

# Walter J. Ong Oralidad y escritura



Walter J. Ong *Oralidad y escritura*



En los años recientes algunas diferencias básicas, señala Walter J. Ong en la Introducción, han sido descubiertas entre las formas de manejar el conocimiento y la verbalización en las culturas orales y en las culturas con escritura.

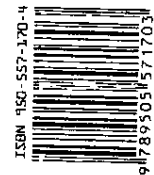
El capítulo primero versa sobre la oralidad del lenguaje y el segundo sobre el descubrimiento moderno de las culturas orales. Una cultura oral es aquella que carece de un conocimiento acerca de lo que es la escritura. Las palabras, sin escritura, no tienen presencia visual. Las palabras son solamente sonidos. El problema de lo que es una cultura oral se resuelve comenzando por examinar lo que es el sonido. En las culturas orales el conocimiento debe ser repetido en voz alta a fin de que no desaparezca. Esto produce una mentalidad altamente tradicionalista o conservadora.

Las sociedades ágrafas pueden ser descritas como homeostáticas; esto significa que viven en un presente que se mantiene a sí mismo en homeostasis, esto es, en equilibrio.

Estas páginas están dedicadas principalmente a la cultura oral y a los cambios registrados en el pensamiento y la expresión a causa de la escritura.



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA  
LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS



ISBN 950-557-170-4

9789505157170

WALTER J. ONG

# ORALIDAD Y ESCRITURA

*Tecnologías de la palabra*

Traducción de  
ANGÉLICA SCHERP



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA  
México

dencia culminó antes de que se notara que algo estaba sucediendo, y en ese momento la retórica ya no fue la materia que en otros tiempos había abarcado todo: la educación ya no podía describirse como esencialmente retórica, como se había hecho en épocas anteriores. Las tres grandes materias: la lectura, la escritura y la aritmética, que representaban una educación —teórica, comercial y doméstica— en esencia ajena a la retórica, fueron sustituyendo paulatinamente a la enseñanza tradicional, heroica y agonística, de bases orales, que por lo general había preparado a los jóvenes del pasado para la enseñanza y el servicio público y profesional, eclesiástico o político. En el proceso, conforme la retórica y el latín iban de salida, las mujeres entraban cada vez más en el terreno académico, que también orientaba más y más hacia el comercio (Ong, 1967b, páginas 241-255).

## V. LO IMPRESO, EL ESPACIO Y LO CONCLUIDO

### EL PREDOMINIO DEL OÍDO CEDE AL DE LA VISTA

AUNQUE ESTE libro se ocupa principalmente de la cultura oral y los cambios en el pensamiento y la expresión producidos por la escritura, debe dedicar un poco de atención a lo impreso pues refuerza y transforma los efectos de la escritura en el pensamiento y la expresión. Dado que el giro del lenguaje oral al escrito es en esencia un cambio de sonido al espacio visual, en este caso los efectos de la impresión sobre el uso del espacio visual pueden ser el punto central de atención, aunque no el único pues no sólo hace resaltar la relación entre lo impreso y la escritura, sino también la relación entre lo impreso y la oralidad, que seguía presente en la escritura y la primera cultura de lo impreso. Es más, mientras todos los efectos de lo impreso no se reducen a aquéllos que tiene sobre el uso de espacio visual, muchos de los otros de hecho están relacionados de varias maneras con este último.

En una obra de estas dimensiones no es posible enumerar siquiera todos los efectos de la impresión. Incluso una ojeada superficial a los dos volúmenes de Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change* (1979), hace muy patente cuán diversificados y vastos han sido los resultados particulares de la impresión. Eisenstein explica detalladamente cómo la impresión hizo del Renacimiento italiano un Renacimiento europeo permanente; produjo la Reforma protestante y reorientó la práctica religiosa católica; afectó el desarrollo del capitalismo moderno; hizo posible que la Europa occidental explorara el mundo; cambió la vida familiar y la política; difundió el conocimiento como nunca antes; hizo del alfabetismo universal un objetivo formal; volvió posible el surgimiento de las ciencias modernas; y dio nuevas facetas a la vida social e intelectual. En *The Gutenberg Galaxy* (1962) y *Understanding Media* (1964), Marshall McLuhan ha llamado la atención sobre muchos de los modos más sutiles con los cuales lo impreso ha afectado la conciencia, como también lo ha hecho George Steiner en *Language and Silence* (1967) y como yo lo intento en otros estudios (Ong, 1958b; 1967b; 1971; 1977). Aquí nos interesan particularmente estos efectos más sutiles de lo impreso sobre la conciencia, antes que sus consecuencias sociales más evidentes.

Durante miles de años, los seres humanos han imprimido dibujos con superficies talladas de diversas maneras, y a partir de los siglos vii y viii chinos, coreanos y japoneses imprimían textos primero con bloques de ma-

dera tallados en relieve (Carter, 1955). Sin embargo, el avance decisivo en la historia de la imprenta fue la invención de la impresión tipográfica alfabética en la Europa del siglo xv. La escritura alfabética había dividido la palabra en los equivalentes espaciales de las unidades fonéticas (en principio, aunque las letras nunca funcionaron como indicadores enteramente fonéticos). Sin embargo, las letras utilizadas en la escritura no existen antes del texto en el cual aparecen. Con la impresión tipográfica alfabética, las cosas cambian. Las palabras se componen de unidades (tipos) que existen como tales antes que las palabras a las que darán forma. La impresión sugiere, mucho más de lo que jamás lo hizo la escritura, que las palabras son cosas.

Al igual que el alfabeto, la impresión tipográfica alfabética fue una invención única (Ong, 1967b, y las referencias ahí citadas). Los chinos conocían el tipo móvil, pero no tenían alfabeto, sólo caracteres básicamente pictográficos. Antes de mediados del siglo xv los coreanos y turcos uigures tenían ya alfabeto y utilizaban tipos móviles, pero éstos no llevaban letras separadas sino palabras enteras. La impresión tipográfica alfabética, en la cual cada letra era vaciada en un pedazo separado de metal, o tipo, constituyó un adelanto psicológico de la mayor importancia. Marcó profundamente la palabra misma en el proceso de manufactura y la convirtió en una especie de mercancía. La primera línea de montaje, técnica de manufactura que en una serie de pasos establecidos produce idénticos objetos complejos compuestos de partes reemplazables, no sería para fabricar estufas, zapatos o armas, sino para elaborar el libro impreso. A fines del siglo xviii la Revolución Industrial aplicó a otras manufacturas las técnicas de partes reemplazables que los impresores aplicaban desde hacía trescientos años. Pese a las conjeturas de muchos estructuralistas semióticos, fue la impresión, no la escritura, la que de hecho reificó la palabra y, con ella, la actividad intelectual (Ong, 1968b, páginas 306-318).

Más que la visión, el oído había dominado de manera significativa el mundo intelectual de la Antigüedad, incluso mucho después de que la escritura fuera profundamente interiorizada. La cultura del manuscrito en Occidente permaneció siempre marginalmente oral. Ambrosio de Milán captó la disposición anterior en su *Commentary on Luke* (iv. 5): "La vista es a menudo engañada, el oído sirve de garantía." En Occidente, durante todo el Renacimiento la producción verbal más enseñada fue la oración y quedó implícitamente como el paradigma básico para todo discurso, tanto escrito como oral. El material escrito era secundario al oído de maneras que hoy en día nos parecen excéntricas. La escritura servía principalmente para recircular el conocimiento al mundo oral, como en los debates universitarios medievales, para leer textos literarios y de otro tipo ante grupos (Crosby, 1936; Ahern, 1981; Nelson, 1976-1977), y para leer en voz alta incluso al hacerlo a solas. Por lo menos tan tarde

como el siglo xii en Inglaterra, incluso la revisión de las cuentas financieras escritas todavía se hacía oralmente, mediante su lectura en voz alta. Clanchy (1979, pp. 215, 183) describe la práctica y señala el hecho de que aún se manifiesta en nuestro vocabulario: incluso en la actualidad hablamos de "auditorías", es decir "escuchar", los libros de cuentas, aunque en realidad lo que un contador hace hoy en día es examinarlo por medio de la vista. Antes, la gente que conservaba residuos de la influencia oral podía entender mejor cuando escuchaba que cuando veía, aunque se tratara de cifras.

Las culturas de manuscritos siguieron siendo en gran medida orales, auditivas incluso para rescatar material conservado en textos. Los manuscritos no eran fáciles de leer, según los criterios tipográficos ulteriores y los lectores tendían a memorizar —al menos parcialmente— lo que hallaban en ellos pues no era fácil encontrar un dato específico en un manuscrito. El aprendizaje de memoria era estimulado y facilitado también por el hecho de que, en las culturas de manuscritos y con gran influencia oral, los enunciados encontrados incluso en los textos escritos a menudo conservaban las pautas mnemónicas orales que ayudaban a la memorización. Además, por lo regular los lectores leían en voz alta, pausadamente, con sonoridad o *sotto voce*, incluso cuando lo hacían a solas, y esto también contribuía a la memorización.

Mucho después de inventada la imprenta, el proceso auditivo siguió dominando por algún tiempo el texto impreso visible, aunque finalmente lo impreso acabó por superarlo. El predominio auditivo puede percibirse notablemente en ejemplos tales como las primeras portadas impresas, que a menudo nos parecen disparejamente caprichosas en su desatención a las unidades visuales de las palabras. Las portadas del siglo xvi, con gran frecuencia dividen las palabras importantes, incluso el nombre del autor, con guiones, y presentan la primera parte de una palabra en una línea con tipo grande y la segunda en otra con tipo más pequeño, como en la edición de *The Bole named the Governour*, de Sir Thomas Elyot, publicada en Londres por Thomas Berthelet en 1534 (ilustración 1, véase Steinberg, 1974, p. 154). Palabras sin mayor importancia podían presentarse con tipos enormes: en la portada reproducida aquí, el "THE" inicial es por mucho la palabra más notable de todas. El resultado a menudo es estéticamente agradable como diseño visual, pero choca con nuestro concepto contemporáneo de lo textual. Sin embargo, esta costumbre es el punto a partir del cual se diferenció nuestro concepto actual. Nuestras actitudes son las que se han transformado y por lo tanto precisan ser explicadas. ¿Por qué el procedimiento original, supuestamente más "natural", nos parece equivocado? Porque tomamos las palabras impresas ante nosotros como unidades visuales (aunque en la lectura las articulemos al menos en la imaginación). Evidentemente, al buscar el significado de un texto, el siglo xvi se concentraba menos en el aspecto

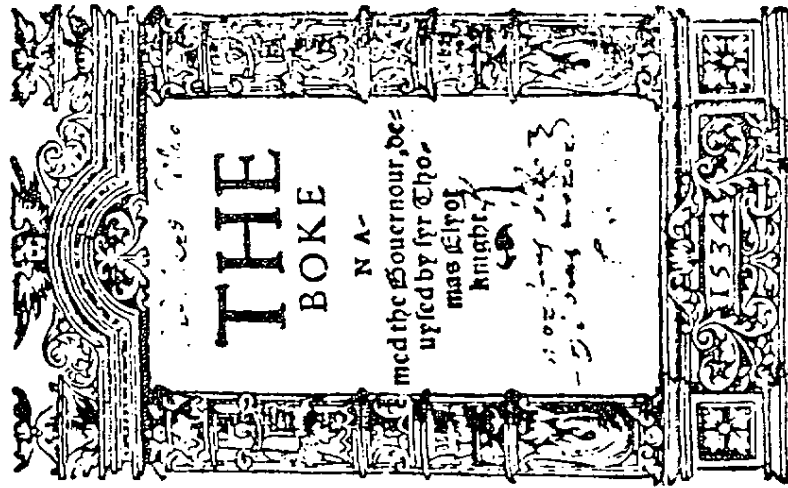


Figura 1

de la palabra y más en su sonido de lo que acostumbramos nosotros. Todo texto implica vista y sonido. Pero mientras ahora experimentamos la lectura como una actividad visual que suscita sonido en nosotros, la primera etapa de la impresión aún la consideraba fundamentalmente como un proceso auditivo al cual la vista sólo ponía en marcha. Si uno como lector sentía que estaba escuchando las palabras, ¿qué diferencia había si el texto visible emprendía su propio camino visualmente estético? Se recordará que los manuscritos anteriores a la impresión por lo común juntaban las palabras o dejaban un espacio mínimo entre ellas.

Con el tiempo, sin embargo, la impresión reemplazó el persistente predominio del oído en el mundo del pensamiento y la expresión con el predominio de la vista, que tuvo sus inicios en la escritura pero que no pudo prosperar sólo con el apoyo de ésta. La imprenta sitúa las palabras en

el espacio de manera más inexorable de lo que jamás lo hizo la escritura. Esta traslada las palabras del mundo del sonido a un mundo de espacio visual, pero la impresión las fija en éste. El control de la posición lo es todo en la impresión. La "composición" manual del tipo (la forma original de la composición tipográfica) consiste en colocar a mano tipos prefabricados de letras, los cuales, después de usarlos, son cuidadosamente acomodados de nuevo, acomodados para futuras ocasiones en los compartimientos apropiados de la caja (mayúsculas o letras de tipo mayor en los compartimientos superiores; minúsculas o letras de tipo menor en los inferiores). La composición en linotipia consiste en utilizar una máquina para colocar las distintas matrices en líneas separadas, de modo que una línea de tipos pueda fundirse de las matrices debidamente colocadas. La composición con una terminal de computadora o procesadora de palabras coloca los caracteres electrónicos (letras) previamente programadas en la computadora. La composición "en caliente" (o sea, la estereotipia, el proceso más antiguo y más utilizado hoy en día) exige fijar el tipo en una posición absolutamente rígida en la caja; ajustar ésta firmemente en una prensa; sujetar y afianzar la nivelación y aplicar una enorme presión a los tipos sobre la superficie de impresión de papel en contacto con la plancha.

Por supuesto, la mayoría de los lectores no se percatan de toda esta locomoción que produjo el texto impreso que tienen frente a sus ojos. No obstante, del aspecto del texto impreso obtienen un sentido de la palabra-en-el-espacio bastante distinto del que comunica la escritura. Los textos impresos parecen hechos a máquina, como en realidad lo son. El control quirográfico del espacio tiende a ser ornamental, decorativo, como en la caligrafía. El control tipográfico por lo regular causa mayor impresión con su orden y carácter inevitable: las líneas perfectamente regulares, todas justificadas en el lugar adecuado; como resultado, la impresión visual es de simetría, aun sin la ayuda de renglones o márgenes dibujados que a menudo se encuentran en los manuscritos. Se trata de un insistente mundo de datos fríos, no humanos. "Así son las cosas", la rúbrica de identificación de Walter Cronkite en la televisión proviene del mundo de lo impreso, que subyace a la oralidad secundaria de la televisión (Ong, 1971, pp. 284-303).

En conjunto, los textos impresos son mucho más fáciles de leer que los manuscritos. Los efectos de la mayor claridad de lo impreso son muchos. En última instancia, sirve para una lectura rápida y silenciosa. Ésta a su vez crea una relación distinta entre el lector y la voz del autor en el texto y exige estilos distintos de escritura. En la producción de una obra la impresión comprende muchas personas además del autor: editores, agentes literarios, correctores de pruebas, revisores de manuscritos y otros. Antes y después del escrutinio de tales personas, el escribir para la impresión a menudo precisa revisiones esmeradas de parte del autor

en una proporción virtualmente desconocida en una cultura de escritura a mano. Sólo unas cuantas obras extensas en prosa provenientes de culturas de escritura a mano podrían someterse a una revisión editorial como se acostumbra hacer hoy en día con las obras originales; no están organizadas para la rápida asimilación de una página impresa. La cultura del manuscrito está orientada hacia el productor pues cada copia individual de una obra representa un gran consumo del tiempo de un copista particular. Los manuscritos medievales abundan en abreviaciones, las cuales favorecen al copista aunque causen dificultades al lector. Lo impreso está orientado hacia el consumidor pues las copias individuales de una obra representan una inversión mucho menor de tiempo: unas cuantas horas dedicadas a lograr un texto más legible mejorarán inmediatamente miles y miles de copias. Los efectos de la imprenta en el pensamiento y el estilo aún tienen que determinarse en toda su complejidad. La revista *Visible Language* (llamada anteriormente *Journal of Typographic Research*) publica con frecuencia interesantes artículos que contribuyen a tal determinación.

#### EL ESPACIO Y EL SIGNIFICADO

La escritura reconstituyó la palabra hablada, originalmente oral, en el espacio visual y la impresión la incrustó más categóricamente en el espacio. Lo anterior puede distinguirse en creaciones tales como los listados, sobre todo los índices alfabéticos; en el uso de palabras (en lugar de símbolos iconográficos) para los marbetes; de dibujos impresos de todos tipos para transmitir información; y del espacio tipográfico abstracto para influir recíproca y geométricamente con las palabras impresas en una línea de evolución que se extiende desde las doctrinas de Ramus hasta la poesía concreta y la logomaquia de Derrida con el texto (casi siempre impreso, no solamente escrito).

#### (i) Índices

Los listados tuvieron su origen en la escritura, Goody trata (1977, pp. 74-111) el uso de los listados en la grafía ugarítica de alrededor del año 1500 a. de C. así como en otras grafías antiguas. Hace notar (1977, pp. 87-88) que la información en los listados se derivan de la situación social a la cual pertenecía ("cabritos cebados", "ovejas apacentadas", etcétera, sin más especificaciones) y también del contexto lingüístico (generalmente, en la articulación oral los sustantivos no están desligados, como en los listados, sino integrados en las frases: rara vez escuchamos una recitación oral constituida simplemente por una serie de sustantivos, a

menos que se esté leyendo un listado escrito o impreso específico). En este sentido, los listados, como tales, no tienen un "equivalente oral" (1977, pp. 86-87), aunque claro está, las palabras individuales escritas suenan en el oído interno para producir sus significados. Goody también señala la manera inicialmente torpe y *ad hoc* en la cual se utilizaba el espacio para hacer estos listados, con divisiones de palabras para separar los artículos de los números, columnas rectas, entremetidas y alargadas. Además de los listados administrativos, también examina los de sucesos, los léxicos (las palabras se enumeran en diversos órdenes a menudo por significados jerárquicos: los dioses, luego los parientes de los dioses y finalmente los sirvientes de los dioses) y los listados onomásticos egipcios, o listas de nombres, que con frecuencia eran aprendidos de memoria para la recitación oral. La cultura del manuscrito, altamente oral todavía, consideraba que tener preparadas series escritas de cosas para la rememoración oral servía en sí para un mejoramiento intelectual. (En Occidente los educadores opinaban lo mismo hasta fechas recientes y en todo el mundo la mayoría de ellos probablemente aún mantienen ese parecer). Una vez más, la escritura está aquí al servicio de la oralidad.

Los ejemplos de Goody muestran la elaboración relativamente compleja del material articulado en forma verbal en las culturas que conocían la escritura, a fin de volver más directa la recuperación del material mediante su organización espacial. Las listas clasifican los nombres de artículos relacionados unos con otros en el mismo espacio visual físico. La imprenta crea un uso mucho más refinado del espacio para la organización visual y conservación del material.

Los índices representan un adelanto primordial en este sentido. Los índices alfabéticos muestran notablemente la separación de las palabras del discurso y su inclusión en el espacio tipográfico. Era posible hacer un índice alfabético de los manuscritos, pero esto rara vez ocurrió (Daly, 1967, pp. 81-90; Clanchy, 1979, pp. 28-29 y 85). Puesto que dos manuscritos de una obra dada, aunque fueran copiados del mismo dictado, casi nunca coinciden página por página, cada manuscrito normalmente requiere un índice distinto. Hacer índices no valía la pena. Resultaba más sensata la rememoración auditiva por medio del aprendizaje de memoria, aunque no podía abarcarlo todo. Para la localización visual de los materiales en un texto manuscrito, a menudo se preferían los símbolos gráficos en vez de los índices alfabéticos. Un símbolo predilecto era el "párrafo", que originalmente se indicaba con esta marca ¶, y no una unidad de discurso. Si se hacían índices alfabéticos, eran pocos, a menudo deficientes y por lo común no comprendidos, incluso en la Europa del siglo XIII, cuando a veces un índice preparado para un manuscrito se añadía sin cambio de los números de páginas a otro manuscrito con una numeración diferente (Clanchy, 1979, p. 144). A veces, los índices parecen haberse valorado por su belleza y misterio antes que por su uti-

lidad. En 1286, un compilador genovés podía maravillarse del catálogo alfabético que había elaborado como resultado no de su propia habilidad sino de "la gracia de Dios que obró por mí" (Daly, 1967, p. 73). Durante mucho tiempo, los índices se hacían sólo por las primeras letras, o, más bien, por los primeros sonidos: por ejemplo, en una obra latina publicada en fecha tan tardía como 1506 en Roma, dado que en el italiano y el latín pronunciado por las personas de habla italiana no se articula la letra *h*, "Halyzones" se incluye en la *a* (tratado en Ong, 1977, pp. 169-172). Aquí incluso la recuperación visual funciona de manera auditiva. *Specimen epithetorum*, de Ioannes Ravius Textor (Paris, 1518) coloca alfabéticamente "Apolo" antes de todas las demás anotaciones bajo la *a*, porque Textor considera apropiado que, en una obra relacionada con la poesía, el dios de la misma reciba la posición más prominente. Evidentemente, incluso en un índice alfabético impreso, la recuperación visual tenía poca importancia. El mundo oral personalizado aún podía negarse a tratar las palabras como si fueran cosas.

El índice alfabético en realidad representa una encrucijada entre las culturas auditiva y visual. La palabra *index* es una forma abreviada del original *index locorum* o *index locorum communium*, "índice de lugares" o "índice de lugares comunes". La retórica aportó los varios *loci* o "tópicos" —nosotros los llamáramos las grandes divisiones— bajo las cuales era posible hallar diversos "argumentos", encabezados como la causa, el efecto, temas relacionados, temas no relacionados, y así sucesivamente. Al abordar el texto con este instrumental formulario de bases orales, el realizador de índices de hace 400 años simplemente apuntaba en cuáles páginas del texto se explotaba uno u otro *locus*, y enumeraba éste y las páginas correspondientes en el *index locorum*. En un principio, los *loci* eran considerados —en términos oscuros— como "lugares" del intelecto donde se almacenaban las ideas. En el libro impreso, estos "lugares" psíquicos indeterminados se localizaban de una manera totalmente física y visible. Un nuevo mundo intelectual, organizado espacialmente, estaba en gestación.

En este nuevo mundo, el libro se parecía menos a un enunciado y más a una cosa. La cultura de la escritura a mano había conservado un concepto del libro como una clase de articulación, un enunciado en el curso de la conversación, y no como un objeto. Sin portada y a menudo sin título, el libro de una cultura de manuscrito anterior a la imprenta normalmente es catalogado según su "incipit" (verbo latino que significa "comienzo"), o las primeras palabras de su texto (la plegaria "Padre nuestro" se llama así por su *incipit*, y revela ciertas huellas de la tradición oral). Con la imprenta, como ya se ha dicho, aparecen las primeras portadas. Las portadas son marbetes: manifiestan un concepto del libro como una especie de cosa u objeto. A menudo en los manuscritos medievales de Occidente, en lugar de una portada el texto propiamente dicho podía

ser introducido por un comentario al lector, al igual que una conversación pudiera comenzar con una observación de una persona a otra: "Hic habes, carissime lector, librum quem scripsit quidam de..." (He aquí, caro lector, un libro que Fulano de Tal escribió sobre...). La herencia oral se manifiesta aquí, pues aunque las culturas orales tienen, claro está, maneras de referirse a los relatos u otras recitaciones tradicionales (los relatos de las guerras de Troya, las de Mwindo, y así sucesivamente), los títulos que semejan marbetes no resultan muy convenientes en las culturas orales: Homero difícilmente hubiera iniciado una declamación de epíodos de la *Iliada* diciendo: "La *Iliada*".

### (ii) Libros, contenidos y portadas

Una vez que lo impreso se había interiorizado del todo, un libro era considerado como una especie de objeto que "contenía" información, científica, ficticia o de otro tipo; es decir, ya no era, como antes, enunciado plasmado por escrito (Ong, 1958b, p. 313). Cada libro en sí era una edición impresa físicamente igual a otro, un objeto idéntico; lo que no sucedía con los libros manuscritos, incluso cuando reproducían el mismo texto. Ahora bien, con la invención de la imprenta, dos copias de una obra dada no sólo decían lo mismo, sino que eran duplicados una de la otra como objetos. La situación propició el uso de carátulas y el libro impreso, por ser un objeto estampado con letras, adoptó fácilmente una presentación compuesta de letras: la portada (nueva con la imprenta; Steinberg, 1974, pp. 145-148). Al mismo tiempo, la tendencia iconográfica todavía era fuerte, como puede verse en las portadas grabadas altamente simbólicas que persistieron a través de la década de 1660, llenas de figuras alegóricas y otros motivos no verbales.

### (iii) Una superficie significativa

Ivins (1953, p. 31) ha señalado que, aunque el arte de imprimir motivos con diversas superficies grabadas se conocía desde siglos atrás; sólo después de inventarse la imprenta con tipos móviles a mediados del siglo xv, los grabados se emplearon sistemáticamente para comunicar información. Los dibujos técnicos hechos a mano, como lo muestra Ivins (1953, pp. 14-16, 40-45), se deterioraban pronto en los manuscritos, porque incluso los artistas expertos pasan por alto el punto decisivo de una ilustración que copian, a menos que los supervise un experto en el campo al cual se refieren las ilustraciones. De lo contrario, un retoño del trébol blanco copiado por una serie de artistas no familiarizados con el trébol blanco real puede terminar con la apariencia de un espárrago. Los grabados

podieron haber resuelto el problema en una cultura de manuscrito, pues se habían practicado durante siglos con propósitos decorativos. Tallar una plancha precisa para imprimir el trébol blanco hubiera sido bastante factible mucho antes de inventarse la impresión con tipos y hubiera proporcionado exatadamente lo que se necesitaba: una "declaración visual perfectamente repetible". Sin embargo, la producción de manuscritos no era compatible con esa manufactura. Los manuscritos se producían escribiéndolos a mano, no con partes creadas de antemano. La imprenta sí era compatible. El texto verbal era reproducido con partes preparadas de antemano y lo mismo podía hacerse con los grabados. Una imprenta podía imprimir una "declaración visual perfectamente repetible" con la misma facilidad de una forma compuesta de tipos.

Una consecuencia de la nueva declaración visual perfectamente repetible fue la ciencia moderna. La observación precisa no comienza con la ciencia moderna. Durante siglos, siempre ha sido esencial para la supervivencia entre, por ejemplo, cazadores y artesanos de muchos tipos. Lo distintivo de la ciencia moderna es la unión de la observación y la articulación verbal exactas: descripciones precisas de objetos y procesos complejos, cuidadosamente observados. El hecho de disponer de grabados técnicos fabricados (primero grabados de boji, y más tarde en láminas grabadas de metal, detalladas con exactitud aún mayor) facilitó esas descripciones precisas. Los grabados técnicos y la articulación verbal técnica se reforzaban y mejoraban mutuamente. El resultante mundo intelectual enormemente visualizado era nuevo del todo. Los escritores antiguos y medievales son simplemente incapaces de producir descripciones de objetos complejos con palabras precisas, que en algo se aproximen a las que aparecen después de la imprenta y que de hecho, maduran principalmente en la época del Romanticismo, es decir, la de la Revolución Industrial. La articulación verbal oral y la que conserva características orales dirige su atención hacia la acción, no hacia la apariencia visual de los objetos, las escenas o las personas (Fritsch, 1981, pp. 65-66; *gr.* Havelock, 1963, pp. 61-96). El tratado de Vitruvio sobre la arquitectura es sumamente vago. Los tipos de exactitud a los que aspiraba la vieja tradición retórica no eran del orden visual-vocal. Eisenstein (1979, p. 64) sugiere cuán difícil resulta hoy en día imaginarse las primeras culturas, en las cuales muy pocas personas habían visto alguna vez una imagen físicamente fiel de cualquier cosa.

El nuevo mundo intelectual, iniciado por la declaración visual perfectamente repetible y la descripción verbal correspondientemente exacta de la realidad física, afectó no sólo a la ciencia sino también a la literatura. Ninguna prosa pre-romántica aporta la descripción minuciosa que se encuentra en los cuadernos de Gerard Manley Hopkins (1937), y ninguna poesía pre-romántica trata con atención clínica, rigurosa y fiel, los fenómenos naturales que se hallan, por ejemplo, en la descripción hecha

por Hopkins de un arroyo en *Inversnaid*. De igual que la biología evolucionista de Darwin o la física de Michelson, este tipo de poesía tiene su origen en el mundo de lo impreso.

#### (iv) *El espacio tipográfico*

Puesto que la superficie visual se había cargado de un significado impuesto y la impresión no determinaba sólo cuáles palabras se incluían para formar un texto, sino también su situación exacta sobre la página y su relación espacial una con otra, el espacio mismo de una página impresa —el "espacio blanco", como se le conoce— adquirió una gran significación que conduce directamente al mundo moderno y post-moderno. Los listados y las gráficas manuscritas analizadas por Goody (1977, pp. 74-111), pueden situar las palabras en relaciones espaciales específicas unas con otras, pero si estas correspondencias resultan extremadamente complicadas, las complejidades no sobrevivirán a los caprichos de los sucesivos copistas. La impresión puede reproducir, con toda exactitud y en cualquier cantidad, listas y gráficas indefinidamente complejas. En las primeras etapas de la época de la impresión, aparecen gráficas enormemente intrincadas en la enseñanza de las materias académicas (Ong, 1958b, pp. 80, 81, 202, etcétera).

El espacio tipográfico influye no sólo en la imaginación científica y filosófica, sino también en la literatura, que muestra algunas de las complejas maneras como la psique percibe el espacio tipográfico. George Herbert explota el espacio tipográfico para transmitir un significado en sus poemas "Easter Wings" y "The Altar", donde los versos, de variadas extensiones, dan forma visual a los poemas, que insinúan alas y un altar, respectivamente. En los manuscritos, este tipo de estructura visual sería sólo incidentalmente viable. En *Tristram Shandy* (1760-1767), Laurence Sterne utiliza el espacio tipográfico con deliberada extravagancia e incluye páginas en blanco en su libro para indicar su renuencia a tratar un tema y para invitar al lector a completarlo. En este caso, el espacio equivale al silencio. Mucho más tarde, y con mayor refinamiento, Stéphane Mallarmé elabora su poema "Un Coup de dés" de manera que se imprima con fuentes y tamaños de tipos diversos, con las líneas distribuidas intencionalmente en toda la página como una especie de caída libre tipográfica, lo cual indica la intervención del azar cuando se lanzan los dados (el poema es reproducido y discutido en Bruns, 1974, pp. 115-138). El objetivo declarado por Mallarmé es "evitar la narración" y "espaciar" la lectura del poema, de modo que la página, con sus espacios tipográficos, y no la línea, constituya la unidad del verso. El Poema núm. 276 (1968), sin título, de E. E. Cummings acerca del saltamontes, desintegra las palabras del texto y las desparrama irregularmente en toda la pá-



gina, hasta que al fin las letras se juntan en la última palabra: *grasshoper*; todo lo anterior para aludir al vuelo caprichoso y ópticamente vertiginoso de un saltamontes, hasta que al final se acomoda cándidamente sobre la hoja de hierba ante nosotros. El espacio blanco resulta tan esencial para el poema de Cummings que es totalmente imposible leerlo en voz alta. Los sonidos que las letras evocan tienen que estar presentes en la imaginación, pero su manifestación no es sólo auditiva: establece una acción recíproca con el espacio visual y cinécticamente percibido a su alrededor.

En cierto modo, la poesía concreta (Solt, 1970) lleva a su culminación la acción recíproca entre las palabras articuladas y el espacio tipográfico. Presenta despliegues de letras o palabras exquisitamente complicados o exquisitamente sencillos algunos de los cuales pueden contemplarse pero de ninguna manera leerse en voz alta; empero, ninguno de ellos puede asimilarse sin cierta conciencia del sonido articulado. Incluso cuando la poesía concreta no puede ser leída en absoluto no es sólo una imagen. La poesía concreta es un género menor, a menudo meramente mañoso (hecho que vuelve tanto más necesaria una explicación del impulso que la produce)

Hartman (1981, p. 35) sugiere un vínculo entre la poesía concreta y la actual logomaquia de Jacques Derrida con el texto. El lazo ciertamente es real y merece más atención. La poesía concreta juega con la dialéctica de la palabra fija en el espacio, opuesta a la palabra oral articulada que nunca puede inmovilizarse en el espacio (todo texto es un pretérito); es decir, juega con las limitaciones absolutas de lo textual, las cuales paradójicamente revelan también las restricciones inherentes a la palabra hablada. Éste es el terreno de Derrida, aunque se desplaza por él a su propio paso deliberado. La poesía concreta no es el producto de la escritura sino de la tipografía, como ya se ha visto. La "deconstrucción" está ligada a la tipografía y no sólo a la escritura, como frecuentemente parecen suponer sus defensores.

#### EFFECTOS MÁS DIFUSOS

Podemos enumerar interminablemente los efectos adicionales más o menos directos que lo impreso ha tenido sobre la economía intelectual o la "mentalidad" de Occidente. Lo impreso con el tiempo desplazó al antiguo arte de la retórica (de bases orales) del centro de la educación académica. Estimuló y posibilitó en gran escala la cuantificación del saber, mediante el empleo del análisis matemático y de diagramas y gráficas. La impresión finalmente redujo el atractivo de la iconografía en el manejo del conocimiento, pese al hecho de que las primeras fases de la impresión hicieron circular ilustraciones iconográficas como nunca antes.

Las imágenes iconográficas están relacionadas con los caracteres "pesados" o simbólicos del discurso oral y se asocian con la retórica y las artes de la memoria que necesita el control oral del conocimiento (Yates, 1966).

La impresión produjo diccionarios exhaustivos y fomentó el deseo de legislar lo "correcto" en el lenguaje. Este deseo surgió en gran parte de un concepto del lenguaje basado en el estudio del latín culto. Las lenguas cultas "textualizan" la idea del lenguaje, haciéndolo parecer básicamente como algo escrito. La impresión refuerza el sentido del lenguaje como esencialmente textual. El texto impreso, no el escrito, es el texto en su forma más plena y paradigmática.

La impresión estableció el clima en el cual surgieron los diccionarios. Desde sus orígenes en el siglo XVIII hasta las últimas décadas, los diccionarios del inglés comúnmente han tomado como norma del lenguaje sólo el uso de los escritores que producen textos para la impresión (y no de todos ellos). La usanza de todos los demás, si se aparta de este empleo tipográfico, se ha considerado como "corrupta". El *Webster's Third New International Dictionary* (1961) fue la primera obra lexicográfica importante que rompió totalmente con este viejo convencionalismo tipográfico y que citó como fuentes del uso a personas que no escriben para la impresión; desde luego muchas personas, formadas por la vieja ideología, descartaron al punto este impresionante logro lexicográfico (Dykema, 1963) como una traición al lenguaje "verdadero" o "puro".

La impresión también fue un factor principal en el desarrollo del concepto de una vida personal privada que caracteriza a la sociedad moderna. Produjo libros más pequeños y portátiles que los comunes en una cultura de manuscrito, preparando psicológicamente la escena para la lectura a solas en un rincón tranquilo, y con el tiempo, para la lectura del todo silenciosa. En la cultura de manuscrito y, por lo tanto, en los albores de la cultura de la impresión, la lectura tendía a ser una actividad social, en la cual una persona leía a otras en un grupo. Como ha señalado Steiner (1967, p. 383), la lectura en la intimidad requiere de un hogar lo bastante amplio para proporcionar aislamiento y tranquilidad al individuo. (En la actualidad, los maestros de niños provenientes de zonas de miseria están plenamente convencidos de que a menudo la principal razón de un mal desempeño escolar es que en una casa llena de gente no hay sitio donde un niño o una niña pueda estudiar convenientemente.)

La impresión creó un nuevo sentido de la propiedad privada de las palabras. En una cultura oral primaria, las personas pueden guardar cierto sentido de derechos de propiedad sobre un poema, pero no es lo habitual y por lo general resulta debilitado por la herencia común del saber popular, las fórmulas y los temas a los que recurre todo mundo. Con la escritura, empieza a desarrollarse el resentimiento contra el plagio. Martial (i. 53.9), el antiguo poeta latino, utiliza la palabra *plagiarius* (tor-

turador, saqueador y opresor) para alguien que se apropió lo escrito por otro. Empero, no hay ninguna palabra latina específica con el significado único de plagio o plagio. La tradición oral del lugar común todavía era fuerte. En los primeros días de la impresión, sin embargo, a menudo se procuraba un decreto *real* o *privilegium* que prohibiera la reimpresión de un libro a cualquier otra persona que no fuera el editor original. Richard Pynson obtuvo tal *privilegium* de Enrique VIII en 1518. En 1557, se constituyó legalmente la Stationers' Company en Londres, para fiscalizar los derechos de los autores e impresores o impresores y editores, y para el siglo XVIII estaban tomando forma por toda Europa occidental las modernas leyes de propiedad literaria. La tipografía había convertido a la palabra en una mercancía. El antiguo mundo oral comunitario se había dividido en feudos francos reclamados por particulares. La tendencia de la conciencia humana hacia un mayor individualismo había sido muy estimulada por la impresión. Por supuesto, las palabras no eran del todo una propiedad privada. Hasta cierto punto seguían siendo compartidas. Los libros impresos hacían eco unos de otros, de buen o mal grado. Al ponerse en marcha la era electrónica, Joyce enfrentó plenamente las angustias de la influencia, y en *Ulyses* y *Finnegans' Wake* emprendió premeditadamente la tarea de hacer eco de todo.

Al sacar las palabras del mundo del sonido —donde primero tuvieron origen en el intercambio humano activo— y relegarlas definitivamente a la superficie visual, y al explotar de otros modos el espacio visual para el manejo del conocimiento, la impresión alentó a los seres humanos a pensar cada vez más en sus propios recursos internos (conscientes e inconscientes) como cosas, impersonales y religiosamente neutras. La impresión ayudó a la mente a sentir a sentir que sus posesiones se guardaban en alguna especie de espacio mental inerte.

#### LO IMPRESO Y LO CONCLUIDO: LA INTERTEXTUALIDAD

Lo impreso produce una sensación de finitud, de que lo que se encuentra en un texto está concluido, de que ha alcanzado un estado de consumación. Esta consideración afecta las creaciones literarias y la obra filosófica o científica analítica.

Antes de la impresión, la escritura misma alentaba cierto sentido de una conclusión intelectual. Mediante el aislamiento del pensamiento en una superficie escrita, apartado de todo interlocutor, haciendo en este sentido la articulación autónoma e indiferente al ataque, la escritura presenta el enunciado y el pensamiento como separados de todo lo demás, de alguna manera independientes, completos. Del mismo modo, la impresión sitúa el enunciado y el pensamiento en una superficie, desprendidos de todo lo demás, pero también va más lejos al indicar su carácter

independiente. La impresión encierra el pensamiento en miles de copias de una obra, con exactamente la misma composición visual y física. La correspondencia verbal entre copias del mismo impreso puede verificarse sin recurrir en absoluto al sonido, simplemente por medio de la vista: un cotejador (*himman*) sobrepone las páginas correspondientes de dos copias de un texto y señala con una luz intermitente las variaciones a quien revisa.

Se supone que el texto impreso representa las palabras de un autor en su forma definitiva o "final" pues el medio natural de lo impreso es sólo lo concluido. Una vez que se prepara el linotipo o una plancha fotográfica y se imprime la hoja, el texto ya no acepta cambios (borraduras, inserciones) con la misma facilidad de los textos escritos. Por contraste, los manuscritos, con sus observaciones o comentarios al margen (que a menudo se integran en el texto en las copias subsiguientes), sostenían, fuera de sus propios límites, un diálogo con el mundo y se identificaban más con la dinámica de intercambio de la expresión oral. Los lectores de manuscritos están menos apartados del autor, menos ausentes, que los lectores de quienes escriben para el texto impreso. La tendencia hacia lo concluido o lo culminado, reforzada por la impresión, a veces resulta extremadamente física. Las páginas de un periódico por lo general están totalmente llenas —ciertas clases de material impreso se llaman "rellenos"—, y sus líneas de tipos por lo general están todas justificadas (es decir, todas exactamente del mismo ancho). El texto impreso resulta curiosamente tolerante ante la inconclusión física. Puede producir la impresión, involuntaria y sutil pero muy real, de que el material tratado por el texto es, asimismo, completo o autónomo.

Lo impreso crea formas de arte verbales más estrechamente cerradas, sobre todo en la narración. Hasta la invención de la imprenta, la única línea narrativa extensa elaborada de manera lineal era el teatro, que desde la Antigüedad estaba controlado por la escritura. Las tragedias de Eurípides eran textos escritos y luego aprendidos de memoria palabra por palabra para su presentación oral. Con la imprenta, la trama compacta se extiende a la narración larga, en la novela a partir de la época de Jane Austen en adelante, y alcanza su punto culminante en la historia de detectives. Estas formas serán tratadas en el capítulo siguiente.

En la teoría literaria, la imprenta da origen en última instancia al formalismo y a la Nueva Crítica, con su profunda convicción de que toda obra de arte verbal se halla circunscrita en un mundo particular, un "icono verbal". Significativamente, un icono es algo que se ve, no se escucha. La cultura de manuscrito consideró que las obras de arte verbal estaban más en contacto con el pleno oral, y nunca distinguieron de manera muy eficaz entre la poesía y la retórica. También en el capítulo siguiente hablaremos más sobre el formalismo y la nueva crítica.

La imprenta da lugar en última instancia a la cuestión moderna de

la intertextualidad, la cual representa un asunto muy importante en los círculos fenomenológicos y críticos de la actualidad (Hawkes, 1977, p. 144). La intertextualidad se refiere a un lugar común literario y psicológico: es imposible crear un texto simplemente basándose en la experiencia vivida. Un novelista escribe una novela porque él o ella está familiarizado(a) con este tipo de organización textual de la experiencia.

La cultura de manuscrito daba por hecha la intertextualidad. Atada aún a la tradición de lugares comunes del antiguo mundo oral, creaba deliberadamente textos con base en otros textos, haciendo adaptaciones, modificaciones y compartiendo las fórmulas y los temas comunes, inicialmente orales, a pesar de que los elaboraba como formas literarias nuevas, imposibles sin la escritura. La cultura de lo impreso, de suyo, tiene una disposición mental distinta. Tiende a considerar una obra como "cerrada", apartada de otras, una unidad en sí misma. La cultura del texto impreso dio origen a los conceptos románticos de "originalidad" y "espíritu creador", los cuales aíslan una obra individual aún más de las otras y perciben sus orígenes y significados como independientes de influencias exteriores, al menos en el caso ideal. En las últimas décadas, las doctrinas sobre la intertextualidad surgieron para contrarrestar la estética aislacionista de una cultura romántica del texto impreso... y casi provocaron una conmoción. Eran aún más inquietantes porque los escritores modernos, angustiosamente conscientes de la historia literaria y de la intertextualidad *de facto* de sus propias obras, están preocupados de que tal vez no estén produciendo nada realmente nuevo o fresco, de que quizá se encuentren totalmente bajo la "influencia" de los textos de otros. La obra *The Anxiety of Influence* (1973), de Harold Bloom, trata esta angustia del escritor moderno. Las culturas de manuscrito tenían pocas inquietudes, si las tenían, sobre la influencia que pudieran recibir, y las culturas orales virtualmente no recibían ninguna.

Lo impreso crea un sentido de lo concluido no sólo en las obras literarias, sino también en los tratados de análisis filosófico y científico. Con la imprenta apareció el catecismo y el "libro de texto", menos discursivos y menos disputadores que la mayoría de las presentaciones anteriores de un tema académico dado. Los catecismos y los libros de texto exponían "hechos" o sus equivalentes: enunciados llanos, fáciles de aprender de memoria, que explicaban de manera clara y sucinta la situación de un campo dado. Por contraste, enunciados memorables de las culturas orales y de manuscrito aún con rasgos de la tradición oral, tendían a ser de tipo proverbial, por lo que presentaban no "hechos" sino reflexiones, a menudo de orden gnómico, que invitaban a la meditación ulterior por las paradojas que encerraban.

Petrus Ramus (1515-1572) produjo los paradigmas del género de los libros de texto: libros de texto virtualmente para todas las materias de las artes (dialéctica o lógica, retórica, gramática, aritmética, etcétera),

que procedían mediante frías definiciones y divisiones, las cuales conducían a más definiciones y mayores divisiones, hasta que se hubiera analizado y escudriñado la última partícula del tema. Un libro de texto ramista sobre un asunto dado no sostenía un intercambio reconocido con algo que no fuera su tema mismo. Ni siquiera aparecían dificultades o "adversarios". Un tema de estudio o "arte", al presentarse debidamente según el método de Ramus, no entrañaba ninguna dificultad (según los seguidores de Ramus): si se definía y dividía de la manera indicada, todos los aspectos del arte resultaban plenamente evidentes y el arte en sí, completo y autónomo. Ramus relegaba las dificultades y refutaciones de los adversarios a "disertaciones" (*scholae*) separadas sobre la dialéctica, la retórica, la gramática, la aritmética y todo lo demás. Estas disertaciones se ubicaban fuera del "arte" autónomo. Además, el material en cada uno de los libros de texto ramistas podía presentarse en compendios o esquemas dicotómicos impresos, los cuales mostraban exactamente cómo el material se organizaba especialmente en sí y en la mente. Cada arte en sí estaba completamente separado de otro, así como las casas con espacios abiertos entre ellas están separadas unas de otras, aunque las artes se mezclaban en el "uso"; es decir, al elaborar un pasaje dado de discurso, se utilizaba simultáneamente la lógica, la gramática, la retórica y tal vez otras artes también (Ong, 1958b, pp. 30-31, 225-269 y 280).

Un correlativo del concepto de lo concluido fomentado por lo impreso era el punto de vista fijo, el cual, según lo señala Marshall McLuhan (1962, pp. 126-127, 135-136), nació junto con la imprenta. Con el punto de vista fijo, era posible conservar un tono invariable a todo lo largo de una larga composición en prosa. El punto de vista fijo y el tono invariable manifestaban, por una parte, una distancia mayor entre el escritor y el lector y, por otra, una mayor comprensión (mayor distancia, falta de entender su propio camino confiadamente (mayor distancia, falta de preocupación). No había necesidad de hacer de todo una especie de sátira menipea, una mezcla de varios puntos de vista y tonos para diversas sensibilidades. El escritor podía confiar en que el lector se adaptaría (mayor entendimiento). Puede decirse que en este momento nace el "público lector": una considerable clientela de lectores, desconocidos personalmente para el autor pero capaces sin ninguna duda de habérselas con ciertos puntos de vista más o menos establecidos.

#### POST-TIPOGRAFÍA: LA ELECTRÓNICA

La transformación electrónica de la expresión verbal ha profundizado el sometimiento, iniciado por la escritura e intensificado por lo impreso, de la palabra al espacio, y ha conducido a la conciencia hasta una nueva era de oralidad secundaria. A pesar de que la relación completa entre

la palabra procesada electrónicamente y la polaridad entre oralidad y conocimiento de la escritura —materia de estudio del presente libro— constituye en sí un tema demasiado vasto para ser considerado en su totalidad aquí, es preciso establecer algunos puntos.

Pese a lo que a veces se dice, los aparatos electrónicos no están eliminando los libros impresos, sino que en realidad producen más. Las entrevistas grabadas electrónicamente producen miles de libros y artículos "hablados", los cuales nunca habrían llegado a ser textos impresos si no existiera la grabación. En este caso, el nuevo recurso refuerza el antiguo; pero, desde luego, lo transforma, porque propicia un nuevo estilo conscientemente informal, pues las generaciones de la era de la tipografía creen que el intercambio oral por lo general debiera ser informal (la generación oral opina que generalmente debiera ser formal; Ong, 1971, pp. 82-91). Además, como ya se ha señalado anteriormente, la composición con terminales de computadora está reemplazando las formas más antiguas de composición tipográfica; de modo que, en poco tiempo, casi todo material impreso se realizará, de una manera u otra, con ayuda de equipo electrónico. Y, por supuesto, todo tipo de información, reunida o procesada electrónicamente, llega hasta la impresión para engrasar la producción tipográfica. Finalmente, el procesamiento y la distribución espacial de la palabra como secuencia, iniciados por la escritura y elevados a un nuevo orden de intensidad por la imprenta, son incrementados todavía más por la computadora, la cual aumenta al máximo el sometimiento de la palabra al espacio y al movimiento local (electrónico), y perfecciona la secuencia analítica al volverla virtualmente instantánea.

Al mismo tiempo, con el teléfono, la radio, la televisión y varias clases de cintas sonoras, la tecnología electrónica nos ha conducido a la era de la "oralidad secundaria". Esta nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas (Ong, 1971, pp. 284-303; 1977, pp. 16-49, 305-341). Pero en esencia se trata de una oralidad más deliberada y formal, basada permanentemente en el uso de la escritura y del material impreso, los cuales resultan imprescindibles tanto para la fabricación y operación del equipo como para su uso.

La oralidad secundaria es extraordinariamente parecida a la oralidad primaria, y también asombrosamente distinta de ella. Al igual que ésta, la oralidad secundaria ha engendrado un fuerte sentido de grupo, pues el escuchar palabras habladas convierte a los oyentes en un grupo, un verdadero público, así como la lectura de textos escritos o impresos propicia la introspección en los individuos. Sin embargo, la oralidad secundaria origina un interés por los grupos inmensamente mayores que los de una cultura oral primaria: la "aldea global" de McLuhan. Además, antes de la escritura, en las culturas orales predominaba el grupo

porque no se conocía ninguna otra posibilidad. En nuestra época de oralidad secundaria tendemos, deliberada y sistemáticamente, a organizarlos en grupo. El individuo considera que a él o a ella, como individuos, debe interesarles todo lo social. A diferencia de los miembros de una cultura oral primaria, que tienden hacia lo externo porque han tenido poca oportunidad de practicar la introspección, nosotros tendemos hacia lo externo porque hemos buscado el interior. En un sentido semejante, ahí donde la oralidad primaria estimula la espontaneidad porque no dispone del poder de reflexión analítica que aporta la escritura, la oralidad secundaria despierta la espontaneidad porque, a través de la reflexión analítica, hemos decidido que la espontaneidad es algo bueno. Planeamos cuidadosamente nuestros actos para asegurarnos de que sean del todo espontáneos.

El contraste entre la oratoria en el pasado y en el mundo actual pone claramente de relieve la diferencia entre la oralidad primaria y la secundaria. La radio y la televisión han llevado a importantes figuras políticas, como oradores, a un público más amplio de lo que nunca había sido posible antes de los modernos adelantos electrónicos. Por lo tanto, en cierto sentido la oralidad ha alcanzado un reconocimiento del que nunca antes había gozado. Sin embargo, no se trata de la antigua oralidad. La oratoria al estilo antiguo, proveniente de la oralidad primaria, ha desaparecido para siempre. En los debates entre Lincoln y Douglas, en 1858, los combatientes —pues eso es lo que clara y realmente eran— se enfrentaron a menudo al aire libre, bajo el ardiente sol de verano de Illinois, ante públicos de hasta 12 mil o 15 mil personas que también participan con gran ardor (en Ottawa y Freeport, Illinois, respectivamente; Sparks, 1908, pp. 137-138, 189-190), y cada uno hablaba durante hora y media. El primer orador disponía de una hora; el segundo, de una hora y media, y el primero, de otra media hora de refutación, todo ello sin equipo de amplificación. La oralidad primaria se hacía sentir en el estilo acumulativo, redundante, cuidadosamente equilibrado y altamente agonístico, así como en la intensa acción recíproca entre el orador y el auditorio. Los polemistas quedaban roncós y físicamente exhaustos al final de cada encuentro. Los debates presidenciales que se realizan en la televisión hoy en día son completamente ajenos a este mundo oral más antiguo. El público está ausente, invisible, inaudible. Los candidatos son acomodados en pequeñas y estrechas cabinas, hacen breves presentaciones, y sostienen con su oponente breves y agudas conversaciones en las cuales cualquier matiz agonístico es deliberadamente neutralizado. Los medios electrónicos no toleran una demostración de antagonismo abierto. Pese a su refinado aire de espontaneidad, estos medios son dominados por completo por una tendencia hacia los espacios cerrados que es herencia de la imprenta: una muestra de hostilidad podría romper los límites establecidos, el control riguroso. Los candidatos se adaptan a la psicología

de los medios. Una cualidad de lo doméstico, gentil y escolarizado, es el común denominador. En la actualidad, sólo las personas de edad muy avanzada pueden recordar cómo era la oratoria cuando todavía estaba en contacto activo con sus raíces orales primarias. Otros tal vez escuchan más oratoria, o al menos más plática, de las principales figuras públicas de lo que comúnmente oía la gente hace un siglo. Empero, lo que perciben les hablará muy poco de la antigua oratoria (que se remonta desde los tiempos pre-electrónicos hasta dos milenios y mucho más atrás) o del estilo de vida oral y las estructuras de pensamiento orales de las que surgió dicha oratoria.

## VI. MEMORIA ORAL, LA LÍNEA NARRATIVA Y LA CARACTERIZACIÓN

### LA PRIMACÍA DEL TRAZADO NARRATIVO

El cambio de la oralidad a la escritura se registra en muchos géneros de arte verbal: la lírica, la narrativa, el discurso descriptivo, la oratoria (completamente oral, hasta la oratoria organizada caligráficamente y el discurso público adaptado para la televisión), el teatro, las obras filosóficas y científicas, la historiografía y la biografía, por mencionar sólo unos cuantos. Entre ellos, el género más estudiado desde el punto de vista del cambio de la oralidad a la escritura ha sido la narrativa. Será de utilidad aquí considerar algunos estudios sobre la narrativa para indicar algunas de las hipótesis más recientes ofrecidas por los estudios sobre la oralidad y la escritura. A la narrativa podemos, para los presentes propósitos, asímilar el teatro, el cual, mientras presenta la acción sin una voz narrativa, aún cuenta con una línea de acción, como sucede en la narración. Claro está, otros factores desarrollados en la sociedad, aparte del giro de la oralidad a la escritura, ayudan a determinar la evolución de la narrativa a través de las épocas: la cambiante organización política, el desarrollo religioso, los intercambios culturales y mucho más, incluyendo los adclantos en los otros géneros verbales. Este tratamiento de la narración no pretende reducir toda causalidad al cambio de la oralidad a la escritura, sino sólo mostrar algunos de los efectos producidos por dicho cambio.

La narración es en todas partes un género muy importante del arte verbal, que aparece regularmente desde las culturas orales primarias hasta el avanzado conocimiento de la escritura y el procesamiento electrónico de la información. En cierto sentido, la narración es capital entre todas las formas de arte verbales porque constituye el fundamento de tantas otras, a menudo incluso las más abstractas. El saber humano procede del tiempo. Aun detrás de las abstracciones de la ciencia, se encuentra la narración de las observaciones, con base en la cual se han formulado las abstracciones. Los estudiantes en un laboratorio de ciencias tienen que poner los experimentos "por escrito", es decir, tienen que narrar lo que hicieron y lo que sucedió cuando lo hicieron. A partir de la narración, es posible establecer ciertas generalizaciones o conclusiones abstractas. Detrás de los proverbios, los aforismos, la especulación filosófica y el ritual religioso, está la memoria de la experiencia humana, esparcida