

CONFERENCIA: ¿QUÉ ES UN LIBRO? ¿QUÉ ES LEER?
UNA DOBLE GENEALOGÍA

Roger Chartier

ROGER CHARTIER

Historiador francés, representante de la cuarta generación de la Escuela de los Annales. Es director de La Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Su producción como autor es abundante y se ha especializado en historia del libro a partir de la relación entre los textos y los lectores, la materialidad del libro, indagando en los aportes de autores claves en este diálogo como Michel Foucault y Michel de Certeau. Es Miembro Honorario del Observatorio del Libro y la Lectura y Doctor Honoris Causa de la Universidad de Chile.

CONFERENCIA: ¿QUÉ ES UN LIBRO? ¿QUÉ ES LEER? UNA DOBLE GENEALOGÍA

En esta conferencia de doble genealogía del libro y la lectura, quisiera empezar con una reflexión sobre una tensión. El temor a la desaparición de los textos obsesionó a las sociedades europeas de la primera modernidad entre el siglo XV y el siglo XVIII. Para dominar su inquietud fijaron gracias a la escritura las huellas del pasado, el recuerdo de los muertos, la gloria de los vivos, y todos los escritos que no debían desaparecer: la piedra, la madera, el tejido, el pergamino, el papel suministraban los soportes donde podían quedar inscritas la memoria de los tiempos y los hombres.

En el espacio abierto de la ciudad, así como en el retiro de la biblioteca, la majestad sobre el libro, o con humildad sobre objetos más comunes, el escritor tuvo la misión de conjugar la obsesión de la pérdida. En un mundo donde las escrituras podían ser borradas, los manuscritos extraviados, los libros siempre amenazados para la destrucción, la tarea no era fácil. Y sin embargo, paradójicamente su éxito pleno tal vez no dejaba de crear otro período. El período de la proliferación textual incontrolable. El período del discurso sin orden ni límites. El exceso de escritos que multiplican los textos inútiles, o considerados como tal y que sofoca el pensamiento bajo los discursos acumulados, fue percibido como un período tan grande como su contrario, el período de la pérdida, de la ausencia. Temido, el borrar era entonces necesario como lo es tal vez el olvido para la memoria.

No todas las escrituras fueron destinadas a convertirse en archivos, cuyas salvaguardas debían sustraerse de la historia. No todos los textos debían necesariamente estar publicados. Y algunas escrituras fueron trazadas sobre soportes que permitían escribir, borrar y luego volver a escribir. Para entender semejante tensión entre la ansiedad de la pérdida y el temor del exceso. Se trata entonces de cruzar varias formas de historia: historia de la cultura escrita o sociología de los textos. Definida por Don McKenzie como *la disciplina que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y su recepción*.

La sociología de los textos apunta a comprender cómo las sociedades humanas construyeron, transmitieron los sentidos aportados por los diferentes lenguajes que designan a los seres y a las cosas. Puesto que no disocia el análisis de las significaciones simbólicas de los textos, del análisis de las formas materiales que los transmiten. Esta aproximación cuestiona en profundidad la división duradera que separó las ciencias de la interpretación y las ciencias de la descripción, la hermenéutica y la morfología.

Lo mismo ocurre con la noción de “cultura gráfica”, tal como la propuso Armando Petrucci. Al designar para cada sociedad el conjunto de los objetos escritos y las prácticas que los producen o los manipulan, esta categoría de “cultura gráfica” invita a comprender las diferencias que existen entre diversas formas del escrito, contemporáneas unas de otras, y a reconocer la pluralidad de los usos de que está investida la escritura.

Algunas obras literarias se adueñaron de la “cultura gráfica” de su tiempo, o por lo menos de alguno de sus elementos, para hacer del escritor la materia misma de la escritura. Entenderlo supone que sea desplaza la frontera trazada entre las producciones, las prácticas más ordinarias de la cultura escrita y la “literatura” considerado como un campo particular de creaciones y experiencias.

Semejante desplazamiento requiere acercar lo que la tradición occidental alejó en forma duradera: por un lado, la comprensión, el comentario de las obras; por otro lado, el análisis de las condiciones técnicas o sociales de su publicación, circulación y apropiación.

Contra la abstracción de los discursos es conveniente recordar que la producción, no solo de los libros, si no de los propios textos, es un proceso que más allá del gesto de la escritura propia del autor, implica varios momentos, varias técnicas, varias intervenciones. Si estoy pensando en la época que conozco mejor, Primera Modernidad, esas intervenciones son entre el autor que escribe un texto y el lector que lee un libro. Las intervenciones de los copistas, los libreros, editores, los maestros impresores, de los compondores, que en la lengua del XVI, XVII, la palabra para los cajistas o tipógrafos, los correctores. Los que establecen el texto y los que corrigen las pruebas. Se ve que las transacciones de las obras en el mundo social no consisten únicamente en la apropiación estética y simbólica de objetos comunes, lenguajes y prácticas rituales o cotidianas. Conciernen más fundamentalmente a las relaciones múltiples, móviles, inestables, anudadas entre el texto y sus materialidades, entre la obra y sus inscripciones. El proceso de publicación, cualquiera que sea su modalidad, siempre es un proceso colectivo, que implica a numerosos actores y que nunca separa la materialidad del texto de la textualidad del libro. Por lo tanto, es vano querer distinguir lo que sería la sustancia esencial de la obra, considerada para siempre semejante a sí misma, y las variaciones, que la bibliografía llama, accidentales del texto, consideradas sin importancia para su significación fundamental.

Hace poco un crítico literario estadounidense, David Kastan, calificó de “platónica” la perspectiva según la cual una obra trasciende todas sus posibles encarnaciones materiales, y de “pragmática” la perspectiva que afirma que ningún texto existe fuera de las materialidades que lo dan a leer o de las voces que nos dan a oír. Esta percepción contradictoria platónica y pragmática de los textos, me parecía que divide tanto a la crítica literaria como a la práctica editorial, y opone a aquellos para quienes es necesario recuperar el texto tal como su autor lo redactó, imaginó, deseó, reparando las heridas que le infligieron la transmisión manuscrita o la composición tipográfica, con aquellos para quienes las múltiples formas textuales en las que fue publicada una obra constituyen sus diferentes estados históricos que deben ser respetados, comprendidos, posiblemente editados en su irreductible diversidad.

Para Francisco Rico, el gran crítico literario, editor español, es necesario recuperar el texto del *Quijote* tal como Cervantes lo compuso, lo imaginó, lo soñó, y que el trabajo de composición de publicación en el taller tipográfico necesariamente deformó. Como consecuencia, siguiendo el ejemplo de los filólogos clásicos que atraviesan toda la traducción manuscrita de una obra para establecer el texto más probable, más auténtico, es menester confrontar a los diferentes estados impresos para recuperar lo que el autor escribió o quiso escribir, y que en ocasiones resulta traicionado por todas las ediciones

impresas. La tarea del filólogo es restablecer este texto que no existe en los estados impresos, pero que la filología por conocimiento del autor hace probable.

En otra perspectiva, por ejemplo, la de la crítica shakespeariana, las formas, incluso extrañas, raras, en las cuales una obra fue publicada deben ser consideradas como sus diferentes encarnaciones históricas. Todos los estados del texto, hasta los más inconsistentes y extraños, deben ser entendidos y, eventualmente, editados, porque al ser el resultado tanto de los gestos de la escritura como de las prácticas del taller, constituyen la obra tal y como fue transmitida a sus lectores, leída por sus lectores. Esta obra solo existe en las formas materiales, simultáneas o sucesivas, que le dieron existencia. La búsqueda de un texto, que existiría más acá o más allá de sus múltiples materialidades, pues, es vana. Editar una obra no es recuperar un *ideal copy text*, sino explicitar la preferencia del editor para una u otra de sus sucesiones, uno u otro de sus estados, así como las elecciones hechas en cuanto a su presentación: divisiones, puntuación, grafía, ortografía.

Esta tensión que divide la crítica literaria y la práctica editorial la podemos encontrar también en las prácticas y reflexiones de lectores que no son ni críticos ni editores. La tensión entre la inmaterialidad de las obras y la materialidad de los textos caracteriza la relación que cada editor finalmente puede tener con la obra dada. Un ejemplo: en una conferencia pronunciada en 1978, "El Libro", Borges declara: *Yo he pensado, alguna vez, escribir una historia del libro.*

Pero, de inmediato, Borges diferenciaba radicalmente este proyecto de todo interés para las formas materiales de los objetos escritos:

No me interesan los libros físicamente, sobre todo los libros de los bibliófilos, que suelen ser desmesurados, sino las diversas valoraciones que el libro ha recibido. En un cierto sentido una historia del libro sin libros. Porque los libros son objetos sin interés cuyas particularidades no importan mucho. Lo que cuenta es la manera en que el libro, universalmente identificado con la forma escrita de las obras, sea cual fuere su modalidad específica, fue considerado, y a menudo desconsiderado respecto de la palabra *alada y sagrada*, como escribió Borges. Un Borges *platónico*, entonces.

Pero cuando en un fragmento de autobiografía que dictó a su traductor el inglés Norman Thomas di Giovanni, el mismo Borges evoca su encuentro con uno de los libros de su vida, *Don Quijote de la Mancha*, lo que acude a su memoria es ante todo el objeto:

Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras estampadas en oro de la edición Garnier. En algún momento la biblioteca de mi padre se fragmentó, y cuando leí El Quijote en otra edición tuve la sensación de que no era el verdadero. Más tarde hice que un amigo me consiguiera la edición de Garnier, con los mismos grabados en acero, las mismas notas a pie de página y también las mismas erratas. Para mí todas esas cosas forman parte del libro; considero que ese es el verdadero Quijote.

Para siempre, la historia escrita por Cervantes será para Borges un ejemplar de una de las ediciones que los Garnier, los primeros impresores y editores franceses, exportaban al mundo de lengua española, también portuguesa, y que fue la lectura de un lector todavía niño. El principio platónico no es de mucho peso ante el retorno pragmático del recuerdo.

La contradicción de Borges sugiere que el enfrentamiento entre platonismo y pragmatismo depende sin duda de una falsa disputa o de una cuestión mal planteada. En

efecto, una obra siempre se da para leer o para oír en uno de sus estados particulares. Según los tiempos y los géneros, sus variaciones entre los estados particulares son más o menos importantes y pueden concernir, de manera separada o simultánea, a la materialidad del objeto, a la grafía de las palabras, a los propios enunciados. Pero siempre, también, son múltiples los dispositivos (filosóficos, estéticos, jurídicos) que se esfuerzan por reducir dicha diversidad, y postular la existencia de una obra idéntica de sí misma independiente de su forma material. En Occidente la filosofía neoplatónica que opone la pureza de la idea a la corrupción de la materia. La definición del copiar que protege una obra siempre idéntica a sí misma, cualquiera que sea su forma. La estética kantiana que cuida de las obras independientemente de su materialidad. Todas contribuyeron a construir ese texto ideal que los lectores reconocen en cada uno de sus estados. Más que intentar, de una u otra manera, desprenderse de esa tensión irreductible, o resolverla, lo que importa es identificar la manera en que es construida en cada momento histórico.

En 1615, Don Quijote visitaba la imprenta en Barcelona. Al entrar en el taller, cito:

Vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en esta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella máquina que en las imprentas grandes se muestra.

Cervantes inmediatamente introduce a su lector en la división y en la multiplicidad de las tareas necesarias para que un texto se convierta en libro: la composición de las páginas por los componedores, la corrección de las primeras hojas impresas como pruebas, la rectificación por parte de los componedores de los errores descubiertos en las páginas corregidas y, finalmente, la impresión de las formas, o sea, del conjunto de las páginas destinadas a ser impresas del mismo lado de una hoja de imprenta, por los obreros a cargo de la prensa, los tiradores. Y son los verbos, componer, corregir, enmendar y tirar. La agudeza de esta descripción del trabajo en el taller es confirmada por el primer manual del arte de imprimir jamás compuesto en una lengua vulgar.

Este tratado en castellano, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* fue directamente compuesto con los caracteres móviles, sin manuscrito previo, fue impreso en una muy pequeña cantidad de ejemplares (se conocen solamente dos) alrededor de 1680 por un obrero, que fue componedor y después maestro impresor, impresor en Madrid y en Sevilla, Alonso Víctor de Paredes. En el décimo capítulo de su libro, titulado *De la corrección*, Paredes distingue cuatro tipos de correctores, los graduados de las universidades que conocen la gramática, la teología, el derecho, pero que al no ser impresores ignoran todo de las técnicas del oficio; los maestros impresores que son lo suficientemente exactos en lengua latina; los componedores más expertos aunque no sepan latín, porque pueden pedir la ayuda del autor o de una persona instruida; y por último, los ignorantes que apenas saben leer, empleados por ayuda de los impresores o por otros que no son ellos mismos impresores. Todos tienen las mismas tareas. El corrector debe localizar los errores de la composición, siguiendo sobre las pruebas impresas el texto de la copia original leída en voz alta. Y sobre todo el corrector es aquel que da su forma final al texto añadiéndole la puntuación legítima, reparando los “descuidos” del autor o los “yerros” de los componedores. Tal responsabilidad exige que el corrector, sea quien fuere, pueda “entender más allá de la letra, de la copia original, el concepto del Autor”, dice Paredes, de manera de transmitirlo adecuadamente al lector.

De idéntica manera, un letrado del Consejo del Rey, un abogado, Melchor de Cabrera Núñez de Guzmán, distribuye las cartas entre componedor y corrector en un informe que publicó en 1675 para defender las inmunidades fiscales, los privilegios de impresores de Madrid, sosteniendo que el arte de la imprenta es un arte liberal y no mecánico, porque, cito

“es en la imprenta muy superior la parte intelectual, y especulativa, a la operación manual.

Para él, *el componedor percibe el concepto, y discurso. Debe ser experto en lengua castellana y contar bien cualquiera original, porque los libros no se componen consecutivo sino alternando el original. Debe ser una técnica de composición por formas y no siguiendo el orden del texto, lo que permitía no inmovilizar durante demasiado tiempo los tipos, caracteres de la imprenta. Y este corrector debe ser capaz de puntuar correctamente el texto para que sea claramente inteligible. Y añade Melchor de Cabrera: Porque muchas veces la mente de los Escritores se confunde, por falta de estos requisitos, necesarios, e importantes para el entendimiento, y comprensión de lo que se escribe, ò imprime; porque cualquiera que falte, muda, trueca, y varia el sentido.*

Sin embargo, el corrector puede juzgar acerca de las decisiones del componedor, porque es más sabio que él:

El Corrector —dice Melchor de Cabrera— ha de saber, por lo menos Gramática, Ortografía, Etimología, Puntuacion, colocacion de acentos. Ha de tener noticia de las Ciencias, y buenas letras, de los caracteres Griegos, y Hebreos; de reglas de Musica, para sus Libros; Ha de ser dotado de locucion, Arte, y elegancia para conocer, y enmendar barbarismos, solecismos, y los demás defectos que se hallan en el Latín, Romance, Castellano y otras Lenguas.

Entonces vemos que para Paredes y para Cabrera, para Cervantes antes de ellos, la producción textual supone diferentes etapas, varias técnicas, una multiplicidad de intervenciones. Entre el genio del autor y la capacidad del lector, la operación de la publicación, como decía, no separa la materialidad del texto y la textualidad del libro. Lo que permite afirmar, por ejemplo, que los autores no escriben los libros, ni siquiera sus libros, porque el libro no es un texto manuscrito de la mano del autor, es un proceso que multiplica las intervenciones que transforman lo que fue escrito en lo que es leído. Nunca debemos olvidar esta dimensión colectiva del proceso de publicación y quebrar esta idea clásica que al leer un libro se lee como libro abierto lo que ha escrito el autor. Es hacer desaparecer la pluralidad de estas intervenciones particularmente fuertes y numerosas para la primera era moderna, XV y XVIII.

Pero, ¿por qué todo esto en la genealogía del libro y la lectura? Porque Paredes expresa así la doble naturaleza del libro, como objeto y como obra. Lo hace invirtiendo una metáfora clásica. Mientras que son numerosos los textos que describen los cuerpos y los rostros como libros, con el vocabulario del libro. Él, Paredes, por su parte, considera el libro como una creación humana porque, como el hombre, tiene un cuerpo y un alma: “Asimilo yo —dice— un libro a la fábrica de un hombre, el cual consta de anima racional, con que la crió Nuestro Señor con tantas excelencias como su Divina Majestad quiso darle; y con la misma omnipotencia formó al cuerpo galán, hermoso, y apacible”.

Pero, si el libro puede ser comparado con el hombre, dotado de ánima racional y cuerpo hermoso, es porque —y aquí está la tela de fondo de esta metáfora de la doble

naturaleza del libro— Dios creó a la criatura humana de la misma manera que se imprime una obra.

Melchor de Cabrera da una forma más elaborada a la comparación considerando al hombre como el único libro impreso entre los seis que escribió Dios. Los otros cinco son el Cielo estrellado, comparado con un inmenso pergamino cuyo alfabeto son los astros; el Mundo, que es la suma y el mapa de la Creación en su totalidad; la Vida, identificada con un registro que contiene los nombres de todos los elegidos; el propio Cristo, que es a la vez *exemplum* y *exemplar*, un ejemplo propuesto a todos los hombres y el ejemplar, vocabulario de la copia manuscrita, que es el texto que debe ser reproducido. Por último, la Virgen, el primero de todos los libros, cuya creación en la “Mente Divina” pre-existió a la creación del Mundo y de los siglos. Entre esos libros de Dios, todos mencionados por las Escrituras sagradas o los Padres de la Iglesia, y todos referidos por Cabrera en 1675, a uno u otro de los objetos de la cultura escrita de su tiempo, el hombre es una excepción porque resulta del trabajo de la imprenta. Cito: *Puso Dios en la prensa su Imagen y sello, para que la copia saliese conforme a la que había de tomar. Y quiso juntamente alegrarse con tantas, y tan varias copias de su misterioso Original.*

Paredes retoma la imagen. Pero para él, el alma del libro no es solo el texto tal y como fue compuesto, dictado, imaginado por su autor. Dicho texto, dado en este texto, que es el alma del libro, pero dada en una disposición adecuada, ya que, cito:

Es un libro perfectamente acabado, el cual constando de buena doctrina, y acertada disposición del Impresor, y Corrector, que equiparo al alma del libro; y impreso bien en la prensa, con limpieza, y aseo, le puedo comparar al cuerpo airoso y galán.

Si el cuerpo del libro es el resultado del trabajo de los tiradores, prensistas, su alma no está moldeada solamente por el autor, sino que recibe su forma de todos aquellos —maestro impresor, componedores, correctores— que tienen el cuidado de la puntuación, la ortografía y la compaginación. De este modo, Paredes impugna de antemano toda separación entre la sustancia esencial de la obra, considerada para siempre idéntica a sí misma cualquiera que sea su forma, y atribuida a la única voluntad creadora del autor. Y por otro lado las variaciones del texto que resultan del trabajo en el taller y que por tanto sería un cuerpo que de cuya forma no importarían tanto para la significación de la obra.

Si seguimos esta genealogía del libro, la asociación entre el alma y el cuerpo, vemos que en el siglo XVIII no es más en un lenguaje cristiano y metafórico que se expresa la doble naturaleza del libro, sino que es a través de un lenguaje jurídico y estético.

En 1776, trece años después de la carta sobre el comercio de los libros que Diderot redactó para la comunidad de libreros e impresores parisinos, conoce sin duda para sostener la política que quería suprimir todas las comunidades y gremios de artes y oficios. Redactó un panfleto titulado “Fragmentos sobre la libertad de prensa”. Si el título es común con el título que digo finalmente yo a su propio fragmento, el texto es, cada uno tras otro, los principios sobre los cuales estaba fundada la memoria de 1763 de Diderot.

La estantería de libros que conservaba los privilegios de librería pero solamente para convertirlos en una garantía por parte del Estado monárquico de contratos libremente firmados entre autores, libreros y editores, no era aceptable en la perspectiva liberal.

Pero hay más. Mientras que Diderot fundamenta las argumentaciones en la identidad entre la propiedad literaria y las otras propiedades, conoce, rechaza radicalmente una situación semejante. Cito: *Se siente que no puede haber ninguna relación entre la propiedad de una obra y la propiedad de un campo que sólo puede ser cultivado por un hombre, o de un mueble que sólo puede servir más que a un hombre, cuya propiedad exclusiva, está fundada en la naturaleza de las cosas... Pero la propiedad literaria es de otro orden. No es un verdadero derecho, es un privilegio. Y como todo privilegio, es nociva para el interés público.* Porque, cito: *Una traba impuesta a la libertad, una restricción a los derechos de los otros ciudadanos.*

Así, una obra no puede ser considerada como una propiedad personal, no hay fundamento para la categoría de propiedad intelectual.

El necesario progreso de las Luces exige que cada uno pueda libremente componer, aumentar, reproducir, difundir, las verdades útiles a todos, de ninguna manera pueden ser objetos de una apropiación individual.

Para Diderot, precisamente porque cada obra expresa de una manera singular los pensamientos, los sentimientos de su autor, puede ser legítima la propiedad del autor sobre su texto. En su informe sobre el comercio de la librería, escribe Diderot:

¿Cuál es el bien que puede pertenecer a un hombre, si una obra de espíritu, el fruto único de su educación, sus estudios, sus vigilijs, su tiempo, sus búsquedas, sus observaciones; si las más bellas horas, los más bellos momentos de su vida; si sus propios pensamientos, los sentimientos de su corazón; la porción de sí mismo más preciosa, la que no perece; la que lo inmortaliza, no le pertenece?

Se ve que, muy a la inversa, para Condorcet, lo que funda, ilegítimamente, la propiedad y el privilegio, a saber, las “expresiones”, las “frases” del texto, carece de importancia lo que para Diderot era fundamental para definir el concepto de propiedad intelectual del autor sobre la expresión de los sentimientos de su corazón, para Condorcet no importaba. Porque, ¿qué es un texto para él? Un texto es fundamentalmente una serie de ideas, de principios que pertenecen o deben pertenecer al registro de las verdades universales. Dice:

Supongamos que un libro útil, es útil por las verdades que en él se encuentran.

Para Diderot la propiedad de los autores sobre sus obras es un derecho inalienable, legítimo. Para Condorcet es una pretensión nociva, contraria al interés general y al progreso de la Ilustración.

Al remitir a dos definiciones incompatibles de lo que es una obra, y lo estoy diciendo al entendido porque en el mundo contemporáneo, de una cierta manera, se encuentra la misma tensión entre la propiedad intelectual y por otro lado la reivindicación del bien común, lo que justifica las tensiones, algunas veces los conflictos o procesos que oponen estas dos perspectivas sobre la circulación de las obras musicales, cinematográficas y también escritas. Al remitir las dos definiciones incompatibles de lo que es una obra —expresión de un genio singular, vehículo de verdades universales—, la oposición traduce también la relación muy diferente de Diderot y Condorcet con el mundo de la edición. Entre el escritor que vivía de su pluma (Diderot) y el marqués que gozaba de sus rentas (Condorcet), existen pocos rasgos comunes. La legislación revolucionaria francesa intentará conciliar las dos tesis, sin embargo incompatibles, reconociendo, al

mismo tiempo, la legitimidad de los autores y de sus herederos sobre las obras, y el interés del bien común de la Nación, que exige que el derecho de los autores sea severamente limitado en el tiempo, primero a cinco años con el decreto del enero de 1971, y luego a diez años con la ley de julio de 1793. Y si seguimos a lo que ha escrito varias veces Robert Darnton, dirá que una evolución fundamental del siglo XX fue la extensión de la duración de la propiedad, de la protección de la propiedad literal.

Para Diderot, cada obra finalmente es una *cosa inmaterial*, y podemos ver como una primera formulación de esta paradoja *cosa inmaterial* se encuentra en Inglaterra en los comienzos del siglo XVIII. La defensa de los derechos tradicionales de los libreros, editores e impresores londinenses que se consideraban perjudicados por una nueva legislación que limitaba la duración de su propio acto a 14 años, suponía que se reconociera la propiedad previa patrimonial perpetua del autor sobre su manuscrito, y cuando el librero, impresor o editor adquiría el manuscrito, ese manuscrito conllevaba con él la misma definición de una propiedad imprescriptible y perpetua. Se ve que en este sentido la propiedad literaria se aplicaba a una obra en su existencia inmaterial, invisible, incorpórea. Eso fue teorizado, por ejemplo, por Blackstone, un abogado que defendía la causa de los libreros londinenses. Escribía Blackstone: *Y aquí estamos frente a la paradoja o el misterio del copiar moderno. La identidad de una composición literaria reside enteramente en el sentimiento y el lenguaje; las mismas concepciones, vestidas con las mismas palabras, constituyen necesariamente una misma composición; y sea cual fuere la modalidad escogida para transmitir semejante composición a la oreja o al ojo, mediante la recitación, la escritura o el impreso, cualquiera que sea la cantidad de sus ejemplares o en cualquier momento que sea, siempre es la misma obra del autor la que así es transmitida, y nadie puede tener el derecho de transmitirla o transferirla sin su consentimiento, ya sea tácito o expresamente otorgado.*

Desde la desmaterialización de la obra que ella está protegida cualquiera sea su forma, lo que plantea la cuestión que hemos visto en discusión a propósito del *copyright*, como definir esta identidad perpetuada independiente de la forma material del texto y de la modalidad de su transmisión. Para Blackstone la respuesta era cuando se reconoce el sentimiento y el lenguaje. Las mismas concepciones en las mismas palabras. Si seguimos esta reflexión siempre con el eco del tiempo contemporáneo con el cual voy a acabar, nos desplazamos en la Alemania de finales del siglo XVIII, donde había una controversia particularmente fuerte en cuanto a la definición de la propiedad literaria, podemos encontrar no solamente un texto que responde a la pregunta que se plantea “¿Qué es un libro?”. Y responde que un libro es a la vez un *opus mechanicum*, un objeto material cuyo propietario es quien va a comprarlo. Pero un libro es también un discurso dirigido al público cuyo propietario es el que lo ha escrito. De esta manera la tensión entre dos modalidades del derecho de propiedad se transforma en evidentemente la superioridad del derecho del autor en relación con el derecho del comprador. Pero en este contexto hay también otras tentativas que tal vez tienen eco hoy en día. La tentativa para hacer conciliable respecto de la propiedad intelectual y de las exigencias del bien común. Esta es una antigua obligación que propuso Fichte y que retoma la dicotomía clásica que mencionaba (el libro como cuerpo, el libro como espíritu), pero que entra en el texto para establecer una segunda distinción entre las ideas que expresa una obra

y la forma de esta obra que le da por la escritura. Las ideas no pueden ser el objeto de una apropiación, son universales por su naturaleza, su destino, su utilidad; por tanto no pueden justificar ninguna apropiación personal. Esta es legítima porque, cito a Fichte: *Cada uno tiene su propio curso de ideas, su manera particular de formar conceptos y relacionarlos unos con otros. Como las ideas puras sin imágenes sensibles no solamente no se dejan pensar, tanto menos presentar a otros, es muy necesario que todo escritor dé a sus pensamientos cierta forma, y no puede darles ninguna otra que la suya propia, porque no tiene otra.* De donde se desprende la conclusión: *Nadie puede apropiarse de sus pensamientos —del autor— sin cambiar su forma. Por lo cual, esta será para siempre su propiedad exclusiva.*

Desde aquí que esta forma textual, la modalidad de la escritura, el lenguaje, que es la única pero poderosa justificación de la apropiación singular de las ideas, tal y como las transmiten los objetos impresos. Una propiedad semejante tiene un carácter totalmente particular porque, al ser inalienable permanece intransmisible, y quien la adquiere —por ejemplo, un editor—, no puede ser más que el usufructuario, el representante, el mandatorio del autor, obligado por toda una serie de coerciones, sobre la limitación de la tirada, o el pago de un derecho para todas las reediciones. Se ve que las distinciones conceptuales construidas por Fichte deben permitir la protección de los editores contra las ediciones piratas, sin perjudicar en nada la propiedad soberana, permanente de los autores sobre sus obras.

Así se ve que, paradójicamente, para que los textos puedan ser sometidos al régimen de propiedad de las cosas, era necesario que fueran conceptualmente separados de toda materialidad particular. Pero —como lo sabemos— las obras existen solamente porque tienen estas formas materiales, de ahí una confusión —espero que hayan entendido— de que todo este discurso de naturaleza histórica tenía una serie de relaciones fuertes con los problemas del presente.

En una perspectiva que no separa el texto del libro, en un libro que tiene una forma particular, que es la forma del libro tal como la hemos relegado en el mundo occidental, a partir de los primeros siglos de la era cristiana hasta ahora. Es la forma del códex, diferente del libro de los antiguos, diferente de los libros de las civilizaciones y culturas asiáticas. Aquí se plantea la cuestión fundamental de cómo se mantiene, o cómo se disocia esta doble naturaleza cuando la forma de inscripción del texto no es más el libro códex, sino por ejemplo una forma de inscripción digital. Lo que me parece lo más importante para pensar sobre esta realidad, es considerar que la revolución del mundo digital introduce una ruptura esencial en lo que llamo “el orden de los discursos”. En efecto, en la cultura impresa tal como la conocemos, este orden se establece a partir de relaciones entre tipos de objetos (libros, revistas, periódicos, cartas, etc.); categorías de textos, que corresponden al tal o tal de estas materialidades; y formas de lecturas, tácticas de apropiación, usos de los textos. Y debemos pensar que esta serie de relaciones se daría en nuestra época por una muy larga relación de la cultura escrita, y que resulta de la sedimentación de transmutaciones fundamentales. En primer lugar —como lo decía—, entre los siglos II, III, IV, la aparición y la difusión de un nuevo componente del libro (que es todavía el nuestro). El libro compuesto por cuadernos, hojas, páginas, unidas dentro de una misma encuadernación; el libro que llamamos códex. En segundo

lugar, a fines de la Edad Media, una mutación poco percibida, que es en los siglos XIV, XV, antes de Gutenberg, que es la aparición de lo que los italianos llaman “el libro unitario”, es decir, la presencia dentro de un mismo objeto, de un mismo libro manuscrito, de textos compuestos en una lengua vulgar por un solo autor. Y si el códex de los primeros siglos de la era cristiana se opuso a los rollos de los antiguos, aquí el libro unitario se opuso a la tradición de lo que es un manuscrito medieval; es decir, un libro, un códex, que incorpora textos diferentes, de lengua diferente, de autores diferentes, de géneros diferentes. Mientras que, antes de Gutenberg, para autores como Petrarca, Boccaccio, Christine de Pizan, parece una definición de libro —que es todavía la nuestra— un objeto, una obra, un autor.

Y finalmente la tercera evolución, en los años 1450, la invención de la imprenta, que sigue siendo hasta ahora la técnica más utilizada para la producción de los libros. Somos herederos de estas historias, tanto para la definición de libro, todo lo que intentaron mostrar a través de las metáforas y las categorías, el libro como objeto, el libro como obra. Y somos también herederos de estas mutaciones para la percepción de la cultura escrita que se fundamenta sobre distinciones inmediatamente visibles entre los objetos (cartas, documentos, libros, revistas, etc.). Con cada uno de estos objetos están atados a la vez categorías de géneros y usos del texto impreso. Evidentemente es este orden de los discursos el que cambia profundamente con la textualidad electrónica. Es ahora un único aparato —el computador— el que hace parecer frente al lector las diversas clases de textos, previamente distribuidos entre objetos distintos. Todos los textos, sean del género que fueran, subidos en un mismo soporte (la pantalla iluminada) y en las mismas formas, generalmente aquellas decididas por el lector. Se crea así la continuidad textual que no diferencia más los diversos discursos a partir de su materialidad propia. De allí surge la inquietud, la confusión de los lectores que deben afrontar la desaparición de los criterios inmediatos, visibles, materiales que les permitían distinguir, clasificar y jerarquizar los discursos.

Por otro lado, es la percepción de las obras como obras, del libro como obra, o de la obra como libro la que se vuelve más difícil. Por cierto, el mundo digital nos acerca cada día más a la posibilidad de sueño de una biblioteca universal, abarcando todos los libros que fueran publicados, todos los textos que fueron escritos. Pero la lectura de los libros de esta biblioteca universal es una lectura frente a la pantalla; es una lectura que transforma profundamente la relación con las obras del pasado o del presente. Es generalmente una lectura discontinua que busca a partir de palabras clave o de rúbricas temáticas los fragmentos textuales de los cuales quiere apoderarse (un artículo en un periódico, un capítulo en un libro, una información en un *website*), sin que sea percibida la identidad y la coherencia de la totalidad textual que contiene este elemento. Los otros artículos de los períodos y de las revistas, y la totalidad de la narración o de la demostración en el caso del libro. En un cierto sentido, en el mundo digital todas las entidades textuales son como bancos de datos que procuran fragmentos, cuya lectura no supone de ninguna manera la comprensión o percepción de las obras en su identidad singular.

La originalidad e importancia de la revolución digital consta en que obliga al lector contemporáneo a abandonar todas las herencias que lo han plasmado, ya que la

textualidad digital no utiliza más la imprenta (por lo menos en su forma tipográfica), ignora el “libro unitario” y es ajeno a la materialidad del códex. Es al mismo tiempo, me parece, una originalidad profunda de esta mutación, es al mismo tiempo una revolución de la modalidad técnica de la producción, reproducción y circulación de lo escrito, una revolución de la percepción de los textos en su forma de inscripción, es una revolución de las prácticas de lectura frente a los textos. De ahí, a la vez, la inquietud de los lectores que entran al mundo digital a partir de las prácticas, los hábitos de la cultura impresa, porque deben transformar sus hábitos, percepciones y también la dificultad analítica para entender una mutación que lanza un profundo desafío, tanto a las categorías que solemos manejar para describir la cultura escrita como a la identificación entre el libro entendido como obra, como objeto cuya existencia empezó durante los primeros siglos de la era cristiana y que parece desaparecer en el mundo de los textos electrónicos.

En 1978, Borges ya había escrito: *Se habla de la desaparición del libro; yo creo que es imposible*. Podemos mantener hoy en día tal certidumbre. Plantear así la cuestión, quizás, no designa adecuadamente la realidad del presente, que está caracterizado no por la competencia entre el mundo de la pantallas y la galaxia del Internet, sino por una nueva técnica y forma de inscripción, difusión, multiplicación y apropiación de los textos, ya que las pantallas del presente no ignoran la cultura escrita sino que la multiplican y hacen proliferar lo escrito sobre la pantalla, sobre el texto. Y, no sabemos bien, tal vez es una justificación profunda de una iniciativa como la del Observatorio del Libro y la Lectura; no sabemos bien cómo finalmente esta nueva modalidad de la lectura transforma la relación de los lectores, de los usuarios del mundo digital con lo escrito. Sabemos más sobre la lectura de los antiguos, de los griegos, los romanos, porque sabemos que la lectura del rollo era continua, que movilizaba el cuerpo entero, que no permitía al lector escribir mientras leía. Sabemos también que el códex, manuscrito y después impreso, permitió gestos inéditos (hojear el libro, porque tenía hojas, citar precisamente pasajes, establecer índices) y de ahí el códex favoreció, por cierto, una lectura fragmentada, pero que siempre percibía, debía percibir, la totalidad de la obra, identificada por su materialidad misma.

¿Cómo caracterizar la lectura del texto electrónico hoy en día? Para comprenderla, un colega español, Antonio Rodríguez de las Heras, formuló dos observaciones interesantes que nos obligan a abandonar las percepciones espontáneas, los hábitos heredados. Aunque en realidad considera que la pantalla nunca es una página, sino que es un espacio de tres dimensiones que metafóricamente tiene profundidad, y que en esta profundidad los textos alcanzan la superficie iluminada del computador. Por consiguiente, y por primera vez, el espacio digital es el texto mismo, y no su soporte que sería plegado; y la lectura se debe pensar como despegando este texto, o mejor dicho, una textualidad blanda, móvil e infinita.

La segunda observación consta de reconocer que esta lectura, como decía Antonio Rodríguez de las Heras, dosifica el texto sin necesariamente atenerse al contenido de una página, y compone ajustes virtuales singulares y efímeros, porque será un desafío para los archivos, porque cómo registrar, no solamente la práctica de la lectura, sino lo leído, con este carácter efímero, móvil, singular.

Esta lectura discontinua y segmentada que supone y produce, según la expresión de Umberto Eco, una *alfabetizzazione distratta*, una lectura rápida, fragmentada, que busca informaciones y no se detiene en la comprensión de la totalidad, la coherencia, la identidad de la obra. Si conviene para las obras de naturaleza enciclopédica, que nunca fueron leídas desde la primera hasta la última página, parece inadecuada frente a los textos cuya apropiación supone una lectura continua, atenta, una familiaridad con la obra, la percepción del texto como creación original y coherente. En la incertidumbre del porvenir se remite fundamentalmente a la capacidad del texto des encuadrado del mundo digital, de superar esta tendencia al derrame que lo caracteriza y así de apoderarse tanto de los libros que se consultan, sino también de los libros que se leen, otra distinción introducida por Umberto Eco.

Se remite también a la capacidad de la textualidad electrónica de superar la discrepancia que puede existir entre, por un lado, los criterios que en el mundo de la cultura impresa permiten organizar un orden de los discursos, y por otro lado, una práctica de lectura frente a la pantalla que no conoce sino fragmentos recortados en una continuidad textual sin límites.

Vamos a ver que los historiadores son los peores profetas del futuro. De esta manera voy a intentar a responder a la pregunta: ¿va a morir el libro? Lo único que pueden hacer es recordar que en la historia de larga duración de la cultura escrita cada mutación (la aparición del códex, la invención de la imprenta, las varias revoluciones de la lectura) produjo una coexistencia original entre los antiguos objetos y gestos que adquieren nuevas funciones, y las nuevas técnicas y prácticas. Es tal vez semejante reorganización de la cultura escrita la que la revolución digital nos obliga a buscar. Dentro del nuevo orden de los discursos que se establece, nos gusta pensar que no va a morir el libro en los dos sentidos que hemos encontrado en esta conferencia. No va a morir como discurso, como obra cuya existencia no está atada a una forma material particular. Por ejemplo, los diálogos de Platón fueron compuestos y leídos en el mundo de los rollos, fueron copiados y publicados en códex manuscritos y fueron transformados en libros impresos, y hoy en día pueden leerse frente a la pantalla. Tampoco no debería morir el libro como objeto, porque ese “cubo de papel con hojas”, como decía Borges, es todavía —lo pensamos o queremos pensarlo— el objeto más adecuado a los hábitos y expectativas de los lectores que entablan un diálogo intenso y profundo con las obras que les hacen pensar, desear o soñar.

Lo podemos pensar o esperar con Umberto Eco, o Jean Claude Carrière. Pero, la verdadera respuesta no se encuentra en los hábitos o en los deseos de los lectores tal como Eco, Carrière o yo mismo, que entraron en el mundo digital a partir de sus experiencias como lectores de libros de la cultura impresa y manuscrita. La respuesta pertenece a los *digital natives*, a los lectores que nacieron como lectores frente a una pantalla y que identifican cultura escrita y textualidad digital. Son sus prácticas, más que nuestros discursos, los que van a decidir sobre la sobrevivencia o la muerte del códex.