acuerdo a ello, diríamos que tales estilos de ejecución evocan expresiones del rostro, posiciones del cuerpo, conductas, formas de relación, regímenes de vida.

Es claro que estos estilos evolucionan históricamente y también son resultado de diversos tratamientos que dependen de escuelas de escribas que desarrollan su arte en las diversas organizaciones políticas, las cuales tratan de imponer su sello en la escritura. Los grandes cambios en el régimen del poder traen aparejados cambios en las formas de ejecutar la escritura (aunque muchas veces la ejecución puede cambiar por razones prácticas: agotamiento de la materia prima, descubrimiento de técnicas que aumentan la velocidad del copiado, o la belleza ornamental del trazo, etc.)[9]. Pero hablando en sentido general, la manera de ejecutar la escritura se correlaciona con un modo de ejercer el poder o de organizar la socialibilidad que también deja su impronta en la forma de vestir, de habitar o de conducirse en los rituales públicos y privados.

En cuanto a los hábitos desarrollados a partir de las escrituras fonográficas o más estrictamente alfabéticas, comencemos diciendo que el intento de registrar los sonidos del habla y combinarlos para formar sílabas o palabras, hace que el lector se sitúe no ya ante grafismos que le *muestran* de manera más o menos directa sugestiones de ideas u objetos del mundo sino ante grafismos *parlantes* para que la lectura, más que en

[9] Ver Agustín Millares Carlo, *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

una visualización, se convierta en una escucha. A esta escritura fonética –mejor dicho: predominantemente fonética– se la ha considerado con frecuencia como *escritura plena* y ello ha motivado complicadas polémicas pues –para señalar un ejemplo clásico– con la escritura china se ha elaborado una literatura y una filosofía acaso más vasta y compleja que las alcanzadas por cualquiera de las escrituras basadas en alfabetos. Las escrituras fonéticas no tienen una ventaja intrínseca sino práctica: al organizarlas a partir de los sonidos del habla se consigue elaborar un dispositivo en el que, mediante un número breve y limitado de sonidos –o de grafías que representan sonidos–, se puede realizar un número ilimitado de combinaciones para formar todo tipo de enunciados. El oído, pues, funciona más eficientemente, resulta más apto que la mirada para producir esta fecunda posibilidad de combinar lo finito con lo infinito.

Se sabe que el alfabeto del que nos servimos –es decir, el alfabeto griego, del cual derivan las grafías latinas que se utilizan en la mayoría de las lenguas escritas en Occidente– tiene sus antecedentes en los alfabetos semíticos –particularmente en el fenicio– que se caracterizaban por marcar los sonidos consonánticos y no los vocálicos. El gran avance de la cultura griega fue precisamente agregar grafías correspondientes a los sonidos vocálicos adaptando ciertos grafemas de la escritura fenicia. Como también se sabe, el alfabeto griego se creó con el propósito de conservar mensajes orales trascendentes para la buena marcha de la vida social: la palabra del poeta, del juez, del filósofo o del político. La escritura era el soporte de la palabra viva, pública, leída para los ciudadanos por un lector profesional. Muchos siglos debieron pasar antes de que la introducción sistemática de la puntuación, la separación de palabras, o el difícil aprendizaje de disociar los grafismos de su pronunciación en voz alta, hicieran posible un tipo de ejercicio de lectura que significó una verdadera trasformación fisiológica: ampliar el radio de captación de la mirada como para procesar los signos a distinta velocidad, mantener la boca cerrada o acostumbrarse a moverla pero evitando que el sonido sea expelido, etc[10].

---

[10] Ver el intresante capítulo de Paul Saenger, «La separación de las palabras y la fisiología de la lectura» en David R. Olson y Nacy Torrance (ed.), *Cultura escrita y oralidad*, trad. de Gloria Vitale, Barcelona, Gedisa, 1998. Para una visión más completa de los fenómenos y procesos de lectura se puede consultar Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (ed.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, Madrid, 1998.

Entre los siglos XII y XIII, la proliferación de instituciones dedicadas a la enseñanza y la relativa multiplicación de libros y bibliotecas –es decir de lectores reunidos en un mismo salón cada uno entregado a la consulta de un libro– hizo posible y aun necesario lo que los antiguos militantes de la retórica y aun los filósofos de las grandes escuelas habían querido evitar: la llamada lectura silenciosa o lo que con más propiedad podríamos llamar la fonetización interiorizada. Aunque nunca dejó de alternarse con la lectura pública, practicada en voz alta[11], este ejercicio de lectura individual –así como la confección de manuscritos realizados por estudiantes que recogían el *dictado* del maestro– supuso una innumerable cantidad de transformaciones entre las cuales nos interesa destacar el nacimiento de la página más o menos en el sentido en que la entendemos actualmente: la hoja de papel recortado preferentemente en rectángulos en cuya superficie las palabras se ordenaban en columnas o en líneas enteras pero no continuas, en las cuales los espacios en blanco alcanzaron un creciente poder significante. El tamaño de la página, su forma, su confección, debió necesariamente adaptarse a los nuevos usos. Un eminente historiador de la escritura como Roger Chartier, retomando la expresión de Henri-Jean Martin aseguró que la plenitud de la página fue resultado de un definitivo triunfo de los blancos (los espacios) sobre los negros (las grafías): la división en párrafos, la multiplicación de los apartes permitió una *aireación* de la página y con ello inauguró la actual legibilidad. Esto, desde luego, ya lo había entendido muy bien Stéphane Mallarmé para quien la página era el escenario de una desaparición.

Doblado sobre los signos a los que estaba interrogando o que estaba trazando, el libro, y especialmente la página, encontró su alojamiento en la concavidad del cuerpo lector. Y desde allí, apoyada sobre las piernas o cercada por los brazos, la página se ofrecía a una mirada atenta que recogía los sonidos formados por los signos. En la antigüedad, los actores que repetían en el escenario palabras previamente escritas hacían que los espectadores los vieran –y con ellos a todo el espacio teatral– como una *escritura parlante*[12]. Ahora la página será ese espacio teatral en donde se

[11] A este respecto es de interés consultar el libro de Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

[12] Ver el excelente artículo de Jesper Svenbro «La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa», en Cavallo y Chartier, *Historia de la lectura*, *op. cit.*, pp. 57-93.

escenifica una representación privada, representación en la que las voces del texto dialogan con un sujeto único, pero dialogan en un juego en el que hay un préstamo de voces. ¿Cuál es la voz de la página? La página, desde luego, tiene su propia voz –no es lo mismo recoger un texto de Aristóteles, que uno de Plinio o de Séneca– pero esta voz, para hacerse audible, tiene que mimetizarse con la voz –voz interior– del lector pues seguir la lectura de un autor es acomodar su imaginaria entonación con la entonación real, que el lector da a las palabras[13]. De este modo, leer, en cada caso se convierte en un modo de respirar, en un arte de manejar las inflexiones del ritmo verbal y del ritmo respiratorio. Todavía pasará cierto tiempo antes de que esta mimetización, o esta negociación, de la voz interiorizada del lector con la voz que proviene del texto haga decir a Marcel Proust que el lector, más que leer la página, se lee a sí mismo. Inclinado sobre la página y siguiéndola como si se mirara a sí mismo, el lector ve en ella un cuerpo-eco o un cuerpo-espejo. La página, por eso mismo, se dota –o es imaginariamente dotada por el lector– de atributos corporales y el lector la lee como quien recorre la forma de su propio cuerpo: así, la página tendrá una cabeza, tendrá costado en los que se puede practicar sangrías, o bien inscribir indicaciones marginales, tendrá pies hasta los cuales habrá que descender o bien en la operación normal de la lectura o bien cuando una indicación en el texto remita a un comentario que, por su naturaleza, debe quedar consignado en el lugar más alejado de la cabeza. Con el advenimiento de los libros impresos –en general pensados para un ejercicio individual de la lectura– esta proclividad a concebir la página como un cuerpo se verá reforzada por la posibilidad de introducir variaciones tipográficas, de enfatizar los títulos o subtítulos como quien señala lugares de aquietamiento, de desvío o detención de la marcha, y de gesticulaciones significantes como cuando se recurre a las cursivas, las negritas o las comillas. La página del libro impreso ha optado cada vez más por producir una impresión visual *de bulto* –o de *primera vista*– para persuadir al lector de que tal página tiene un determinado carácter, un *tempo* intrínseco, una temperatura intelectual o sensitiva que suponen una forma de apelación o llamado. La forma, el *bulto* de la página, se ha convertido en un elemento activo, un objeto

[13] De este tema me he ocupado en «El nido de la voz», primer capítulo de mi libro *La casa y el caracol*, BUAP-Plaza y Valdés, México, 2005, pp. 17-52.

subjetivizado y capaz de tomar la iniciativa en el diálogo entre ella y el lector. La página manipula, o trata de manipular, al lector: es decir, hace ella también el trabajo de la mano.

Los actuales procesadores de texto de nuestras computadoras, siguiendo esta deriva, otorgan al *formateo* de la página un protagonismo creciente. Por ejemplo, en la escuela tradicional el maestro de redacción no consideraba que una de sus obligaciones era enseñar al niño *a formar la página*[14] o al menos a hacerlo consciente de que, de acuerdo al género discursivo al que respondiera, la página debía adquirir una forma determinada. Pero las tecnologías en uso para el procesamiento de textos han cultivado en los niños un saber-hacer y hasta un decidido entusiasmo por la diagramación de la página como un cuerpo parlante, un lugar de asiento de la subjetividad que se manifiesta como un yo corporalizado, un cuerpo que se activa y dispone de recursos cuya capacidad de manipular la atención del lector crece enfáticamente: letras móviles aptas para cambiar de tamaño y de color, introducción de pictografías (caritas, escenas, imágenes diversas) que, por lo demás, el propio lector puede modificar más o menos a su antojo haciendo del espacio de la páginas un espacio interactivo en el que se fusionan dos cuerpos, y se entrecruzan dos sujetos en un encuentro que puede conducir a la concordia o bien a la discordia. La página es, pues, un cuerpo figurado que recoge en su interior, recoge y transforma, la figura del cuerpo-lector.

Muchas cosas podrían decirse a propósito de la página impresa como cuerpo figurado y aun más de la página proyectada sobre la pantalla con la ayuda de un procesador de textos. Dado los límites de espacio, me he restringido a algunas breves indicaciones a partir de las cuales, creo, resulta relativamente fácil imaginar otras maneras de ver el espacio de la página como el teatro de un encuentro, o si se quiere un intercambio, entre el cuerpo-lector y el cuerpo-escritura.

Para terminar diré que, en resumen, lo que he tratado de mostrar es que esa proclividad original a domesticar los objetos del mundo y hacer de éste

---

[14] A este respecto puede consultarse el ilustrativo artículo de Emilia Ferreiro «La *mise en page* en contexto informático: los problemas del investigador y las soluciones de los niños», *Tópicos del Seminario. La dimensión plástica de la escritura*, 6, BUAP, Puebla, 2001, pp. 77-91.

un espacio legible, encuentra en la escritura un ámbito privilegiado para su manifestación y desarrollo. Y que, si convenimos en llamar página, en sentido general, a una superficie sobre la cual una mano ha estampado una inscripción significante, podemos ver que, yendo de ese sentido general a un sentido más estricto (la página como el anverso o el reverso de una hoja de vitela o de papel que hace su aparición cuando la manufactura del rollo es reemplazada por la manufactura del códice), el desarrollo de la escritura, entre otras cosas, ha significado una apropiación y una domesticación progresiva de la página la cual fue no sólo tomando sino proyectando la figura del cuerpo y por lo tanto convirtiéndose en un escenario dominado por la presencia del sujeto. La página *hace figura* no sólo porque toma la figura del cuerpo sino porque sugiere cada vez con más fuerza que el sujeto ha tomado la *figura de la página*, esto es, que somos productores y productos de la escritura.

Raúl Dorra
Universidad Autónoma de Puebla