

## EL LECTOR SOMETIDO

---

**Emilio Zaina<sup>1</sup>**

U.N.S.

Muchos de mis amigos afirman que leen prolijamente, desde principio a fin, los libros que llegan a sus manos. Con mayor énfasis repiten esto mis estudiantes. Por mi parte, casi siempre, cada vez que me dispongo a leer un libro me siento libre de hacer con él lo que me venga en gana. Sin la presencia del autor para vigilar mis movimientos, ni de sus delegados institucionales más visibles -los profesores de la academia- leo sin coerciones de ningún tipo. Algunas veces hojeo el prólogo, otras no; es cierto, casi siempre comienzo por el principio, pero muchas veces salteo partes o capítulos enteros, leo el final anticipadamente... En ocasiones, si la lectura ha sido apasionante o intensa, repongo, en una segunda hojeada, aquellas páginas omitidas (Cfr. Barthes, 1973 : 18-19) o releo otras que me parecieron llenas de interés. Todo esto si se trata de una novela, porque con un cuento siento que entro por un túnel del que salgo rápida y directamente sin demasiadas posibilidades de hacer otra cosa; en cambio mi lectura se torna mucho más aleatoria si el tomo que llega a mis manos es de poesía: me guía el tamaño o la forma de los poemas, los títulos, las primeras palabras de cada pieza o, simplemente, el azar.

No siento la necesidad de recurrir a ellos, pero si mi hiciera falta, podría buscar el respaldo de los teóricos de la escuela de Constanza (Cfr. Jauss, 1992; Iser, 1985)<sup>2</sup> que marcaron un punto de inflexión a la hora de conferirle al lector un papel protagónico que no tenía, por encima de las supuestas intenciones del autor o de un destino superior e incontrovertible de la obra.

Sin embargo, a pesar de reivindicar cada vez mi íntima libertad como lector – porque presiento que con su pérdida pongo en peligro el resto de mis libertades- debo admitir que desde hace un tiempo alimento la sospecha de que los poetas latinos hicieron un esfuerzo supremo para aprisionar a sus lectores e impedirles el menor atisbo de desobediencia.

---

<sup>1</sup> [ezaina@criba.edu.ar](mailto:ezaina@criba.edu.ar)

<sup>2</sup> A ellos hay que añadir: Booth (1961); Eco (1987); Rabinowitz (1987).

Este control sobre el auditorio era natural en la época en que la poesía circulaba de manera oral. El poeta leía en voz alta ante un público conocido: nobles, funcionarios, amigos, críticos literarios, otros poetas o especialistas... él se reconocía en su público y viceversa. La metafísica de la presencia o el autor como garante del significado tenía su correlato en el asentimiento de un público que confirmaba una serie de datos culturales y códigos artísticos compartidos. Era este, posiblemente, el momento adecuado para controlar el fluir de la palabra en Roma y con ello conservar intactas tanto la identidad social como las prerrogativas de la aristocracia. (Cfr. Habinek, 1998) Pero, ¿qué sucedió con el desplazamiento paulatino de la cultura oral y el advenimiento del libro? (Cfr. Pfeiffer, 1968) ¿Cómo controlar a un auditor/lector que no se tiene frente a sí sino que, lejos en el espacio y tal vez en el tiempo, posiblemente pretenda leer como se le venga en gana?<sup>3</sup>

¿Cuáles eran los medios utilizados para intentar domeñar la voluntad de un lector ausente en el tiempo y en el espacio? El primero de ellos, supongo, lo constituían las condiciones materiales del libro antiguo, porque ellas suponían una específica fisiología de la lectura y, en consecuencia, un determinado recorrido del por el texto.

Se ha señalado que el rollo normal de la época tuvo gran importancia para determinar el número de versos que podía contener un libro, un hecho que muestra que la superficie escrituraria intervenía en las decisiones programáticas del poeta. Si esto es así respecto del autor, también debió serlo respecto del lector. El rollo papiráceo suponía una determinada fisiología de la lectura muy diferente de la del códice, antecedente de nuestros libros. Desplegar un rollo implicaba tomarlo con ambas manos, lo que dificultaba realizar anotaciones, y desplegarlo paulatinamente desde el principio hasta el final. Tampoco era sencillo buscar y encontrar referencias específicas, algo que sí se facilitaba con un códice. (Cfr. Cavallo, 1989; Van Sickle, 1980: 5-42) Si nos fuera posible reconstruir la escena de lectura, (Cfr. Spurr, 1999 : 413-425) tal vez nos encontraríamos con un hombre que toma el papiro entre sus manos y comienza a desenrollarlo poco a poco, envolviendo con su mano izquierda el comienzo y desenvolviendo con su mano derecha ... Ante sus ojos aparecen pequeñas piezas escritas en diversos

---

<sup>3</sup> Son los riesgos de la escritura que percibe Platón en el célebre pasaje de Fedro, 275e.

metros y columnas.<sup>4</sup> Tal vez murmure, aún si está en su solitario gabinete de estudio, a fin de insuflar vida a los mudos signos allí trazados (Cfr. Quinn, 1982:75-180) y aunar la semántica de la forma que los versos cantados poseen al significado verbal que las palabras designan. El objeto que manipula parece poseer él mismo una fuerza inercial que impide comenzar por otro lado que no sea el principio o saltar partes a fin de avanzar a secciones que están más adelante. De hecho, el *volumen* posee un único extremo visible, una sola entrada y no hay modo de abrirlo fácilmente como sucedía con un códice, el antepasado de nuestros libros, en el medio o al final, porque es preciso desenvolverlo necesariamente desde el extremo y avanzar paulatinamente por toda su extensión hasta llegar al punto que uno desea, si es que lo conoce de antemano. Si no creemos en las casualidades, tal vez la pervivencia del rollo papiráceo (Cfr. Habinek, 1998) esté vinculada, entre otras cosas, a una forma determinada de lectura. En ese caso se podría señalar que en parte es la cultura la que crea los soportes adecuados a su forma singular de comunicación y que el rollo papiráceo fue creado y defendido del avance de otras superficies escriturarias porque al hacerlo se preservaba también una forma de escritura y de lectura. El soporte material, entonces, implica la imposición de un recorrido fuertemente fijado que deja escaso lugar a las decisiones del lector antiguo: es la fuerza del rollo papiráceo la que impone una fisiología de lectura que involucra al cuerpo entero, y a las manos en especial, para que se avance en una única dirección hacia el final.

Si el lector se encuentra aprisionado en la fuerza inercial del soporte escriturario por excelencia de la época, al escritor le sucede algo similar al volcar sus poemas sobre una superficie que posee una extensión determinada y que permite acoger un número limitado de versos y columnas, que supone una durabilidad que no es eterna, de difícil fabricación, que es costoso<sup>5</sup> y de acceso limitado. (Cfr. Starr, 1987: 213-223) Si el rollo papiráceo impone un deslizamiento natural desde el *incipit* hacia adelante, la colección sobre él dispuesta también colabora para que ello suceda. La adecuación entre soporte y escritura aparece

---

<sup>4</sup> Van Sickle (1989) muestra hasta qué punto la lectura del libro literario requería un alto grado de dominio técnico y cognoscitivo. En otros casos era suficiente tener un cierto nivel de alfabetización.

<sup>5</sup> Sobre el precio de los libros cfr. Fedeli (1989: 343-378)

naturalmente ajustada y significa un aspecto más del vínculo existente entre el papiro y los signos escriturarios.<sup>6</sup>

La historia nos dice que es la materialidad del soporte la que ha creado la nueva poesía: en el invernadero cultural de la biblioteca de Alejandría, en el proceso de clasificar y editar la poesía antigua, en el momento en que la voz se encapsula en los signos escriturarios, es cuando nace la nueva poesía de Calímaco. Casi podríamos decir que la nueva poesía no hubiera nacido sin esta fascinación por los libros, sin la construcción de la biblioteca de Alejandría, el acopio de libros, la clasificación y edición de los poetas antiguos. Si esto es así, cuando el poeta escritor vuelca sobre el rollo papiráceo sus piezas, no solo es consciente de la extensión de la superficie escrituraria que tiene para extender un número limitado de versos, sino que también sabe que ellas tenderán a ser leídas sucesivamente en un sentido. El rollo de papiro es mucho más que el repositorio para un grupo de poemas, el archivo para conservarlos. Los límites entre las piezas individuales tienden a borrarse. El resultado es un peculiar género híbrido creado por la tensión entre los poemas individuales y el libro como un todo.

En el curso de unas pocas décadas aparecen en el mundo romano una serie de colecciones poéticas que implican una renovación de las formas de circulación de la poesía. (Cfr. Krevans, 1984) Las piezas no se ordenan sobre el papiro de manera simple, mucho menos aleatoriamente, sino de un modo complejo. El lector se encuentra con una serie de piezas eslabonadas, la primera de las cuales es bastante más que el umbral que permite el ingreso a todas las otras. De hecho lo que la crítica percibe es que el poema de apertura es el campo del poeta editor, además de encerrar claves programáticas y de describir la figura del lector modelo. Después de él se suceden poemas en los que se descubren entramados o narrativas hasta llegar a la última de las piezas que cumple la función de epílogo. Más que un bloque de organización temática, genérica o métrica, el lector encuentra una sucesión de poemas que proponen una narrativa (Cfr. Otis, 1964: 102-105) cuyo significado va apareciendo por añadidura de partes a medida que desenrolla el papiro.

---

<sup>6</sup> La escuela de la antropología cultural del centro Louis Gernet, especialmente A. Deremetz y J. Svenbro, se ha ocupado de mostrar los vínculos entre el entretrejo de la *phylirae* del rollo papiráceo y el entretrejo escriturario que se traza encima de su superficie.

La materialidad del volumen papiráceo supone una determinada fisiología de la lectura que resulta confirmada por la presencia de una serie de poemas dispuestos en la misma dirección en que las manos del cuerpo lector desenvuelven el soporte escriturario desde el *incipit* hasta alcanzar el epílogo. Pero si el soporte y la colección son factores que colaboran poderosamente para que la lectura se haga en un sentido, que comienza en el extremo del rollo en donde se ubica el poema de apertura y que se completa cuando se alcanza el epílogo y el final del volumen, si piezas que parecen haber circulado de manera dispersa adquieren unidad cuando son ubicadas unas junto a otras, es preciso añadir aún otra consideración de mucha importancia para los lectores especializados de Occidente. Quienes examinamos los libros de la poesía antigua lo hacemos calcando el modo en que Aristóteles analizaba la tragedia para tratar de discernir cuáles eran las claves de su belleza. El filósofo griego piensa la tragedia como un todo:<sup>7</sup>

Un todo es aquello que tiene comienzo, medio y fin. Comienzo es aquello a lo que necesariamente no precede otra cosa, pero después del que se halla o se produce naturalmente otra cosa. Un fin, al contrario, es aquello que naturalmente viene después de otra cosa, sea en virtud de la necesidad o de la probabilidad, pero después del que no hay nada. El medio es aquello que viene después de otra cosa y después del cual también viene otra cosa. Así, las historias bien constituidas no deben comenzar ni terminar al azar sino satisfacer las formas que he enunciado.

Aristóteles describe el todo (*holon*) como la sucesión de partes constitutivas: comienzo, medio y fin, además de recalcar que dicha sucesión no debe comenzar (*hopothen etukhe*) ni finalizar al azar (*hopou etukhe*). Como si realmente asistiera a una puesta en escena, la tragedia se desenvuelve ante sus ojos y oídos como una sucesión de partes irreversibles que comienza por el principio, atraviesa el medio y arriba al final. Inmediatamente, Aristóteles vincula el ordenamiento

<sup>7</sup> ὅλον δε/ ε)στιν το.: ε)ξον α)ρξη.: ν και| με/σον και| τελευτη/ν. α)ρξη.: δε/ ε)στιν ο)ς αυ)το.: με.: ν μη.: ε)χ α)να/γκηφ μετ ε)λλο ε)στιν, μετ ε)κεινο δ ε)τερον πε/φυκεν ει)σναι η) γινεσθαι: τελευτη.: δε.: του)ναντιου ο)ς αυ)το.: με.: ν μετ ε)λλο πε/φυκεν ει)σναι η) ε)χ α)να/γκηφ η) ω)φ ε)πι| το.: πολυ/, μετα.: δε.: του=το ε)λλο ου)δε/ν: με/σον δε.: ο)ς και| αυ)το.: μετ ε)λλο και| μετ ε)κεινο ε)τερον. δει ε)ρα του.: φ συνεστω| ταφ ευ)θ μυ/θουφ μη/θ ε)πο/θεν ε)φτυξε εν ε)ρξεσθαι μη/θ ε)σπου ε)φτυξε τελευτα=ν, α)λλα.: κερη=σθαι ται)φ ει)ρημ ε)/ναιφ ι)δ ε)αιφ. (50b 30).

(*taxis*) de las partes y el tamaño con la belleza:<sup>8</sup> “Pues la belleza reside en el tamaño y en el ordenamiento de las partes”

Si el ordenamiento es un constituyente intrínseco de la belleza, el tamaño es definido al final del capítulo como el tiempo necesario para que la desgracia se troque en felicidad o la felicidad se troque en desgracia:<sup>9</sup>

Para fijar groseramente un límite, digamos que la extensión que permite la inversión de la desgracia en felicidad o la felicidad en desgracia por una serie de sucesos encadenados según lo verosímil o lo necesario, proporciona una delimitación satisfactoria del tamaño.

En el capítulo siguiente el más grande teórico de la antigüedad resume el análisis hecho hasta aquí con la expresión *muthos eis* (51 a 16). El principio de unidad, que se refiere a una totalidad terminada cuyas partes se ordenan según un encadenamiento riguroso y necesario de hechos (caps. 7, 50 b 24 y 51 a 13 ss), es un rasgo clave del pensamiento griego que los latinos heredaron<sup>10</sup> y que es el correlato del modelo de la naturaleza.<sup>11</sup>

La mayoría de los lectores especializados leen las piezas bajo la coerción del *dictum* aristotélico, las examinan como si estuvieran escritas sobre un rollo de papiro y distribuidas a la manera de una colección antigua.

La producción del significado no es de ningún modo aleatoria, se produce por adición: la primera pieza se une a la segunda, estas dos a la tercera, las tres a una cuarta y así sucesivamente. La lectura secuencial y acumulativa opera poniendo en marcha relaciones de causa y efecto

Pueden surgir aparentes obstáculos a este recorrido unidireccional, pero podría uno atribuirlos al uso de la *poikilia* o el *aprozdóketon*, recursos propios de la técnica alejandrina. Inclusive es posible hallar signos, apenas perceptibles, que invitan a pausar el desenvolvimiento unidireccional e irreversible de la colección, pero no son lo suficientemente poderosos como para obligarnos a retornar a un punto anterior del rollo. Unidireccionalidad, irreversibilidad, producción de

<sup>8</sup> το.: γα.: ρ καλο.: ν ε)ν μεγε/θει και | τα/χει ε)στι.ν. (50b 35)

<sup>9</sup> ωλστε δειε καθα/περ ε)πι | τω | ν σωμα/των και | ε)πι | τω | ν ζ%ων εφξειν με.: ν με/γεθοφ, του=το δε.: ε)συ/νοπτον ειΣναι, ουλτω και | ε)πι | τω | ν μυ/θων εφξειν με.: ν μη=κοφ, του=το δε.: ε)μνημο/νευτον ειΣναι. (51a)

<sup>10</sup> Basta con nombrar a los principales exponentes de esta forma de percibir la realidad, además de Aristóteles: Platón, *Georg.* 503E; Horacio, AP 23-35; Longinus, 40.1. Al respecto puede consultarse (Schenkeveld, 1992: 1-8) quien proporciona la bibliografía precedente. Brink (1971:77) señala que “Unity is among the leading literary concepts the West has inherited from the Greeks”.

<sup>11</sup> Esta es una concepción propia de la filosofía griega, cfr. Brisson (1987 : 128) y Hadot (1983 : 113-133)

significado por añadidos sucesivos de partes hasta arribar a la conclusión y alcanzar la siempre anhelada unidad de la obra clásica, son los rasgos manifiestos de este modo de lectura.

La voluntad del lector antiguo es guiada por rieles de acero, por factores tan poderosos como la fisiología de la lectura del rollo papiráceo, la colección de piezas sobre él volcada y el *dictum* aristotélico. Durante el verano releí Moby Dick y me pareció encontrar allí un párrafo perfecto para pensar que la voluntad de un lector antiguo era conducida, como la férrea voluntad del capitán Ahab, por rieles de acero:

Venid, Ahab os presenta sus saludos; salid y ved si podéis desviarme. ¿Desviarme? No podéis desviarme sin desviaros a vosotros mismos. El camino de mi resolución tiene rieles de acero por los cuales corre mi alma. ¡Sobre precipicios sin fondo, a través de los corazones áridos de las montañas me precipito sin desviarme! ¡No hay un solo obstáculo, no hay un solo recodo en los rieles de acero!<sup>12</sup>

¿Le era posible al lector desasirse de estas coerciones? ¿La colección traía incorporada también la fórmula de la libertad del lector? Prometo responder a esto en una segunda entrega.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES R., *Le plaisir du texte*, Paris, 1973.
- BRINK C. O., *Horace on Poetry*, Cambridge, 1971.
- BRISSON L., *Le discours comme univers et l'univers comme discours. Platon et ses interprètes néo-platoniciens*, en *Le texte et ses représentations*, Paris, 1987
- CAVALLO G., *Testo, libro, lettura*, en Cavallo, G., Fedeli, P., Giardina, A., *Lo Spazio Letterario di Roma Antica II*, Roma-Bari, 1989, pp. 307-341.
- BOOTH W. C., *La retórica de la ficción*, Barcelona, 1961.
- ECO U., *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrative*, Barcelona, 1987.
- FEDELI P., *I sistemi di produzione e diffusione*, en Cavallo, G., Fedeli, P.,
- GIARDINA A., *Lo Spazio Letterario di Roma Antica II*, Roma-Bari, 1989, pp. 343-378.

---

<sup>12</sup> Come, Ahab's compliments to ye; come and see if ye can swerve me. Swerve me? ye cannot swerve me, else ye swerve yourselves! man has ye there. Swerve me? The path to my fixed purpose is laid with iron rails, whereon my soul is grooved to run. Over unsounded gorges, through the rifled hearts of mountains, under torrents' beds, unerringly I rush! Naught's an obstacle, naught's an angle to the iron way!. H. Melville, Moby Dick or The Whale.

- HABINEK T., *The Politics of Latin Literature. Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome*, 1998, Princeton.
- HADOT P., *Physique et poésie dans le Timée de Platon*, « Revue de Théologie et de Philosophie » 1983, 115, pp.113-133.
- ISER W., *L'acte de lecture / Théorie de l'effet esthétique*, Bruselas, 1985.
- JAUSS H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, 1992.
- KREVANS N., *The Poet as Editor: the Poetic Collection from Callimachus to Ovid, a study of the rise of the poetic book in Greek and Latin literature*, Diss. 1984, Princeton.
- PFEIFFER R., *History of Classical Scholarship*, Oxford, 1968.
- OTIS, B. *Virgil: A Study in Civilized Poetry*, Oxford, 1964 102-105.
- QUINN K., *The poet and his audience in the Augustan age*, en «ANRW», II. 30.1, Berlin and New York, 1982, pp. 88-90.
- RABINOWITZ P., *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Reading*, Ithaca, 1987.
- SCHENKEVELD M., "Unity and Variety in Ancient Criticism", *Mnemosyne* 45 1992 1-8
- SKEAT T. C., *Was papyrus regarded as 'cheap' or 'expensive' in the ancient world?*, «Aegyptus», 1995, 5, pp. 75-93.
- SPURR D., "Scènes de lectura", *Poétique* 120, 1999, pp. 413-425.
- STARR R. J., *The Circulation of Literary Texts in the Roman World*, «Class. Quart.» 1987, 37, pp. 213-223.
- STARR R. J., *The used-book trade in the roman world*, «Phoenix» 1990, 2, pp. 148-157.
- VAN SICKLE J., *The Book-Roll and Some Conventions of the Poetic Book*, «Arethusa» 1980, 13, pp. 5-42.