

## El trazo de la escritura

*Raúl Dorra*  
Universidad Autónoma de Puebla

### 1. Espacio e inscripción

En “La figura que reside en el poema”,<sup>1</sup> Noé Jitrik ha analizado la relación que entabla la escritura con el espacio en que ésta se asienta. La escritura —una letra en una página, una incisión en un tronco, una grabación en una piedra— hace que el espacio se convierta en un lugar significativo, un blanco que “pugna por no ceder a la inscripción” y por eso presiona, a su vez, sobre aquélla para crear “un ritmo específico” por virtud del cual tanto el blanco circundante como la grafía circundada dialogan, resignificándose el uno y la otra y mostrando que ahí, en realidad, “el ritmo es lo que *significa*”. La relación entre la página y la inscripción sería, de este modo, una relación de presuposición recíproca: la una no puede existir sin la otra y viceversa. Podríamos, tal vez, postular que el momento inaugural de esta relación es aquél en que una mano ejecuta un trazo o, ¿por qué no?, una mirada selecciona un objeto para convertirlo en signo, en escritura del mundo. Ese signo trazado por la mano o selec-

---

<sup>1</sup> Véase *Tópicos del Seminario* No. 6, diciembre del 2001.

cionado por el ojo, al momento de crearse crea también al espacio como lugar significativo. Yendo más hacia atrás, podría decirse todavía que se trata del momento en que una conciencia —un sujeto— apela a la escritura, la hace venir hacia sí, o siente el llamado del espacio que ante él se sitúa, un espacio que quiere devenir lugar significativo. El proceso puede tardar en su ejecución práctica (alguien confecciona una tableta de arcilla, procede a encerarla, restaura la punta de su estilo y se entrega a la tarea de actualizar eso que ya existía potencialmente: la inscripción y el lugar de la inscripción), o puede realizarse sin mayor demora (alguien ve un tronco, imagina la inscripción, saca un instrumento cortante y procede) o incluso realizarse de manera instantánea (alguien ve una paloma en el cielo y en el acto lee: “hoy el día es hermoso como una paloma en el cielo”): de cualquier modo siempre se trata de llegar al comienzo, un signo situado en un lugar, un lugar que produce un signo para que, ambos, inauguren un juego de mutua resignificación.

De los tres ejemplos que acabo de mencionar, en los dos primeros se evoca una escritura constituida como tal y por lo tanto la confección de textos según reglas preestablecidas, mientras en el tercero es la mirada la que instala o recupera la potencia significativa que tienen los objetos —causados por la naturaleza, por el azar o por el arte, según la distinción establecida por Aristóteles en su *Metafísica* y antes esbozada por Platón en el libro X de *Las leyes*<sup>2</sup>— los cuales, inicialmente, existen para producir otros efectos. Estos otros efectos, cualesquiera sean, no pueden hacerse *efectivos* sino en la medida en que el objeto del que proceden, además del fin con que fueron causados, conlleva esa potencia significativa que es la que hace pre-

<sup>2</sup> Hienrich Lausberg inicia su *Manual de retórica literaria* con una explicación pormenorizada de cómo la tradición clásica evaluó el trabajo artístico a partir de esta distinción. La obra de Lausberg, en tres tomos, fue editada por Gredos, Madrid, en 1966 (t.1), 1967 (t.2) y 1968 (t.3), con traducción de José Pérez Riesco.

cisamente de ese objeto un factor de inteligibilidad, potencia que la mirada actualiza.

Volvamos, después de estas consideraciones, sobre los dos primeros ejemplos que nos sitúan ante la escritura en el sentido convencional del término. En ambos casos, la escritura sigue reglas precisas de constitución para formar un mensaje o, más exactamente, para denotarlo. El mensaje se organiza siguiendo reglas gramaticales y se da a conocer como mensaje escrito siguiendo reglas gramatológicas. El mensaje escrito, pues, considerado en el aspecto de su ejecución, en una primera instancia tiene su soporte en la letra que va formando palabras para que a su vez éstas, las palabras, vayan construyendo las articulaciones del sentido. Pero, considerado el aspecto sensible de la escritura, la letra debe ser vista como una mediación, un lugar de encuentro entre el grafema y la grafía. La letra sería ese trazo audible que interrumpe una superficie inicialmente neutra, o áfona, para convertirla en un espacio de resonancia con el cual entra necesariamente en relación y entabla un diálogo, construye un ritmo que, según Jitrik, es lo que al cabo, en lo profundo, significa.

Deberíamos, creo, empezar por advertir ese movimiento oscilante que va del grafema a la grafía, es decir al trazo que hace emerger la letra para ponerla bajo nuestros ojos. Esta diferencia es equivalente a la que va del fonema, como unidad fonológica, al sonido, unidad fonética que lo reviste de materia fónica y de ese modo lo hace audible. Es el trazo —significante sensible de la letra— el que entabla ese diálogo con un espacio cuyo soporte material —arcilla, madera, papel— se hace visible como sustancia. El trazo, entonces, tiene siempre un *plus* de sentido pues hace presente a la letra, pero la hace presente en un espacio que toma la determinación de un lugar y propicia relaciones que ya no son gramaticales ni gramatológicas sino plásticas: nos pone ante una materia que, tocada por el trazo, se convierte en sustancia en la medida en que esa materia es el sustrato de un dibujo

que la abre. Vista en su dimensión plástica, la escritura es materia abierta por el trazo.

## 2. El muro y el acero

Podemos de ese modo adivinar que, más allá de lo que el mensaje escrito en abstracto denota, existen otros modos de la significación que se incorporan al mensaje cuando el soporte material en que éste se inscribe deviene sustancia. Estos otros modos no tienen, como la letra, un sustrato fónico sino que son pura extensión visual y por ello no alcanzan la precisión de las articulaciones de la lengua, no se gramaticalizan y su capacidad significativa, aleatoria, proviene de la intervención y las decisiones del sujeto. Es la mirada la que extrae la significación y la organiza no como lengua, en el sentido saussuriano, sino como lenguaje. Estaríamos desplazándonos, de ese modo, de un sistema homogéneo e idéntico a sí mismo, a otro abierto, plural, en transformación, que tiene al primero como matriz y a la vez como un límite al que siempre supera y al que siempre regresa. Estaríamos, dicho con otras palabras, moviéndonos entre el signo y el símbolo.

Ahora bien; hemos tomado dos ejemplos de inscripción del mensaje: la que realiza el estilo sobre una tableta de arcilla, y la que deja la punta de un puñal sobre la superficie de un tronco. Obviamente, los dos soportes materiales de la inscripción tienen características diferentes. Mientras la tableta de arcilla ha sido concebida y trabajada para servir de espacio a la inscripción y por lo tanto ha tenido como causa a la escritura, la habilitación del tronco como espacio de escritura ha sido fruto de un azar, de una súbita inspiración o incluso de un accidente que, por decirlo así, ha producido un desvío en su *naturaleza*. La tableta de arcilla ya era sustancia incluso antes de alcanzar a ser materia, pues la escritura destinada a asentarse sobre ella en cierto modo existía desde antes: aristotélicamente hablando, era su causa final. El tronco no, el tronco era un objeto del mundo

entendido como mundo natural (un objeto que aquí llamaremos materia) hasta el momento en que una mirada activa lo convirtió en sustancia al advertir que esa superficie era capaz de ser herida por la punta de un puñal para que allí quedara, visible y perdurable, el dibujo de unas letras. O fue el tronco, quizá, el que salió al encuentro de esa mirada y actuó sobre la mirada como si él, el tronco, fuese el agente y ella, la mirada, una mirada herida por la pasión, y por lo tanto el acto de sacar el puñal y lastimar la corteza para perpetuar algunas palabras, quizá un nombre, fuera la respuesta del sujeto a una provocación del objeto.<sup>3</sup> De una o de otra manera, al encuentro de la mirada con el tronco, o del tronco con la mirada, casi no podemos imaginarlo sino como un acto súbito y hasta violento, al que le siguió de inmediato la aparición del puñal y, sin solución de continuidad, el trazo de las letras. Aunque también, claro está, ese encuentro podría ser imaginado como un hecho clandestino, de tensa morosidad, que obligó al sujeto a moverse con temor o con cautela, pero esto no cambiaría en lo profundo la naturaleza del episodio. En ambos casos, es la presencia del tronco la que motiva la acción no prevista de un sujeto conmovido.

En este segundo ejemplo se pone de relieve la presencia del sujeto. Aquí las palabras escritas, el nombre ofrecido a otras miradas, son mensaje pero son también, o quizá son sobre todo, huella, persistencia de un sujeto que, inasible y al mismo tiempo ominoso, se perpetúa en el mismo escenario que abandonó tras provocar *eso* que provocara con toda decisión y acaso también a su pesar: un nombre legible, quizá vastamente legible pero de todas maneras menos nítido que la mano que actuó llevada por

<sup>3</sup> Eric Landowski ha venido reflexionando sobre el aspecto activo del objeto y las distintas formas en que puede entrar en relación con el sujeto. Véase, p.e., "Sabor del otro" en *Tópicos del Seminario* No. 5, junio del 2001. Como el propio Landowski lo recuerda, en *La náusea*, Sartre había mostrado cómo un objeto puede invadir, con su sola presencia, la intimidad del sujeto precisamente hasta el extremo de "la náusea".

una pasión que desde ese momento ha tomado la forma de una herida irredenta. Lo escrito es la herida.

Las reflexiones que acabo de formular me conducen naturalmente —quizá porque de una manera difusa provienen desde ahí— a la evocación de dos versos de un tango —“Melodía de arrabal” — que compusieron, hacia 1932, Mario Battistella y Alfredo Le Pera y que difundió, lo cual explica que permanezcan en un activo sector de mi memoria, la voz de Carlos Gardel: “En tus muros con mi acero/yo grabé nombres que quiero”. Esos versos, creo, ilustran bastante bien lo que estoy tratando de mostrar: un sujeto grabó, antaño, unos nombres queridos, y esos nombres lo retuvieron a él, aferrado a la observación de esa pared donde tales nombres permanecen y se transforman.

En su artículo “Lazos en la escritura”<sup>4</sup> Guillermina Casasco escribió que “Al cobrar realidad la escritura señala juntamente la herida y lo herido. El trazo practica una abertura en la supuesta continuidad espacial”. Más arriba, en este trabajo, dijimos que, “vista en su dimensión plástica, la escritura es materia abierta por el trazo”. La observación de Guillermina Casasco me parece iluminadora pues muestra cómo, en esa dimensión plástica, no sólo la materia se ha transformado en sustancia (una sustancia que por prestarse a ser herida se ha convertido en “lo herido”) sino cómo la propia herida, el trazo que abre la materia, puede ser vista ella también como sustancia a la que por su parte la mirada hiere para escribir sobre ella: cómo, en otras palabras, la herida puede ser lo herido.

En efecto; en la herida, o más bien, sobre la herida, también se puede leer porque ella, al instalarse, se convierte en receptáculo de la significación. Podemos leer lo que la letra dice en tanto letra, el mensaje que forma, pero también lo que ella dice en tanto trazo. El trazo ha sido dejado por una mano, paciente o ansiosa, insegura o firme, y esa mano ha sido conducida por un sujeto cuyas huellas han quedado ahí como una presencia

que incesantemente retorna. El trazo, en este caso, es una suerte de voz, pues la voz es la forma que toma la materia fónica para que los fonemas puedan ser pronunciados. Tal forma, que en ningún caso es neutra, trae necesariamente el *ahí* del sujeto que la modula.<sup>5</sup> Como la voz, que en cada caso adquiere su tonalidad, su *tempo*, su registro, el trazo *habla* en el sitio en que *dice* y por lo tanto habla más de lo que dice.

Pero volvamos a la imagen que hemos evocado: la escritura de un nombre, o de varios, dejada sobre un muro, o sobre varios, por la punta de un cuchillo. Si estos nombres hubieran sido escritos sobre un papel o sobre una tableta de arcilla con el auxilio de otros instrumentos, de una o de otra manera estarían ahí presentes todos los elementos que estamos considerando porque cualquier escritura, vista en su concreción material, trae consigo las huellas que ha dejado el proceso de su ejecución. Sin embargo, preferimos evocar esta otra imagen porque su evocación evoca a su vez, inevitablemente, una tensión dramática que pone en un primer plano lo que tratamos de mostrar.

Ese muro es un teatro en el que se escenifica el deseo de perdurar, la decisión de que en lo que es fatal ausencia, distancia o desencuentro, aparezca una fuerza capaz de actuar la retención de la presencia. Examinémoslo, pues, ya que es dócil a nuestra propia pasión de fisgones, con un poco más de detalle. Un hombre, en una oportunidad, o en varias oportunidades que de todos modos son siempre la misma, ha grabado un nombre de mujer: Rosa, Margot, Rita. Esto ocurre en un tango y por eso el muro se sitúa en algún arrabal de la ciudad deseada y por eso también, el muro, antes de recibir la herida obrada por el nervioso acero, ha recibido otras obradas por el impasible tiempo: grietas, chozreaduras, silenciosos derrumbes. Estas pequeñas catástrofes de la superficie han convencido al hombre de que ese muro —mostrándose como garantía de fidelidad o actuando como invitación

<sup>5</sup> Para ampliar esta reflexión puede consultarse el artículo de Raúl Dorra “Poética de la voz”, en *Entre la voz y la letra*, BUAP-Plaza y Valdés, México, 1996.

<sup>4</sup> *Tópicos del seminario* No. 6, diciembre del 2001.

a la confidencia— igualmente podía recoger el signo de las catástrofes que el vivir cotidiano ha dejado en su interioridad. El muro podía ser —porque de algún modo ya lo era— una página, lo herido. El acero obró entonces sobre el muro un nombre, o varios nombres, de mujer. Obró hiriendo, abriendo letras. Fácil es imaginar que tales letras, trabajadas con dificultad, emergen a la superficie bajo trazos accidentados, excesivos, imperfectos, porque el varón que los causó —personaje de tango— tenía sin duda más apremio que afanes caligráficos, más fuerza nerviosa que destreza artística. El acero abrió el muro para sugerir, con un nombre, la narración de un destino. Las reflexiones que hemos venido haciendo nos autorizan a formular esta pregunta: ¿en dónde está narrado ese destino?: ¿en lo herido del muro o en lo herido de la herida, es decir, en las imperfecciones y excesos de esa mano inhábil cuyas huellas quedaron más en la herida que en lo herido?

Considerado este ejemplo podemos postular la existencia de dos niveles de lectura que vendrían a significar dos modalidades en la relación de la escritura con el espacio. El ordenamiento de estos niveles no significa una escala de jerarquías sino que uno y otro se construyen desde diferentes perspectivas de observación y suponen una diferente actividad, o un diferente grado de presencia, del sujeto. En el primer nivel encontramos la inscripción del mensaje sobre una superficie con la cual dialoga en busca de un ritmo significativo. La inscripción tiene una forma, una ubicación en el plano, es un dibujo circundado, y también atravesado, por el blanco. El mensaje que forman las letras —mensaje que se circunscribe a la zona alfabética de la escritura— es transformado por “la puesta en página”<sup>6</sup> de estas letras o, dicho en términos de Viviana Cárdenas, por el resultado de la relación entre la zona alfabética y la “zona visuográfica”<sup>7</sup> de la escritura.

<sup>6</sup> Véase el concepto de “mise en page” en Nina Catach, *La punctuation* en PUF, col. *¿Que sais-je?*, Paris, 1994.

<sup>7</sup> Ver el primer capítulo de *La zona visuográfica en la escritura de niños*, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2001.

En este nivel, diríamos, aun con todo ese valor agregado, la lengua predomina sobre el lenguaje y, en consecuencia, el orden de lo sígnico se impone al orden de lo simbólico. Al mismo tiempo, dado que en la textualización —lo que hemos llamado “la puesta en página”— las relaciones de los factores textuales son de naturaleza visual, no aparecen en pleno los factores que ordenan la relación materia-sustancia-forma, factores que nos sitúan en la dimensión plástica de la escritura.

En el segundo nivel, donde la escritura se muestra como el trazo que abre un cuerpo a la vez que como la herida y lo herido de ese cuerpo, si bien la lengua sigue siendo la referencia y de algún modo el límite, entramos al orden, incesante y al mismo tiempo balbuceante, del lenguaje; y los objetos del mundo —incluidas las escrituras que el mundo contiene— adquieren el valor del símbolo. La espesura del lenguaje recubre las articulaciones de la lengua y el orden simbólico, que se abre a una significación plural, inestable pero también motivada, produce un desborde en la fijeza de los signos. En este segundo nivel el mundo se ve desde el lado del sujeto antes que desde el lado del texto y por ello es la presencia del sujeto —su mirada, su estado de ánimo, su relación con el objeto— lo que decide el rumbo significativo del mensaje a la vez que lo impregna de su huella. Instalados en este nivel, una lectura de la escritura, antes que lectura de un mensaje, es recuperación de las huellas de una presencia.

### 3. El cielo y la paloma

Para terminar, debo referirme al tercer ejemplo de lectura al que hemos aludido: aquella que la mirada realiza sobre los objetos del mundo. Al evocar la escena de un hombre que saca su cuchillo para escribir sobre un muro, hemos imaginado que esa escritura fue, al menos en parte, sugerida por la presencia del propio muro. El muro, hemos imaginado, estaba lastimado por grietas, chorreaduras y otras indicaciones de un lento deterioro.

Contemplando ese muro, el hombre vio el paso del tiempo no sólo sobre aquella ofendida superficie sino sobre su propia intimidad. El muro le reveló, de un modo o de otro, lo que el tiempo había hecho con su propia vida. Si se hubiera tratado de otro tipo de individuo hubiéramos podido imaginar que ese muro trajo a su memoria los versos de una famosa elegía que recuerda “cómo se pasa la vida/cómo se viene la muerte/tan callando”. Pero este hombre, sin duda alejado de la cultura letrada, no tenía en su haber esas palabras lo cual, de cualquier manera, no le impidió experimentar un sentimiento bastante cercano al que dio forma verbal Jorge Manrique. Deterioro, abandono, fugacidad e inconsistencia de todo eso que llamamos “la vida”, y deseo de producir un detenimiento, de recuperar algo de lo que se va: eso, podemos imaginar, habrá obrado en el ánimo del hombre que sacó su cuchillo para retener unos nombres. Tal vez el hombre vislumbró también, difusamente, que cada objeto del mundo está impregnado de significación y que por eso, aun de manera imperfecta, se deja aprehender o viene a nuestro encuentro, responde o interroga, se entrelaza con los otros objetos hasta hacer del mundo un tejido de símbolos.

Podría, entonces, decirse que nuestro hombre entró en relación con la dimensión significativa del muro, o fue conducido a ella, y en cierta medida que —antes de escribir— *leyó* el muro. Y a esa lectura, practicada directamente sobre el objeto, podríamos describirla como una lectura motivada, motivada por relaciones de semejanza, lectura de lo continuo y de lo continuamente móvil, una pura operación hermenéutica que pone en relación un espacio exteroceptivo con un espacio interoceptivo y que no puede ser contenida por un sistema aunque necesite referirse a un sistema.

Este tipo de operación hermenéutica ejecutada sobre el objeto ya había sido considerada en ese trabajo cuando propusimos la imagen de un sujeto que ve una paloma en el cielo. La lectura de ese muro interrumpido —enriquecido— por grietas y chorradas es en un sentido fuerte similar a la lectura del cielo, o

más bien de esa amplitud azul sobre la que el vuelo de un paloma deja una estela de blancura. Alguien que cotejara una lectura con otra quizá podría alegar que en este segundo caso el sujeto está frente a un objeto del mundo natural mientras en el primero se detiene frente a un objeto manufacturado y que entre ambos media la diferencia que va de la naturaleza a la cultura. Considerando esta posible objeción podríamos objetar, por nuestra parte, que esa diferencia es, o bien irrelevante para nuestros propósitos, o bien —y ésta es en realidad nuestra posición— inexistente. Me parece que tal diferencia, si no engañosa, ha sido construida con fines metodológicos para clasificar las áreas del conocimiento. No hay, en realidad, *naturaleza*. La naturaleza es obra de la cultura, una proyección de ésta sobre lo que, según la propia cultura necesita pensar, existiría antes o existiría independientemente de ella. Lo que, *realmente*, pudiera haber *antes* o *fuera de* la cultura —lo radicalmente *otro*— es algo que no seríamos capaces siquiera de imaginar porque al imaginar —al construir una *imagen de*— algo lo incorporamos inevitablemente a la cultura. Por eso el sujeto que ve la paloma en el cielo no puede sino advertir, de alguna manera y en algún estrato de su conciencia, que ese vasto horizonte está impregnado de significación y que por eso, por estar dotado de poder significativo, le resulta a él perceptible. Un algo que no signifique sería pura opacidad y por lo tanto no alcanzaría el estatuto de, por ejemplo, útil, o más extensamente, de objeto pues el ojo, al no percibir su naturaleza de objeto o de útil, lo percibiría quizá sólo como una *cosa*, lo amorfo, o no lo percibiría en absoluto. La piedra, pues, o el agua o el árbol, conforman una red de relaciones o, mejor, un proceso de semiosis que da a cada cual su valor en el conjunto.

El sujeto de nuestro ejemplo ve la paloma en el cielo y *lee*: “Hoy el día es hermoso como una paloma en el cielo”. Deliberadamente hemos recurrido a estas palabras —que provienen de un poema de Vicente Huidobro— para ponerle nombre a una sensación, que llamaríamos de felicidad, y para indicar al mis-

mo tiempo que ese sujeto pudo, al ver ese paisaje y al sentirse iluminado por la felicidad, haber recordado ese verso de Huidobro, haberlo *leído* también en ese paisaje; o bien haber leído algo semejante, es decir, haber advertido que ese *estado de cosas* es causa de un *estado de ánimo* que puede tomar aquella forma en la palabra. El sujeto habría alcanzado ese súbito estado “de conjunción con el objeto” al que repetidamente alude Greimas en *De la imperfección*,<sup>8</sup> pero no habría sido anonadado por él, al contrario, le habría dado un nombre y, al dárselo, lo habría incorporado a la cambiante multitud de estados por los que, desde el extremo de la disyunción hasta el extremo de la conjunción, transita el sujeto en su cotidiana relación con los objetos.

¿Podría también el hombre alcanzar ese estado de conjunción con el objeto sin que la experiencia lo anonadara y sin, tampoco, recurrir a la mediación de la palabra? ¿Pudo haber ocurrido que la sola relación de la mirada con lo mirado causaran ese efecto, que la felicidad atenta, morosa aun si la experiencia no se extendiera demasiado en el tiempo, se *explayara* y aun se reconociera sin que en el espíritu del sujeto asomara un nombre que designara o bien al objeto —estado de cosas— o bien a la experiencia —estado del ánimo— que ahí tienen lugar? Rápidamente podría responderse que sí, pero un examen más detenido de la situación nos advertiría que el objeto, tanto como la experiencia, están entretrejididos con la palabra. Aunque la palabra no emergiera en la conciencia del sujeto, no habría ni vuelo ni hermosura ni cielo ni paloma si una vasta tradición diseminada en la cultura no hubiera atribuido, por ejemplo a esa bóveda azul y a ese animalito volátil —que casi no podemos imaginar sino de color blanco, como la blancura misma— respectivamente un nombre, un valor ético y/o estético, una capacidad para representar cierto estado del espíritu que, por otra parte, es tal en la medida en que la palabra lo significa: “belleza”, “felicidad”,

<sup>8</sup> Algirdas Julien Greimas. *De la imperfección*. Trad. de Raúl Dorra, FCE-BUAP, México, 1990.

“ascensión”, “paz” “pureza”, etc. Así, la amplitud azul —materia inmaterial— deviene sustancia pues ese devenir permite que, en el diálogo que entabla con el trazo dejado por la paloma tome la forma de una página. Cielo y paloma, página y trazo, se significan entre sí en la medida en que ambos términos se relacionan, diríamos, rítmicamente.

Es cierto que la contemplación del espacio azul atravesado por el blanco vuelo de una paloma —como la de cualquier objeto puesto en cierta perspectiva— conduce también a la experiencia de lo desplazado, lo enigmático y en suma lo innombrable; pero lo innombrable no puede ser experimentado sino por alguien para quien todo comienza por lo nombrable. Es a partir de la posibilidad del nombre que se expande lo imaginario, ese trabajo del espíritu que trae a la conciencia la certeza de que el mundo no termina en aquello que se ve y que se nombra pues siempre hay un más allá que, oculto y a la espera, se sitúa —se situaría— precisamente *más allá* de los nombres. La conciencia que resulta de tal trabajo del espíritu es la que Barthes ha definido como “conciencia simbólica”, conciencia que, según este autor, implica siempre una “imaginación de la profundidad”.<sup>9</sup> El nombre, pues, ligado a la “imaginación de la profundidad” dota al objeto de su potencialidad simbólica.

De tal modo, podríamos decir que el objeto toma su forma, su extensión o su límite, y por lo tanto su sentido, en la palabra o, si se quiere, a partir de la palabra. Otro tanto ocurre con la experiencia a que el comercio con el objeto da lugar, aunque ello ocurra en un estrato no perceptible de la conciencia. Diríamos entonces que leer los objetos es leer ese trabajo de la cultura aunque no se perciba el murmullo de la semiosis, que corre por los intersticios del objeto. Lo que se percibe es lo que alcanza a hacer sentido —pues “perder el sentido” es dejar de percibir,

<sup>9</sup> Roland Barthes, “La imaginación del signo” en R. Jakobson *et al*, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1971. *cf.* p.132.

ser anonadado por la confusión— y aunque este sentido incorpore valores no verbales, los incorpora en la medida en que de una o de otra manera pueden relacionarse con lo verbal. Así, para esta tercera lectura, los objetos del mundo forman una escritura simbólica, una escritura cuyo sentido, ligado a la profundidad, está en continuo desplazamiento y en continuo retorno pues la mirada, al convertir la materia en sustancia y trazar sobre ésta una forma construye una página incesante, hace emerger el sentido en lo sensible.