

La escritura asaltada

Carlos M. Martínez Ruiz
Universidad Nacional de Córdoba
Universidad Nacional de Río Cuarto

El análisis de la escritura, de su historia, de su interpretación, comporta (o debería comportar) el análisis, la historia, la interpretación, no sólo de cuanto la escritura excluye en el acto mismo de su realización, sino también de todo aquello que la acecha, la interrumpe y la desarma. En estas páginas intento reflexionar acerca de los requisitos materiales de la escritura y las condiciones de posibilidad de su asalto. Bosquejar una modesta fenomenología de la irrupción que dé lugar a un análisis más profundo de las políticas de la escritura, o de la escritura como acto político y de su relación con la historia.

El libro como margen social

El desarrollo de la escritura en la Edad Media corre parejo con el desarrollo y la evolución de sus soportes¹. En particular de su soporte físico principal, el *liber*. Desarrollo peculiar, por cierto, si tenemos en cuenta sus condiciones y su marco: una sociedad que prácticamente carece de lectores. La cultura medieval es una cultura de la palabra y –no sin ciertas restricciones– de la imagen, en la que escritura y lectura sólo pueden desarrollarse al margen. El libro, por tanto, es el espacio físico del margen social habilitado por ambas acciones. Margen de creciente poder de proyección y convocatoria, desde los tiempos en que Casiodoro inició en su monasterio de Vivarium (s. VI) el acopio y la copia de libros como *thesaurus* y *labor* respectivamente, pero incapaz de revertir su marco.

La provisión de dicho espacio, o sea, la construcción de dicho margen, era una tarea compleja, lenta, colectiva y costosa. En la Edad Media europea se produce el triunfo definitivo del libro sobre el rollo y del pergamino sobre el papiro, aunque el soporte vegetal recuperará sus ventajas desde mediados del siglo XIV hasta nuestros días, con el predominio del papel sobre el

¹ Tomaré en este trabajo el término ‘soporte’ tal como funciona en el léxico de la codicología.

pergamino. Desde la cría de cerdos (terneros y cabras en menor número), cuyas piaras aumentan con la difusión de la cultura escrita; los talleres de preparación del cuero (pelado, descarnado, ablande, secado, estiramiento, alisado); el posterior arte del pliegue de la piel para la confección de los cuadernos, la picadura y costura de los folios; hasta la encuadernación, la confección y la ornamentación de las tapas; el libro es el producto de un proceso artesanal cada vez más perfecto, más complejo y más variado. El lugar asignado a la escritura. Ello no obstante, habrá que esperar mucho tiempo para que sea ésta la que determine el valor y el sentido del libro.

La función cultural del libro no es menos compleja ni variada. En la Alta Edad Media, en efecto, el libro es fundamentalmente una obra de arte (¿o de valor?) que se realiza para ser atesorada en la *bibliotheca* de un monasterio. Entre los siglos VI y XI los monasterios proliferan al margen de un centro que no existe, ya que entonces no había concentraciones urbanas, sino escasas aldeas rurales. Enclavados en la cima de altas montañas y promontorios, o plantados en el corazón de algún valle recóndito, los monasterios eran ciudadelas autosuficientes, capaces de gestionar todas las exigencias de la tierra y del cielo, incluida la escritura. Pero la comunidad monástica no es una comunidad de lectores. Los monjes en grado de *leer* eran una minoría absoluta respecto del total: su número incluso era menor al de los pocos que sabían escribir, o sea, *copiar*. La fabricación, los materiales, el tipo de escritura (uncial, carolingia), la ornamentación, convierten al libro altomedieval en un objeto de lujo y acerca la biblioteca al *thesaurus* (habitación donde se conservaban los relicarios, cálices y demás objetos de valor del monasterio). Sólo hacia fines del siglo XI, la inquietud de algunos monjes (como Anselmo y sus compañeros en Bec), será síntoma inequívoco del ejercicio de una *lectio* (lectura) que supo ir más allá de la *sagrada* escritura. La urbanización de la sociedad, en cuyo seno se multiplican las escuelas, da lugar a la fabricación de libros cuyo fin principal es ser leídos. Los manuscritos sobre los que quisiera reflexionar pertenecen a este último período.

Si el libro es –por así decir– el soporte físico general de la escritura, el *folium* es su soporte inmediato. Todo folio forma parte de un cuaderno, es decir, un conjunto de *bifolios* cosidos conjunta y simultáneamente al *nervio*, que es una cuerda o correa de cuero asegurada a un eje (tarea del *legator*). Uno de los sistemas de fabricación más frecuentes del cuaderno, en efecto, era el pliegue de la piel ya tratada en cuatro (*in quarto*), en octavo (*in octavo*) etc., de modo perpendicular a la línea del espinazo del animal, dando lugar a *duernos*, *ternios*, *cuadernos*, *quinternios*, etc., según la cantidad de bifolios resultantes de los pliegues. Ahora bien, una vez cosidos los cuadernos, cada folio debía ser entregado a los encargados de la construcción de la *pagina*, o *mise en page*. De modo que el folio no es el lugar de la escritura hasta que un artesano (que no escribe)

lo convierta en *pagina*. Dicho proceso comenzaba con el *pautado* o rayado de la página, picando o punzando el folio pergamínico primero, mediante instrumentos como la lezna, la lima triangular o la rueda dentada. A través de la picadura, en efecto, se obtenían las guías para el posterior trazado de los renglones y justificación de la caja de escritura. En ese mismo procedimiento quedaban establecidos los márgenes, que constituyen el espacio *exterior* a la caja de escritura. La administración del espacio escrito también era variada, aunque en el período que me interesa –la baja Edad Media– la forma más frecuente era el intercolumnado. Es decir que la caja, por lo general, soporta al *textus* o *littera* en y a través de dos columnas, para optimizar la superficie de escritura y economizar material.

En sus orígenes, el sustantivo *pagina* perteneció al léxico de la agricultura y significaba *parra*. A dicho significado se remonta el uso clásico del término para designar “una columna de escritura” (Cicerón), es decir, el espacio escrito de una tablilla o un rollo. Ahora bien, desde el punto de vista etimológico, *pagina* proviene del verbo *pango*, que significa *hundir, clavar, perforar, plantar*. Y de esta relación semántica toma cuerpo el uso metafórico de *exarare* (*arar*) por *escribir*. De modo que la *pagina* –que dejó de ser folio– es una columna que, así como la parra sostiene el crecimiento indefinido de las ramas, sostiene el progreso de los surcos que horadan el pergamino. La escritura, por tanto, no se da en el vacío. Ningún vacío es capaz de soportarla. Ni siquiera un mero espacio físico, como el folio. Se escribe, se *compone*, sólo en un campo propicio a ese tipo de arado (*componer, compaginar*, son derivados de *pagina*). Es por ello que, si la escritura posee un lugar, dicho lugar es, en definitiva, un *campo*. El campo es, ante todo, un espacio delimitado, *pautado*, definido a partir de los márgenes y del interlineado. Una *excepción* en la superficie. En efecto, no lo califica como tal la sola extensión, sino el *pautado*, la demarcación, la trama de líneas que constituyen un intercolumnado, al modo que los meridianos y los paralelos constituyen el tiempo y el espacio, es decir, el mundo. O el *pagus*, ya que *pagus* (*aldea, cantón, pago*) deriva del mismo verbo *pango*. Y si añadimos que *pactum* es el participio pasado de *pango*, comprenderemos por qué la *pagina* es un mapa del mundo del hombre, es decir, de la trama de sus vínculos sociales. Paradójicamente, por tanto, la reproducción cultural del mundo político, que en la Baja Edad Media ya no es el de la *polis*, sino el de la *ciuitas*, no se verifica sino en sus márgenes. En uno de sus márgenes más extremos, cuyo soporte es el libro.

Establecido el *pagus* del texto (la *pagina*), el copista (*scriptor*) daba inicio al proceso de escritura en el *scriptorium*, sobre la base de un *exemplar* (ejemplar) de referencia. Terminado el trabajo de la copia o *scriptura* del texto, que, dependiendo de la extensión de la obra, podía llevar varios meses, se llamaba al *rubricator*, encargado de escribir (con tinta roja, de allí el nombre) las

rubricas. Para ello había dejado el renglón pertinente en blanco el amanuense, sugiriendo con tinta muy tenue en el mismo lugar el texto, o bien había entregado el elenco de las *rubricae* en un folio aparte. Recién entonces el libro quedaba en manos de los *artistas*. En primer lugar el letrista, que dibujaba las capitales, es decir, las letras iniciales de un párrafo (en la escritura antigua no existen signos de puntuación). En la columna izquierda de la *pagina* reproducida puede apreciarse una capital principal (Q), que señala el inicio de la obra o de uno de los libros que la componen, y en la columna derecha una capital menor (S), de color azul, que señala el comienzo de un capítulo. Junto a la capital inicial, en rojo, vemos la *rubrica* (*incipit prologus in chronicam martini*).



Finalmente, si el códice era lujoso, como el Arundel 41, cuyo folio 35 reproducimos, una vez terminada la tarea del letrista, se entregaba al *illuminator* o *miniator* para que lo “iluminara”, es decir, para que lo decorara mediante orlas, filetes y dibujos o miniaturas. La iluminación fue una de las artes suntuarias más importantes de la Edad Media. *Iluminar* un manuscrito suponía otro plexo de tareas específicas, propias de la pintura al temple (obtención y mezcla de los pigmentos y colorantes minerales y vegetales, elaboración de las tintas y de los colores, de los fijadores, las plumas, los punzones, etc.). El libro sigue sumando manos, trabajo, recursos, tecnología, arte, experiencia. Y la fila de los trabajadores continúa extendiéndose: *pergaminarii, legatori, scriptores, rubricatores, pictores, illuminatores, miniatores...* sólo para nombrar algunos.

Los iluminadores y miniadores son profesionales distintos del amanuense, como hemos dicho, y se afirman como actores sociales en la nueva sociedad urbana. Así por ejemplo, en París y en Hamburgo se organizan en gremios desde comienzos del siglo XIII. Este fue uno de los factores que hizo del libro un valor de *mercado*, toda vez que, en lugar de ser obtenidos mediante un sencillo sistema de trueque, como en los monasterios, en las ciudades se producían en talleres especializados (*laboratoria*) y se compraban y vendían *en contante*. (Una de las tareas de la Asamblea General Universitaria, que se reunía en París dos veces al año, era aprobar los precios de apuntes, cuadernos, libros, etc. a los que debían atenerse los talleres).

Ahora bien, las escenas y motivos miniados se escogían en base al *textus*, es decir, al contenido de la escritura, de modo que el arte de iluminar no consistía solamente en decorar una página escrita, sino en ilustrar el contenido de su texto. He de resaltar este último aspecto: la ilustración *ilumina* el texto escrito, no sólo por los pigmentos de oro y otros minerales brillantes empleados, sino porque lo replica mediante la imagen. Las miniaturas complementaban el texto,

reforzaban la escritura, en tanto y en cuanto daban imagen al contenido. Quedaba entonces afianzado, mediante el lenguaje gráfico, el lenguaje escrito.

Imágenes intempestivas

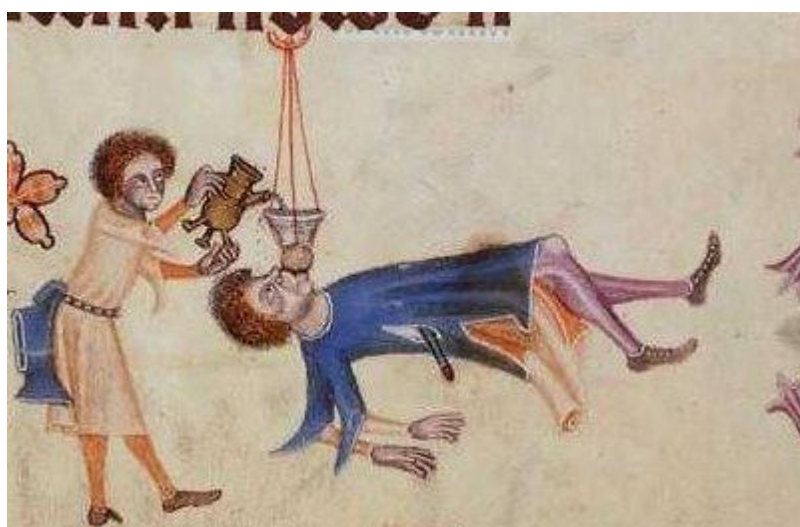
La intención que dio origen a estas páginas, sin embargo, se refiere a un fenómeno que desde hace tiempo ha suscitado mi curiosidad y mi interés. Se trata de un buen número de manuscritos, de diversa procedencia, y sin relación alguna entre sí, realizados entre fines del siglo XIII hasta fines del siglo XV, en cuyos márgenes irrumpen miniaturas desvergonzadas, inoportunas. Estos dibujos no guardan relación alguna con el texto, ni forman parte de la ornamentación de la página, sino que coinciden en la presentación de motivos de flagrante obscenidad, vulgaridad e incluso procacidad. Hemos visto, en efecto, que la miniatura tiene por fin iluminar el texto y forma parte del arte suntuario de la *pagina*, junto a otros motivos ornamentales. Existe incluso otro tipo de ilustraciones, más cercanas a las que me refiero, que la codicología denomina *drôleries*, por presentar escenas de fantasía más o menos divertidas, sin relación con el texto, pero integradas en la ornamentación; es decir, montadas sobre las orlas y los filetes que rodean la página o una de sus columnas.

Las ilustraciones que estoy considerando, sin embargo, no pertenecen a ninguno de estos grupos. En las *paginae* de estos manuscritos la escritura aparece acechada, o más bien asaltada por imágenes que no le pertenecen, que le advienen de improviso y que, lejos de iluminarla o



decorarla, hacen girar de modo completamente nuevo la trama de sentido que sostienen sus columnas, es decir, el *textus*. No se trata de meros garabatos de escritores o lectores aburridos, también frecuentes, sino de verdaderas y propias miniaturas, realizadas con el mismo arte y con los mismos recursos de toda iluminación. En tal sentido, no son evasiones de la escritura (ni de la lectura). Sencillamente, no le pertenecen. Le son ajenas y, por lo mismo, no la atacan. En todo caso, amenazan su mera exterioridad.

Para mejor noticia de quienes lean, podría ensayar una clasificación somera de estas miniaturas en base a su posición en la *pagina* y al tipo de escena que representan. Con relación a su posición, algunas imágenes aprovechan algún extremo de la ornamentación, ya sea



montándose sobre la línea de guarda, ya sea escondiéndose en alguno de sus recodos. Otras se ubican en alguno de los cuatro márgenes, del todo independientes de la caja de escritura y de su ornamentación. En cuanto al contenido de las escenas, hallamos miniaturas satíricas,

eróticas, obscenas, escatológicas (en sentido fisiológico) y fantásticas, pudiendo subdividir estas clases según sus protagonistas: animales, seres humanos, monstruos e híbridos. Finalmente, hallamos miniaturas que se burlan directamente del sorprendido lector. Las escenas satíricas toman pie, sobre todo, de las instituciones más importantes de la sociedad medieval: las cortes y la nobleza, el clero y la vida religiosa, el matrimonio. Es importante aclarar que a muchos de estos motivos –y desde ya a sus actores– los hallamos en las iluminaciones propiamente dichas y en las *dróleries*, si bien los casos analizados tienden a ser más crudos y menos sutiles. En sentido estricto, la diferencia, entre unas y otras, no radica ni en su contenido ni en sus protagonistas, sino en su relación con la *pagina* y, por lo mismo, en su función o funcionamiento.

Scurrilitas

En todos los manuscritos en los que hallamos estas imágenes, el mundo que irrumpe en y a través de las mismas no es en absoluto el mundo tramado en la cultura escrita, el mundo de los

libros. Mucho menos el de *esos* libros (filosofía, teología, literatura, hagiografía, oración, liturgia, historia, ciencias, etc.). En todos los casos, aún en aquellas escenas cuyos actores son animales, monstruos o híbridos, el mundo cuyas imágenes toman por asalto la estabilidad y las convicciones del texto es el de la vida de los pobres. Todas las escenas, en efecto, reflejan de uno u otro modo las acciones o las habilidades de distintos tipos de artistas populares: juglares, menestres, saltimbanquis, acróbatas, mimos, contorsionistas, malabaristas, cuenteros, que actúan –a su manera– el mundo al que la escritura se niega y que la moral hegemónica de la iglesia, vinculándolo a la *turpitud*, condena.

Predicadores, teólogos y pastores reprochaban a los artistas callejeros (*histriones*) la torpe y obscena degradación de dos capacidades fundamentales de lo humano: el gesto y la palabra. El gesto por las deplorables desfiguraciones del rostro mediante las muecas y la mímica; y del cuerpo mediante contorsiones, saltos y acrobacias que humillan la dignidad del *corpus* rebajándolo a una apariencia animal, simiesca. La degradación de la palabra, para una moral derivada de la *sagrada* escritura, consistía en la *scurrilitas*, término de difícil traducción vinculado a los giróvagos *scurre* (bufones).² La *scurrilitas* es el pecado característico de los juglares (*ioculatores*), que deforma por completo la función de la palabra y degrada por ello la dignidad de la naturaleza humana, según la sentencia de los más antiguos *Penitenciales* y el juicio común de autorizados decretistas y teólogos como Yves de Chartres, Graziano, Bernardo de Clairvaux, Pedro el Cantor, Tomás de Aquino, etc. Lo que se ve amenazado en la *scurrilitas*, en efecto, es la función de la palabra, toda vez que se destina a la risa, a la burla, a la sátira, a la caricaturización del universo, no a su verdad. A tal punto que, para el gran John of Salisbury, los juglares son *monstruos* que el poder de los príncipes no debe tolerar, sino exterminar.³ Para los intelectuales como Tomás, la *scurrilitas* era equivalente a la *bomoloquia*, uno de los dos extremos en cuyo centro se distinguía la virtud aristotélica de la *eutrapelia*. Los bufones son aves de rapiña, porque *roban* las palabras o las acciones de otros para convertirlas en chistes. La celebrada habilidad para sazonar honesta y moderadamente diversas situaciones de la vida con agradable humor que distingue al prudente, dejaba en evidencia estos *excesos* de la risa, las carcajadas y la diversión “grosera”, “desordenada”, “lasciva”.⁴ En fin, los

² Una de las primeras versiones castellanas fue *caçurria*.

³ John of Salisbury, *Polyraticus sive De Nugis curialium et vestigiis philosophorum*, PL 199, 519C.

⁴ Tomás de Aquino, *Sententia libri Ethicorum* II,9, en *Sancti Thomae de Aquino Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita*, XLVII, Ad Sanctae Sabinae, Romae 1969, pp. 107-108: “Y, acerca del deleite hallado en las bromas, dice [Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1108^a24] que el que conserva el medio se llama eutrapelio, es decir, bien dispuesto a todo, y la disposición se llama eutrapelia. Pero el que se excede se llama *bomolochus*, de *bomos*, que significa “altar” y *lochos*, que significa “ladrón” (*raptor*); y se dice que asemeja al milano que siempre volaba alrededor de los altares de los ídolos en los que se inmolvaban animales, para rapiñar los restos; de manera semejante, el que se excede en las bromas siempre insiste en rapiñar la palabra o la acción de alguien para convertirla en broma; la disposición correspondiente se

juglares representan una contramoral, el antiejemplar de un mundo subvertido y subversivo respecto de los dispositivos que afianzan la *christianitas* como *lugar* del hombre según Dios y para Dios. El caso es que, también aquí, en el extremo opuesto a la virtud no hallamos simplemente un vicio, sino un mundo. Una forma de vida.

Este mundo actuado en las escenas miniadas de los manuscritos aquí considerados es calificado fundamentalmente como *turpis* por los expertos en virtud. Tal es –como dije– la categoría recurrente en los juicios contra los espectáculos callejeros y cortesanos de estos *hystriones*, que engloba otras, como la *libido*, la *uacuitas*, la *stultitia*, la *obscentitas*. Se consideraban *turpes* todas aquellas acciones horribles, deshonorosas, vergonzantes, procaces, etc., por mostrar lo que deberían ocultar, decir lo que deberían callar, provocar lo que deberían evitar, corromper, en fin, lo que debería tener otro sentido, otro significado u otro destino. La *turpitud*, en efecto, es una degradación de las acciones reconocidas y reconocibles como humanas, racionales, por lo que su campo semántico se extiende tanto a la ignominia y la vileza, como a la repugnancia, la fealdad, y la deformidad.



Thomas of Cabham, un subdiácono de la diócesis de Salisbury (luego arzobispo de Canterbury) distingue, hacia 1213, tres tipos de *hystriones*: “unos transforman y transfiguran su cuerpo mediante horribles (*turpes*) saltos o gestos horribles (*turpes*), ya sea desnudando horriblemente (*turpiter*) sus cuerpos, como vistiendo horribles (*turpes*) disfraces”. Hay otros

denomina bomoloquia. Y el que carece [de buen humor] se denomina *agrikos*, es decir, amargado, y su disposición se denomina *agroikid*”.

histriones que vagan por el mundo sin hacer nada, que carecen de domicilio y que frecuentan las cortes de los ricos, burlándose de los ausentes mediante procacidades e injurias (*iocuntur obrprobria et ignominias de absentibus*). Finalmente encontramos a los juglares, el tercer género de histriones que “deleitan a los hombres con sus instrumentos musicales y su canto”, entre los cuales distingue, a su vez, dos grupos bien diversos: “unos frecuentan las tabernas y reuniones licenciosas (*lasciuas*), donde cantan sus desvergonzadas (*lasciuas*) cantilenas para mover a los hombres al desenfreno (*lasciniam*)”. A todos ellos debe negárseles (y se les negaba de hecho) el perdón de Dios en el sacramento de la penitencia, a menos que abandonen su deshonesto oficio. Pero hay otro tipo de juglares que en lugar de cantar canciones picarescas, románticas o simplemente divertidas, “cantan las gestas de los príncipes y las vidas de los santos para solaz de los hombres en su enfermedad o en su angustia, lejos de todas esas vergüenzas (*turpitudines*) propias de acróbatas y saltarinas, y de otros que juegan con imágenes procaces o engañan a la gente ora haciéndoles ver fantasmas, ora mediante encantamientos”. No es difícil distinguir en el primer grupo a los *goliards* y a un sinnúmero de juglares y juglaresas cuyos nombres muy rara vez conservan las crónicas; y en el segundo a juglares famosos como Taillefer (que cantó en Hastings la *Chanson de Roland*), Bertolai de Laon, o el mismo Rutebeuf, cuyas canciones de gesta y sus *dits* se han conservado por escrito. El mismo grupo de artistas “honestos” y “buenos cristianos” intenta incluso evadir el nombre de *jongleur*, indigno de su oficio. Tal es el caso de Guiraut Riquier, referido por Edmond Faral, que solicita al rey Alfonso de Castilla “no permita que quienes poseen el verdadero arte de la creación, poseen el secreto de los versos, de las canciones, y de otras bellas poesías útiles (*utiles*), instructivas, imperecederas, sean llamados *juglares*”. Ellos prefieren ser llamados *trouvers* (troveros).⁵ Nótese que también pretenden distinguirse de los *troubadours* (trovadores), ya que la poesía de estos últimos (Guillaume d’Aquitania, Bertrand de Born, Rambaud de Orange, etc.), sólo se refería al amor y, por cierto, no era útil ni en la batalla, ni en los campamentos, ni en las peregrinaciones.

⁵ Faral, A., *Les jongleurs de France dans le Moyen Âge*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1910, pp. 67-73.



La diferencia fundamental entre ambos grupos de juglares, según la descripción de Tomás, es que unos son *turpes* y los otros *utiles*. Es decir, unos sirven al bien y al provecho (*utilitas*) de la sociedad y otros, por el contrario, a su ruina. *Cantant in instrumentis suis gesta principum et alia utilia*

ut faciant solacia hominibus sicut dictum est. Sólo éstos pueden ser tolerados por la ciudad, el nuevo *pagus* del hombre civilizado, mientras que de los otros debe deshacerse como de monstruos. Por supuesto que la insistencia de los predicadores, canonistas, y teólogos en el asunto no hacía sino revelar cuán infructuosos resultaban sus desvelos.

Todas las referencias recogidas respecto de ese mundo *otro*, como habrá advertido el lector, provienen de los escritos de quienes emiten el juicio. Ese otro mundo feo, sin límites, sin márgenes ni pautas, ladrón de valores y rapiñador del altar de la palabra, profanador de dispositivos, carece de escritura propia, habita (en todo sentido) *del otro lado de la palabra*. La escritura que se refiere a ellos para sancionar en cada caso la interminable taxonomía de las diferencias, representa, como he intentado mostrar, un margen social. Ése margen, cuyo territorio es el libro, es el único que no puede invadir la *turpitud*. La ciudad no puede evitarlos. Ni los templos, ni las cortes. El único bastión efectivamente inexpugnable es la escritura, en el castillo del libro.

Marginalidad y creación

Aún cuando en muchos casos, estas ilustraciones se sirvan de la ornamentación que encuentran, nunca se pliegan a dicha función. Continúan, alteran, se sirven a veces de la decoración que encuentran y hasta juegan con ella. Pero la rompen, precisamente, en el instante y en el punto en que atentan contra la escritura y la lectura, es decir, contra el *texto*. He aquí el quicio de su posicionamiento y su función en la página.

Desde el punto de vista topológico, al no tener que ver con lo *dicho*, estas imágenes no arrojan luz alguna sobre el universo de la escritura, sino que constituyen un universo marginal que libera al margen de su condición de tal, es decir, de su definición como margen una vez pautado el folio mediante la caja de escritura. Se sitúan fuera del *pagus* de la *pagina*, no pertenecen al territorio textual. Y, sin embargo, inauguran en el margen un territorio nuevo cuya fundación reviste, ante todo, el fin del margen en tanto margen. En efecto, al constituir un universo marginal, neutralizan los márgenes vigentes para abrir (más que instaurar) una *marginalidad*, en la que el margen (de la *pagina*) se busca y se posee no como exterioridad o condición de posibilidad (blanco) de lo escrito, a saber, como el espacio de lo no-dicho, sino como espacio puro. Por su relación con la palabra, dicho espacio puede ser entendido como espacio de silencio. El silencio marginal al que me refiero no es el que separa dos notas o dos fonemas para hacer posible, en ambos casos, una frase. Tampoco es el silencio resultante de haber callado o acallado la palabra. Es un silencio en el que no hay palabra. Su funcionamiento, por tanto, no consiste en resaltar un sonido ni vehiculizar un significado. Es el silencio del origen. Silencio originario de la palabra que la franquea desde adentro. Ese espacio *dejado* por la escritura, ese resto, es *otro* pago, el campo silencioso de una escritura nueva. Sólo que, en estos códigos, resulta conquistado por la imagen, no por la palabra. Ciertamente, una imagen que, en tanto tal, es *lectura* de la realidad y de la irrealidad del tiempo, de la vida, pero no *escritura*.

La relación entre margen y marginalidad que intento describir es análoga a la relación semántica entre los verbos latinos *taceo* y *sileo* respectivamente. *Taceo* designa una acción concreta, ya sea transitiva (*callarse*) como absoluta (*callar*). Se refiere, por tanto a la supresión o a la represión de la *palabra* en particular y de la expresión en general, toda vez que es una acción específicamente humana. De allí proviene el doble uso del participio *tacitus* (*tácito*) como *lo que se calla*, *aquello de lo que no se habla* y *el que calla*. *Tacitum*, por su parte, significa *silencio* en el sentido de *callado*, es decir, *secreto*. El silencio al que alude *taceo*, por tanto, es el ocultamiento de una palabra que se posee. No es ausencia de palabra, toda vez que la palabra anida allí como secreto. En tanto supone la palabra, en tanto relación con una palabra poseída y existente, no puede dar origen a palabra alguna. Pero *sileo* es un verbo más antiguo y más comprensivo, que a partir de latín clásico se intercambia con *taceo*. Originalmente, sin embargo, *sileo* designaba más la tranquilidad o la quietud —en el sentido físico de ausencia de ruido o movimiento— que el permanecer en *silencio*. Se trata de un verbo extraño, que carece de participio pasivo de pasado (equivalente latino del participio español), como una acción que no conoce su propio acto, que nunca será completa. El latín recurre a *tacitus* / *taciturnus* para el uso participial. Y de hecho *silentium* (*silencio*) es el sustantivo de

taceo, no de *sileo*. El *Etymologicum magnum* asume que el significado original de *sileo* fue *llegar a descansar*. Y tanto Pokorny como Walde y Hoffmann coinciden en vincularlo al verbo *sino* (*dejar*), explicando así su desarrollo semántico desde *dejar ir / soltar*, hasta *llegar a descansar*. Así pues, el de *sileo* es un silencio que, por no suponer palabra alguna, ni referirse siquiera a ella, puede ser considerado como origen de la palabra (pensada, proferida, o callada).

Ahora bien, si los etimólogos citados están en lo cierto, *sileo* fue en sus orígenes un verbo impersonal, no solamente defectivo. Antes de su asociación a *taceo*, en efecto, denota una situación o un fenómeno natural, que antecede y acompaña a eventuales acciones subjetivas, pero que no es resultado de las mismas. En ese espacio de marginalidad, por tanto, no se *calla*, porque no hay palabra. ¿Puede entonces tal silencio, sin sujeto, dar origen a un mundo, a una palabra, a un sujeto? ¿Existe, además de la palabra callada, de la palabra rendida al silencio, otra *lograda al silencio*, como quiso Celan?⁶ ¿Qué silencio daría entonces lugar a esa palabra? El cristianismo lo discutió amplia y sostenidamente desde el siglo II, cuando se dispuso a presentarse como *gnosis*. La disputa de la *gran iglesia* con Valentiniano, Marción y la frondosa herencia gnóstica, en efecto, deriva de una misma inquietud, que no versa sobre el origen, sino sobre la proveniencia: *unde?*, ¿de dónde? Pregunta referida en dicho período al mal, al hombre, incluso a Dios y, en tal sentido, al mundo: “unde malum et quare? et unde homo et quomodo? et quod proxime Valentinus proposuit: unde deus? scilicet de Enthymesi et Ectromate”.

[¿de dónde (proviene) el mal y por qué? ¿y de dónde (proviene) el hombre y cómo? y, lo que recientemente planteó Valentiniano: ¿de dónde (proviene) Dios?: de Pensamiento y Aborto].⁷

¿Qué tipo de *dónde* es entonces capaz de soportar la emanación, la procesión de lo múltiple? Continuando las enseñanzas remontables a Simón Samaritano, Valentiniano y los gnósticos distinguieron al Dios supremo, Abismo insondable de la plenitud (*pleroma*), de su degradación final, que es el Dios creador del mundo. *Silencio* (*σιγή*, femenino) es la pareja del Dios supremo, en cuyo seno concibe la idea de procrear. De dicha concepción emanan los demás *eones* masculinos y femeninos que constituyen parejas o *syzigias* primordiales: Entendimiento (*nous*) y Verdad (*alétheia*); Palabra (*logos*) y Vida (*ζωή*); Hombre (*anthropos*) e Iglesia (*ekklesia*). De la última syzigia proceden otras cinco parejas de eones, el último de los cuales, Sabiduría (*sophia*, cuyo par es *thélétos*, Deseado), anhela con desenfreno conocer al Dios supremo, sólo conocido por el *nous*. Esta pasión de *sophia* (su *enthymesis*, es decir, una moción de la inteligencia que vuelve sobre su

⁶ Celan, P., *Argumentum e silentio*: “Ihr das erschwiegene Wort” (A ella la palabra lograda al silencio), en *Paul Celan. Obras completas*. Prólogo de C. Ortega, traducción de J. L. Reina Palazón, Trotta, Madrid 2002³, p. 111.

⁷ Tertuliano, *Liber de praescriptione haereticorum* VII,5 (PL 5).

objeto y remueve toda el alma) provoca la degradación del elemento divino en el mundo, su aborto, contrapunto del parto primordial del *nous*. Dios es el aborto del *pleroma*, es decir, del ser. Con todo, la materialización del error y la pasión de Sofía es también el comienzo de la recuperación del Dios perdido.

En la cosmogonía gnóstica de tradición sirio-alejandrina, por tanto, hay un silencio unido durante *infinitos siglos* –refiere Ireneo– al Dios supremo, eón perfecto e incognoscible cuyos nombres son *Protoprincipio*, *Protopadre*, *Abismo*. *Sigé*, la pareja eterna de Abismo, es el silencio fecundado y fecundo. Queda grávida de un pensamiento al que finalmente parirá como *Nous*, el unigénito semejante al Padre, único capaz de comprender su grandeza. Abismo y Sigé, por tanto, comparten no sólo su misterioso abrazo, sino su condición de *prótos / proté*. El *Padre* y *Principio* de todas las cosas, en efecto, es el Hijo. El silencio gnóstico primordial es un *proto-principio*, es decir, la fecundidad que da a luz no las cosas, sino el principio efectivo de las cosas. En su infinita e



insondable soledad engendra Dios, *en Silencio*, el Principio, que es también imagen de sí. “El Principio es en el Padre y proviene del Padre; mientras que el *Logos* es en el Principio y proviene del Principio”. Así explicaban los gnósticos cristianos el sentido preciso del Prólogo de Juan: *In principio erat verbum*, en el Principio era la Palabra.⁸ De modo que el mundo proviene, en última instancia, del Abismo y del Silencio que no puede

conocer ni decir, pues es anterior al Principio, pero es la condición de posibilidad de todo principio.

El cristianismo de la *gran iglesia* no se cansó de combatir la complejidad creciente de las cosmogonías y cristologías gnósticas. De la unidad divina, que no es ni muda ni silente, porque constituye la trinidad de una relación personal y eterna, es creado libre y voluntariamente un universo cuyo único *exemplar* (otrora *topos uranos*) reside en el *Nous* de dicha unidad trinitaria, que es *Hijo* porque procede eternamente del Padre. Muchos siglos más tarde, dirá el Maestro Eckhart que “Dios es una palabra (*verbum*) que se habla a sí mismo”. En virtud de ese misterio insondable en que el Padre habla al Hijo y éste lo escucha permaneciendo en el Padre, en efecto, “la salida de Dios es su entrada”.⁹

⁸ Ireneo de Lyon, *Contra las herejías* I,8,5, en *Los Gnósticos I*. Introducciones, traducción y notas de J. M. Torrens, Gredos, Madrid 1983, pp. 142-143.

⁹ Maestro Eckhart, “Dios es el verbo que se habla a sí mismo”, en *El fruto de la nada y otros escritos*, Siruela, Barcelona 2008, p. 83.

Entre la interpretación gnóstica y la interpretación ortodoxa del *unde* media una diferencia crucial: En un caso, hallamos un Dios abismal que, literalmente, *piensa en silencio*, entendido éste último como un eón primordial coeterno y femenino, capaz de recibir la semilla divina (la idea de procrear) y hasta de parirla, pero incapaz de responder; sin retorno hacia el Dios, sino sólo procediendo en lo otro (el *Nous*). En el otro caso, hallamos una comunicación eterna y personal entre iguales. En efecto, *Dios* es, en el dogma católico, esa inefable comunicación sólo posible en la unidad de naturaleza y en la trinidad de personas. Lo que asegura un *dónde* para el ser de un mundo, por tanto, no sería una suerte de multiplicidad anterior, en relación con lo uno, sino la relación entre *personas* naturalmente iguales y procesivamente diversas. La relación es el *dónde*; y ésta depende de la diferencia de las personas (más difícil de explicar que la unidad divina). Diversidad y unidad hacen posible primero en Dios y luego en el mundo, la relación. *Perijóresis / circumincesio* es el nombre con el que griegos y latinos designaban la apertura y la inclusión recíprocas de las tres personas divinas, esto es, el modo inefable en el que cada una penetra y contiene las otras dos. De esta relación *personal*, de esta comunicación divina, surge una sola Palabra (*logos, verbum*) en la que Dios se expresa eterna y completamente a sí mismo. Así entendido, no hay silencio alguno que preceda ni –mucho menos– dé lugar al principio del mundo universo. El *único* principio no principiado del mundo es este Dios Padre, Hijo, Espíritu Santo. Es la Palabra de Dios, no su silencio, la que da origen y forma al mundo. Nada hay anterior al principio. Y el mundo, dirá Buenaventura, es palabra de Dios.

Así pues, y volviendo al *unde* de las miniaturas que dan lugar a este ensayo, ha de decirse que la *marginalidad* habilitada por la irrupción de las mismas en la *pagina* se relaciona con el mundo que la habita y la configura como un silencio independiente de la palabra, anterior a ella y capaz de recibirla en la medida en que es *capaz* de no hacerlo. En tal sentido, esta marginalidad, este silencio, constituyen y proveen al mismo tiempo, una potencialidad cabalmente superior a todo acto. No es, sin más –me apresuro a decirlo–, la potencia *del no* en el sentido aristotélico sobre el que insiste la crítica política de Agamben. La razón principal de la diferencia es que aquí no hay agente alguno en posesión de la facultad o potencia de actuar y de no actuar. La potencia de la que hablo, en todo caso, no es potencia de un agente sino de un lugar (aunque la marginalidad suponga la intervención de un agente, que es el *miniator* furtivo). Sólo es potencia en proporción a la capacidad que posee un determinado *dónde* para *dar lugar* a una serie de actuaciones del mundo, es decir, sólo es potencia en sentido análogo. Para ser *el lugar* de tales actuaciones, esto es, de infinitos mundos actuados y actuables. Ese lugar no es el texto, ni la página que lo soporta (y que incluye los márgenes en los que se fija el discurso mediante la escritura); pero no prescinde de ese

mundo pautado ni del libro que lo contiene. Así como la escritura no se da en el vacío, sino en la pauta, la actuación de un mundo que la tome por asalto tampoco puede tener la nada por soporte, sino un lugar desde donde afirmarse como *no-lugar*. Y el acto mediante el cual deja de ser margen para ser marginalidad es la irrupción de una actuación del mundo, de un mundo actuado, cuya inscripción en el espacio no está mediada por la palabra.

El asalto

Las imágenes miniadas establecen, en su irrupción, unas relaciones particulares con la página, con el lector y con el texto. Ante todo, toman la *página* por asalto y desarticulan su territorialidad. Irrumpen de modo totalmente imprevisto e imprevisible tanto en el *lugar* como en el *no-lugar* del texto, es decir, en la caja y los márgenes de la escritura. Pero dicha irrupción, como vimos, genera un lugar *otro*, que definimos como marginalidad. Se trata de imágenes, dibujos completos. Por su misma razón de imágenes muestran y se muestran. La inserción de estas miniaturas en libros que alguna vez alguien habría de abrir y en páginas que



alguna vez alguien habría de hojear, retrasa notablemente su aparición, pero no constituye su ocultamiento. La marginalidad que abren no es un escondite. A diferencia de la palabra, la imagen no puede ser ocultada. Pero ¿a quiénes se muestran? Realmente, apelan a un auditorio muy reducido al interior de ese margen social que es el libro, a saber, a un lector que ni las espera ni las busca. El lector, en efecto, no las puede buscar en absoluto, porque busca lo escrito: la palabra del filósofo, del teólogo, del jurista, del médico, del físico, del novelista, del astrónomo, de dios... en fin, de alguien. Se topa con imágenes que no ha buscado. No son sus imágenes, ni son imágenes de su mundo. No fue el lector quien ha convocado esas imágenes, sino esas imágenes las que lo convocaron a él. Las imágenes –en fin– lo esperaban a él, no él a las imágenes.

Quisiera considerar, finalmente, que la práctica medieval más frecuente de lectura (no la única) puede considerarse individual, pero no privada. Se leía en la biblioteca, en la sala de lectura, en el poco tiempo habilitado por el horario solar (en los refectorios monásticos o conventuales, sólo un *lector* leía durante las comidas, el resto de la comunidad escuchaba en silencio). En

muchas bibliotecas, los libros más requeridos, a menudo eran encadenados al plúteo del *armarium* en que se colocaban, mediante cadenas cuya extensión alcanzaba el banco de lectura más próximo. Lo que quiero resaltar es que el ritmo de lectura de un libro en la Edad Media era muy lento. No eran demasiados los lectores que disponían de una biblioteca personal (ni siquiera todos los maestros universitarios). Mucho menos cuando se trata de manuscritos iluminados, como es el caso. Las miniaturas que consideramos, en efecto, se inscriben en libros de lectura común, no individual. Incluso en libros corales, es decir, de uso litúrgico. No son bromas gastadas a un amigo o conocido en un libro de su pertenencia. Más bien parecen servirse del libro para alcanzar la mirada de un testigo, como un mensaje arrojado al mar en el interior de una botella. A ese sorprendido e ignoto cómplice le dedica el *miniator* su trabajo y su arte.

Desde su lugar otro, estas imágenes no solamente asaltan el texto, sino la atención del



lector, destinada a la lectura. Y en ocasiones, como en los casos que rodean estos párrafos, lo interpelan directamente con muecas y con burlas, cuando no con gestos procaces, fijando su mirada (o su acción) en los ojos de quien no verán nunca, pero apropiándose —descaradamente— de su atención. Estas son las imágenes que más me interesan, por cuanto manifiestan de modo privilegiado la situación a la que da lugar la mirada

del testigo. En el preciso instante en que el lector las mira, es decir, en que ambas miradas se encuentran, todo el *pagus* de la *pagina* queda en segundo plano. Incluido, por cierto, el texto. El margen mismo deja de ser margen; y la *marginalidad*, como espacio otro, queda consumada al extenderse al testigo, así como la escritura sólo se consume y se realiza como tal en la lectura. El territorio pautado, el lugar de la escritura y de la lectura a cuyo servicio se destinó el libro, queda en ese instante excluido, separado. En ese instante, *lo que resta* es la caja. Y una vez retomada la lectura, la página queda definitivamente reconfigurada sobre la base de esa irrupción, iniciada en el pergamino y completada en el lector (tal como sucede en la escritura). Recién entonces, a los ojos del lector / testigo, el libro soporta un *pagus* ampliado, en la medida en que la irrupción de las imágenes reveló que la caja no encerraba herméticamente la escritura y que la superficie de escritura, lejos de toda galvanización, era infinitamente permeable tanto a la emergencia como al asalto de cuanto no había sido convocado a la entidad del discurso.

Quien lea estas páginas habrá advertido que la diferencia entre estas imágenes y las iluminaciones (incluidas las *drôleries*) es exactamente la misma que la diferencia entre el concepto benjaminiano y el concepto ordinario de *cita*. Si la función metodológica de las citas finales o al pie de página es la de iluminar, reforzar, ampliar profundizar la escritura del texto, Walter Benjamin la concibe como su sabotaje permanente, ladronas que despojan tanto al texto como al lector de sus bienes, como topos que abren brechas en el jardín cultivado de su verdad.

Las citas en mis trabajos son como salteadores de caminos que asaltan violentamente y roban al viandante sus convicciones.¹⁰

En lugar de citas que confirmen o autoricen lo que escribimos y leemos, Benjamin piensa en la importancia decisiva de citas que destruyan los tópicos y las verdades establecidas por el autor, obligándonos así a pensar de nuevo. Las imágenes que asaltan el texto, al igual que las citas de Benjamin, lo destruyen en la medida en que lo abren a lo que falta, a lo que no ha sido convocado –*citado*– a la escritura. Precisamente por eso lo redimen de su barbarie. Ese pensamiento nuevo, ese reinicio del pensar no puede asentarse en el vacío. Pero tampoco en los



márgenes de la escritura, de la palabra. Antes bien, acontece en la marginalidad silenciosa y originante (porque carece de palabra) que su misma irrupción inaugura. Es, en efecto, un acto nuevo, una nueva actuación del mundo que depende de su propia potencia incompleta e irreductible. Potencia que no es de lo secreto, ni de lo que se ha callado, porque no es potencia de la palabra, sino de lo no dicho, del no-texto, de lo no actuado. Aquí radica su diferencia con la hermenéutica clásica, ya que la iniciativa no la tiene el lector actual, sino un pasado que no ha sido convocado al presente. Se cita lo que no está, incluso lo que no es. De allí que el asalto de estas imágenes no arroja *lux* (como las iluminaciones del texto o

las citas que refuerzan su verdad), sino oscuridad. Y esa oscuridad redime al texto de su propia verdad. ¡No hace falta decir que el caso que presento no es el de un asalto de juglares! No es la *juglaría* como clase social la que irrumpe en la página, sino el mundo que expresa y al que se dirige. El mundo no convocado a la escritura ni citado en ella. Por ocioso que resulte, diré que los juglares no dibujan y raramente son dibujados en las escenas que analizo. Se adivinan sus

¹⁰ Benjamin, W., *Gesammelte Schriften* IV/1. Herausgegeben von Tillman Rexroth, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, p. 138.

acrobacias, sus chistes, sus pantomimas, sus burlas. Pero no son ellos, sino su mundo (ese otro mundo) el que toma la escritura por asalto: esto es, el mundo de otros usos del cuerpo, otros usos de la palabra, de la música, del vestido; el mundo de otras alegrías, otros valores, otros dolores, otras historias. Un mundo, en fin, que ni siquiera pertenece ni representa a la juglaría, antes bien, la excede, la incluye. Ése mundo actuado en la marginalidad conquistada es el mundo redimido.

¿Qué sucede entonces con el texto? ¿Qué es un texto, a la luz de su asalto? Todo texto es *lo que se ha tejido*, la trama de un discurso fijado en la escritura, atendiendo a Ricoeur. En la cultura universitaria medieval, tanto los filósofos como los teólogos y los juristas hablaban, en este sentido, de *littera*. El *textus* es *lo tejido* en la escritura. De allí que la *lectio* / *lectura* sea la primera operación hermenéutica (y académica) necesaria para la comprensión. *Leer*, metodológicamente hablando, es para un medieval recuperar objetivamente la materialidad de la escritura, es decir, pasar por todos y cada uno de los términos en los que se ha fijado el discurso, como los puntos mediante los cuales se tejen los hilos para hacer un manto. El interés y el cuidado en el tratamiento de la *littera* (que es la escritura) radican en la intención de dar con el *sensus* que ésta resguarda y transmite al mismo tiempo. El texto, efectivamente, es lo que está escrito. Pero la escritura no es el texto. La *lectio* se consuma, por tanto, en la *divisio* del texto, es decir, en la detección de las diversas partes en las que puede y debe dividirse para su posterior análisis.

Sobre la base de la lectura y la división de la *littera*, procede la segunda operación, que es la *explicatio*, o *expositio* del texto. *Explicar* es, literalmente, *des-plegar* el texto, deshacer los pliegues que comprometen su comprensión alisando y extendiendo su contenido. *Exponer* es mostrar el texto, dejar al descubierto el sentido, lo que está escrito *sacándolo* de la *littera*. Colocar el *sensus* resguardado en y a través de la escritura por fuera de ella misma. Cuanto más se *desciende* hacia los diversos sentidos del texto, que son niveles de profundidad creciente (los exegetas de la Biblia oscilan entre los cuatro principales: *literal*, *alegórico*, *tropológico*, *anagógico*, hasta veinte sentidos distinguibles); tanto menos trazas quedan de la letra, aunque cada uno dependa del anterior, de modo que todos se remontan a ella como a su piel o superficie.

El asalto de la lectura, por tanto, interrumpe todo el proceso del acceso al sentido del texto, sea cual sea nuestro modo de concebirlo. Como la ciudad moderna de Benjamin, el manuscrito cuyas *paginae* han sido invadidas y cuya lectura ha sido interrumpida se llena de aberturas por las que emergen imágenes de lo no dicho.

La Edad Media veía al mundo como un libro abierto (*liber naturae*) y a los seres que lo habitan como caracteres de la escritura que guarda y muestra. Una palabra que, a diferencia de cualquier otra, debe ser *vista*, no escuchada, dirá Buenaventura. Ése es el libro originalmente

dispuesto por Dios para que el hombre aprenda a ser hombre (*lea*). Como si originalmente no hubiera diferencia entre imagen y palabra. El mundo es la palabra con la que Dios sale definitivamente de sí, porque está dirigida a *otro*. Esta salida –parafreaseando a la inversa a Eckhart– no es su entrada. Sólo después de la caída de sus primeros lectores, el libro del mundo se cubrió de una densa tiniebla que impidió su lectura. A pesar de mirarlo, el hombre dejó de verlo como tal. Dejó de ser libro, por no tener lector. (Dios no lee el mundo, porque *lo dice*). Por eso “dispuso que *otro* libro acudiera en auxilio del libro de la naturaleza”: la Biblia (*liber scripturae*), con cuya guía podía el hombre recuperar el sentido del mundo.¹¹ Es decir que la escritura acontece siempre tras el silencio del mundo que la hace posible, la acompaña, la excede. Incluida la sagrada. El silencio del mundo es anterior a la palabra de cualquier dios. Es el origen sublunar de toda revelación.

Pero el mundo es libro, no texto. Igual que la cruz.¹² En tanto tales, no admiten asalto alguno, pues, al carecer de palabra, lo incluyen todo. En esa palabra sin voz, accesible a la vista, no al oído, no hay posibilidad de silencio alguno. El mundo-libro es el único *dónde* que carece de afuera. Y si es la imposibilidad misma del afuera, entonces también carece de centro. Todos los demás libros, incapaces de ser mundos, son cajas de sentido vulnerables desde sus propios márgenes al asalto de lo que no ha sido escrito. No sucede otra cosa con la ciudad. Afortunadamente, es imposible la verdad.

Ningún libro es definitivo, no sólo porque su escritura será objeto de lectura, sino porque *todo lo dado*, esto es, lectura, escritura y libro, puede ser indefinidamente tomado por asalto. Como muestran estos pequeños e intrincados mapas sociales, el espacio político no es compacto ni homogéneo, sino permeable a la emergencia y al asalto de actuaciones capaces de desdecirlo de raíz para dar lugar más que a otra comprensión o escritura del mismo, a una comprensión y a una escritura *otras*.

Y la potencialidad de los actos mediante los cuales un margen político deviene marginalidad originaria, no reside únicamente en las facultades de sus eventuales actores y de sus sucesivos adherentes. La transformación del espacio político no queda ni librada ni reducida a la mera voluntad de quienes se decidan a rediseñar la trama. Porque para crear un nuevo *topos* del mundo no basta el repudio de la trama existente, ni las razones que sostengan los beneficios del mejor rediseño. No basta poder actuar a favor, en contra, o poder no actuar. Se necesita la oscuridad de

¹¹ Buenaventura de Bagnoreggio, *Commentarius in Librum Ecclesiastae* 1, q. 2, *resp.*, en *Opera omnia* VI (Quaracchi 1893) 16; *Breviloquium* II,5,2 y 11,2, en *Opera omnia* V (Quaracchi 1891) 222 y 229 respectivamente.

¹² Buenaventura de Bagnoreggio, *Sermón en el Viernes Santo* 20,4-5, ed. Bougerol, J. G., *Saint Bonaventure. Sermones de diversis* I (Éditions Franciscaines, Paris 1993) 297-299.

lo que no ha sido tejido, las infinitas aperturas de la trama, que no nos pertenecen. Ese universo de no-lugares inmunes al conjuro de los más poderosos magos y del todo ajenos a la voluntad de los revolucionarios más aguerridos. Son las imágenes que asaltarán y depredarán siempre toda cartografía. Lo que no sabemos. Lo que no podemos pensar, ni siquiera decidir. No hay camino alguno que nos conduzca a ello. Sólo el esfuerzo de caminar a contrapelo incluso nuestros propios surcos, sabiendo que la mayoría de los entresijos se nos escapan. Sólo una lectura sin esperanza puede imaginar un cambio. Porque es la única capaz de cargar con todas las imágenes que la esperan.



Recibido - 13 de julio de 2013
Aceptado - 27 de agosto de 2013