

Román Gubern



*Metamorfosis
de la lectura*



ANAGRAMA
Colección Argumentos

**METAMORFOSIS
DE LA
LECTURA /
Román Gubern**

© 2010, Gubern, Román

© 2010, Anagrama

ISBN: 9788433905345

Generado con: QualityEbook v0.35

Román Gubern

Metamorfosis de la lectura

El presente texto constituye una versión expandida de una conferencia pronunciada en Ciudad de México el 9 de septiembre de 2009 en el congreso «El mundo del libro».

Índice

I. El alba

II. De la oralidad a la escritura

III. La epifanía del libro

IV. El apogeo del libro impreso

V. De la computadora al libro
electrónico

Bibliografía

I. El alba

La brillante escena inicial de *2001: Una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, nos asalta a bocajarro con unas preguntas a las que la película finalmente no responde, aumentando así nuestra desazón. En el principio, ¿fue el pensamiento?, ¿o fue la cultura?, ¿o fue el lenguaje? Sabemos que hace unos siete millones de años, de un ancestro simiesco común se separaron el linaje de los chimpancés y el linaje humano. El ejemplar más antiguo de este linaje está hoy representado por los restos de la

hembra del *Ardipithecus ramidus* hallados en Etiopía en 1992 —pero no dados a conocer en detalle hasta octubre de 2009 por la revista *Science*—, restos de un sujeto de hace 4,4 millones de años que alternaba la marcha cuadrúpeda y bípeda y poseía manos diestras con un pulgar prensil. De este linaje acabaría por surgir en la sabana africana el *Homo sapiens*, tal vez hace unos 200.000 años, pero abandonó su hábitat unos 130.000 años después, expandiéndose hacia Asia y luego Europa.

Este pasado simiesco común explica la notable similitud del genoma del chimpancé y el humano. El genoma,

como es sabido, constituye el mapa del programa biológico específico heredado en cada especie y cada individuo. Pero el biólogo Richard Dawkins añadió a la herencia de los genes la transmisión de los memes, es decir, de las tradiciones culturales heredadas o transmitidas entre generaciones por imitación de la conducta de los ancestros. Su propuesta es pertinente, aunque los memes son menos deterministas y menos segmentables en unidades discretas que los genes, pues al fin y al cabo hay tradiciones que se interrumpen con brusquedad o se transforman con rapidez. Por eso puede afirmarse que la información genética de los individuos

es más primordial que la memética. El meme es una unidad cultural y la cultura es información transmitida por aprendizaje social.

Dicho esto, hoy sabemos que no existe sólo la cultura humana. Pues si la cultura es un sistema de transmisión social del comportamiento, muchas especies están dotadas de esta capacidad. Es cierto que la biología tiende tozudamente hacia el determinismo, mientras que la cultura ofrece opciones de vida diversificadas. Entre los muchos ejemplos de determinismo biológico figura entre mis favoritos el caso del pez espinoso (*Gasterosteus aculeatus*), cuyas

hembras pueden ser incitadas al apareamiento por cualquier cosa de su tamaño que imite el movimiento en zigzag y el vientre rojo del macho, pues ambos rasgos constituyen sus estímulos innatos desencadenantes del instinto de apareamiento.

Pero cuando nos elevamos hasta los primates prehumanos (los gibones, orangutanes, gorilas, chimpancés y bonobos), observamos en muchos casos comportamientos específicos de cada grupo que se transmiten por imitación, desbordando el determinismo genético. En este repertorio de prácticas aprendidas figuran la fabricación y el uso de herramientas —incluso para

fabricar otras herramientas—, comportamientos sociales y rituales de cortejo, o métodos para despiojar a los miembros de la familia, usos que transmiten a sus descendientes por imitación. Especialmente llamativa resulta su capacidad para fabricar ciertas herramientas, como ramitas adecuadas para penetrar en un hormiguero o en las colmenas situadas en el interior de un tronco, o bastones para derribar la fruta de un árbol, o partir nueces utilizando piedras, o lavar frutas en un lago o en el mar para limpiarlas de tierra. Algunas de estas habilidades son propias de una manada pero desconocidas por otras. De ahí que

se hable con pertinencia de diferentes «tradiciones culturales» en los diversos grupos de primates. Ya Darwin reparó en este aspecto cuando, en *El origen del hombre*, afirmó que existe un abismo cognitivo mayor entre los peces y los primates que entre éstos y el hombre.

Estas habilidades, y muchas otras — como la de los pájaros que esconden su comida para protegerla y consumirla más tarde—, se producen en el seno de la naturaleza. Una diferencia muy relevante con la especie humana es la de que, si el medio natural de los primates es la naturaleza y no el parque zoológico, el medio natural del hombre es en cambio la cultura. También su

cuerpo desnudo es cultura y en una playa nudista se puede distinguir sin esfuerzo a un ejecutivo de un *punkie*. Del mismo modo que los cuerpos desnudos pero tatuados, ornamentados o peinados de diferentes tribus africanas o amazónicas permiten su identificación étnica. Y esta observación nos conduce a la pregunta crucial de en qué momento la evolución biológica dejó de ser mero proceso natural para alcanzar el estadio de cultura intelectual.

Carecemos de «fósiles cognitivos», por lo que no nos queda más remedio que formular inferencias a través de residuos de cultura material y de cultura espiritual —menos explícita que la

anterior— en los homínidos y en nuestros antepasados y que han llegado hasta nosotros. Sabemos que nuestros ancestros empezaron a fabricar útiles de piedra hace dos millones y medio de años. Podemos atisbar su comportamiento cooperativo a través del cráneo de un varón desdentado, de 1,8 millones de años de antigüedad y hallado en Georgia en 2005, que fue alimentado por sus congéneres probablemente masticando previamente sus alimentos, para que pudiera tragarlos. Sabemos que los neandertales ya practicaban enterramientos hace unos 70.000 años, lo que implica la existencia de un pensamiento simbólico.

Ante fenómenos como éstos surge la tentación de preguntarse por el alcance de la coevolución que enlazó los factores biológicos y los culturales. Así, el abandono de la vida arborícola por la incursión en la sabana africana pudo deberse a un proceso súbito de desforestación, o bien a una ponderación de sus eventuales ventajas adaptativas. Al fin y al cabo el *Ardipithecus ramidus* que conocemos parecía anatómicamente adaptado para ambas opciones, aunque su marcha erecta era posible sólo en distancias cortas. Desmond Morris se refirió a la *neofilia* de nuestros antepasados como un factor relevante, pese a sus riesgos, en el proceso de su

evolución. La llamativa curiosidad de muchos primates ante los objetos o estímulos nuevos parece un vestigio de aquel impulso atávico. En cualquier caso, los paleoantropólogos han puesto énfasis en la coevolución cerebrocultura. En el proceso de hominización, en efecto, el aumento del volumen del cerebro por la marcha erecta que ensanchó la base del cráneo permitió la aparición de las primeras formas de comunicación simbólica, creando un nuevo entorno cultural.

Las categorías semióticas de Charles S. Peirce nos ofrecen un buen instrumento para jerarquizar los signos útiles del entorno humano de menor a

mayor complejidad o abstracción, transitando desde lo sensitivo a lo convencional o simbólico. En esta escala de complejidad o abstracción creciente, el hombre primitivo podría reconocer primero lo *icónico* (su imagen reflejada en el agua remansada, que hoy sabemos reconocen muchos mamíferos), luego lo *indicial* (indicios como los rastros de sangre de la presa herida o los olores que dejó a su paso) y finalmente lo *simbólico* o convencional, que supuso el más alto nivel de abstracción. De modo que el pensamiento asociativo permitió vincular causas a efectos cada vez más distantes o indirectos. Y esta

coevolución de sus facultades cognitivas estuvo asociada al dominio material de su entorno, para optimizar sus nichos de habitabilidad.

La conexión de lo emocional y lo intelectual es bien conocida en muchas experiencias humanas y es la base de muchas prácticas religiosas. Así, las emociones gratificadoras son en general de duración breve, mientras que las emociones punitivas tienden a ser más bien duraderas. La explicación evolucionista de este fenómeno radica en que el miedo, la angustia o la inseguridad han sido más eficaces para la supervivencia que las emociones gratificantes, que constituyen un lujo

evolutivo, pues recordar peligros ayuda a la supervivencia. Este fenómeno se puede asociar a un rasgo de la inteligencia humana: la anticipación del futuro a largo plazo y la toma de decisiones en relación con tal anticipación.

A partir de estas premisas pudieron ponerse las bases del proceso de socialización, es decir, del proceso de interiorización de las normas dominantes de un grupo de referencia. Y en este proceso resultaron fundamentales tanto la cooperación como la competición (rivalidad), dos conductas sociales decisivas. Pero puesto que la segunda conducta se halla también en

muchas especies (la lucha por el liderazgo, o por la comida, o por la apropiación de las hembras), se ha puesto énfasis en la primera como una clave para la hominización. Y, en este proceso de coevolución biológico-cultural, el altruismo evolucionó paralelamente a la práctica de los castigos contra la conducta egoísta, lo que seleccionó a los genes que favorecían el altruismo.

Algunos paleoantropólogos han puesto el acento en otro fenómeno. Aunque algunas especies, como los primates antes mencionados, aprenden por imitación la conducta de sus congéneres, sólo los humanos practican

la enseñanza sistemática, corrigiendo de modo activo a los aprendices que se equivocan. Este aprendizaje tutelado ha permitido formular la hipótesis de que tal vez la señal que inició el proceso de hominización fue el signo negativo, que además alejaba a las crías de situaciones peligrosas.

Llegados a este punto se percibe sin esfuerzo que una tenue frontera, pero de consecuencias trascendentales, separa a los humanos de sus antepasados inmediatos. Los procesos de socialización que antes hemos mencionado se basan en la identificación del sujeto con los congéneres del grupo al que quiere

adherirse. Esto es fácilmente explicable en las crías que nacen en una manada, pero mucho menos en los machos adultos que intentan incorporarse a ella. Algo parecido debió de ocurrir con nuestros antepasados varones.

La antropología cognitiva cree que existen unos «universales culturales» heredados del pasado evolutivo. Y la antropología alemana acuñó la expresión *Elementargedanken* para designar las ideas elementales o las respuestas psíquicas de experiencias humanas universales. También C. G. Jung creía en un inconsciente colectivo y en una memoria primigenia de la humanidad heredada de sus etapas

primitivas. Podemos barruntar que el sujeto prehumano que nos precedió evolutivamente poseía ya unas intuiciones protosimbólicas. Pero seguía todavía al otro lado de la zanja de la hominización.

Son muchas las lenguas, no sólo indoeuropeas, que distinguen de modo crucial dos verbos complementarios: *pensar* (con palabras, conceptos o números) e *imaginar* (pensar con imágenes), capacidad imaginaria que tendría consecuencias muy fructíferas en descubrimientos de físicos como Faraday, Maxwell o Einstein. En el caso de estos científicos lo normal era que se produjera una cogitación mixta, de

imágenes, de conceptos y de números. Ciertamente, nuestros antepasados sin lenguaje verbal no podían pensar, en el sentido de pensar con palabras. El lenguaje verbal, del que pronto nos ocuparemos con cierta atención, es una habilidad muy compleja, que nace de un componente psíquico y se manifiesta como expresión acústica reglada. Por lo tanto, alguna forma de pensamiento simbólico precedió a las transformaciones estructurales del aparato fonador humano (principalmente de la laringe y de la cavidad bucal), pues este mecanismo anatómico estuvo al servicio de aquella presión psíquica causal.

En todo caso, si los chimpancés despliegan habilidades y herramientas harto ingeniosas para sobrevivir y mejorar la explotación de su entorno, carecen de la herramienta endógena e intrínseca en la que se funda la singularidad cultural de la condición humana: el lenguaje articulado. Pues si muchos animales emiten señales sonoras significativas (para el apareamiento, como alarmas específicas, etc.), sus códigos de comunicación son signos estereotipados producto del determinismo genético, aunque conozcan ligeras variantes locales. Como sentenció Émile Beneviste, «el lenguaje es la esencia del hombre».

«En el principio era el Verbo.»

Pocas sentencias bíblicas han merecido mayores esfuerzos de exégesis por parte de los teólogos, enturbiadas además por las traducciones de esta afirmación, que suelen convertir al Verbo semítico en el *logos* griego. ¿Se trató de una metáfora? ¿Se buscó traducir lo inexpresable divino por lo expresable humano, cuyo principio lingüístico es el *logos*? ¿Se quiso afirmar la capacidad del lenguaje para crear infinitos mundos posibles? No lo sabemos. Conocemos en cambio otra difundida leyenda de los orígenes según la cual la matriz del lenguaje se hallaría en el mítico lenguaje universal de los pájaros que poblaban el paraíso.

Nadie se ha aventurado a calcular cuánto tiempo medió entre el lenguaje natural y primigenio de los pájaros y la maldición de Babel, que regaló una rica polifonía a la humanidad. La cuestión del origen y la lógica de las lenguas resultó harto oscura para la humanidad hasta el siglo XVII, cuando los gramáticos de la escuela de Port-Royal empezaron a introducir un enfoque racionalista en estos temas. ¿No llevó Colón en su primer viaje a las Indias un intérprete que conocía el latín, el griego, el hebreo y el caldeo para intentar comunicarse con los pobladores de aquellas tierras?

No sabemos si el emperador

Federico II conocía aquellas leyendas, pero el caso es que decidió descubrir el lenguaje original de la humanidad con un curioso experimento. Hizo criar a un grupo de bebés por nodrizas que debían cuidarles en todo, salvo hablarles. El emperador esperaba que de esta manera los niños empezarían a hablar espontáneamente su lenguaje «genuino» (¿sería tal vez el hebreo?). Pero el experimento fracasó porque todos los niños murieron, no sabemos si por alguna infección o —resulta tentador suponerlo— por la inhumana mutilación intelectual que se les infligió con aquel experimento.

Desconocemos si el lenguaje

humano nació de la onomatopeya (como designar al perro por el sonido de su ladrido), o derivó de las contracciones vocales en el curso del esfuerzo de los trabajos colectivos, o como complemento funcional del lenguaje gestual. En cualquier caso, el lenguaje verbal constituye una compleja habilidad específica para el pensamiento y para la comunicación social en el nicho biocultural humano. Y aunque es una genuina facultad humana para poder comunicar los pensamientos y sentimientos, se ha debatido acerca de si el lenguaje verbal es en su origen un sistema de expresión del pensamiento (Chomsky), o un medio de comunicación

social (Vigotski). Puesto que se piensa en silencio y se habla en voz alta, podemos afirmar que el lenguaje es una externalización vocal del pensamiento, que sirve además para la comunicación social. Pero no siempre se dice lo que se querría decir, pues no se encuentra la palabra adecuada, o se produce un lapsus sintomático. Por no mencionar la provocativa observación de Platón, al proponer que el lenguaje humano se inventó para poder mentir y ocultar el pensamiento. En cualquier caso, la narración y el razonamiento constituyen las dos funciones invocadas por los lingüistas para explicar la evolución de un protolenguaje al lenguaje.

El gen responsable del lenguaje articulado es el FOXP2 y se remonta a unos 200.000 años de antigüedad. Las porciones del cerebro humano comprometidas con el lenguaje verbal son el área de Broca, en el hemisferio izquierdo, que controla la emisión lingüística, y el área de Wernicke, responsable de la comprensión del mensaje recibido. El descubrimiento reciente de las neuronas espejo (*mirror neurons*) de los simios, ubicadas en el área de Broca, y que se activan para imitar comportamientos de un congénere—lo que constituye la base neurológica de la intersubjetividad—, sugiere un proceso de transformaciones funcionales

en esta parte del cerebro conducentes a la capacidad lingüística. Y en la medida en que el lenguaje constituye una transferencia de información inteligible entre emisor(es) y receptor(es) puede considerarse a la vez un sistema (o una estructura) y un proceso (o una acción).

El lenguaje verbal no es desde luego la única forma de comunicación inteligente entre los humanos, pues a él se pueden añadir el lenguaje gestual, o las caricias, por no hablar de los códigos vestimentarios (uniformes militares, trajes de etiqueta), o de otro tipo. Y en algunas ocasiones el lenguaje verbal aparece más bien como un impedimento para ciertos propósitos.

Así, Irenäus Eibl-Eibesfeldt ha sugerido que la esclerótica blanca de los ojos humanos en torno a un iris oscuro, en contraste con las de los grandes simios, fue fruto de la necesidad de enviarse señales visuales en ciertas operaciones silenciosas de caza colectiva.

Para que naciera el lenguaje articulado fue menester que la laringe humana descendiera más abajo que la de los restantes primates, lo que permitía que el aire emitido modulara las vibraciones de las cuerdas vocales. Pero esta estructura suponía también el grave riesgo del atragantamiento. Si la selección natural retuvo esta peligrosa modificación anatómica fue por las

enormes ventajas biosociales de la herramienta verbal para la especie. Una modificación que muy probablemente se produjo en diferentes lugares, pues hoy se acepta como hipótesis más probable la poligénesis del lenguaje humano en grupos distintos y distantes.

La cultura humana es acumulativa de un modo que no se da en otras sociedades animales, pues esta capacidad acumulativa ha sido posible gracias al lenguaje articulado. Tal lenguaje consiste en la capacidad fonológica basada en emisiones acústicas mínimas (fonemas), capaces de articularse entre sí para producir expresiones verbales más complejas y

socialmente codificadas. Y la facultad recursiva de la gramática —una especie de plantilla de normas combinatorias— permite producir un número infinito de oraciones con sentido a partir de un número limitado de palabras. Aunque en lo tocante al «sentido», habremos de convenir con Bloomfield en que «es algo que existe pero de lo que nada se puede decir». En cualquier caso, somos a la vez beneficiarios sociales y prisioneros mentales de la lengua que utilizamos, como razonó Wittgenstein. Y hay quienes son maestros en el dominio de esta facultad expresiva, porque la han estudiado y cultivado, como los oradores profesionales. Mientras que

bastantes antropólogos atribuyen a las mujeres una mayor capacidad innata de recursos lingüísticos que a los hombres, por estar genéticamente programadas para enseñar a hablar a sus crías.

Existen lenguas vivas y muertas, como el sánscrito, el zend o el latín. La UNESCO considera que una lengua necesita al menos cien mil hablantes para que se transmita de una generación a la siguiente. Y se estima que la mitad de las 6.500 lenguas que hoy se hablan en el mundo podría desaparecer en el próximo siglo. Aunque es cierto que mientras mueren unas lenguas se descubren otras. Así, Jamin Pelkey identificó en 2008-2009 veinticuatro

lenguas en el grupo étnico Phula, entre China y Vietnam, dieciocho de las cuales no estaban reconocidas y clasificadas.

II. De la oralidad a la escritura

En todos los primates el sentido de la vista predomina sobre el olfato, vital para la supervivencia de la mayor parte de mamíferos. En el hombre, que también es un *animal visual* (suele afirmarse que entre el 65 y el 90 por ciento de la información que recibimos en la vida diaria procede del canal visual), las zonas motoras de su cerebro dedican su máxima extensión al movimiento de la boca (órgano del

habla) y al de la mano (responsable de la escritura). La evolución nos dotó de una mano corta, con un dedo pulgar proporcionalmente largo, lo que le permite ejercer con el índice una pinza de precisión. De modo que la mano sirvió primero para producir instrumentos líticos (hachas de sílex, lanzas, arpones, etc.), antes que para pintar (durante el paleolítico superior) y finalmente escribir (durante el neolítico). De manera que la secuencia expresiva del *Homo sapiens*, en tanto que «animal simbólico» —como lo designó Cassirer—, fue la de *Homo loquens* (hace unos 200.000 años), *Homo pictor* (hace unos 35.000 años,

fecha de las imágenes rupestres de la cueva de Chauvet, en Francia) y finalmente *Homo scriptor* (hace unos 6.000 años).

Debemos añadir enseguida que las fronteras entre estas etapas no son nítidas ni tajantes. Así, mucho antes del nacimiento del *Homo pictor* se encuentran ya protografismos y grafismos afigurativos, de probable carácter simbólico o mnemotécnico. En enero de 2002, por ejemplo, se hizo público el hallazgo, en una cueva surafricana de Bomblos, sobre el océano Índico, de unas barras de ocre de 7,6 y 5,3 centímetros de longitud y de 77.000 años de antigüedad, talladas con un

diseño geométrico regular, en forma de equis interconectadas para configurar rombos consecutivos, operación que acredita tanto la existencia de un pensamiento simbólico como de una capacidad para su ejecución. La habilidad para producir representaciones icónicas en las paredes de las cuevas, rasgo definidor del *Homo pictor*, surgió de una capacidad intelectual y manual (nerviosa, prensora y motriz) que fue muy posterior a la adquisición del lenguaje articulado. Y aunque desconocemos exactamente la función de aquellas imágenes, que han originado tantas hipótesis (acerca de su presunta función mágica, cinegética,

sexual, etc.), podemos afirmar sin asomo de duda que su epifanía posterior a la adquisición del lenguaje verbal derivó de la necesidad de un prerrequisito intelectual para la producción icónica, a saber, la capacidad para el pensamiento simbólico ligada al *logos*. Reproducir la figura de un bisonte o de un jabalí, en su ausencia perceptiva, requiere una capacidad de categorización vinculada al pensamiento abstracto. Es cierto que muchas figuras rupestres aparecen sugeridas por las formas y las hendiduras de las rocas en las paredes, facilitando así al artista primitivo completar o perfeccionar aquel estímulo visual embrionario que surgía ante sus

ojos. En cualquier caso, la posterioridad del *Homo pictor* respecto al *Homo loquens* nos obliga a concluir que las imágenes figurativas, esos sistemas simbólicos de representación visual que hoy nos parecen tan obvios y omnipresentes, son en realidad muy recientes, pues la especie humana ha vivido con imágenes sólo una séptima parte de su existencia.

Es fácil imaginar que en aquellas cavernas del paleolítico, pobladas por cazadores recolectores, se alzaría de vez en cuando en las noches de invierno la voz de un narrador bien dotado que relataría historias o leyendas que cautivarían a sus moradores y

contribuirían a tejer su imaginario colectivo. Los orígenes de la literatura oral no han dejado fósiles porque, como dice el aforismo latino, *verba volant, scripta manent*. Pero si la transmisión oral es más plástica, manipulable y vulnerable que la escrita, también Freud demostró que la productividad semántica del habla, con su espontaneidad y sus lapsus, es superior a la de la escritura.

Valgan estas observaciones para recordar que la literatura nació en forma oral y que todavía hoy sólo una minoría de las culturas lingüísticas contemporáneas posee un acervo literario escrito. Lo confirmó el

buscador Google cuando en 2005 proclamó ufanamente que ofrecía el acceso a ocho billones de páginas web en 116 lenguas, es decir, en menos del dos por ciento de las actualmente censadas. Se ha estimado, concretamente, que sólo el tres por ciento de las lenguas existentes en la actualidad tiene literaturas escritas. Lo que significa que las literaturas orales han seguido proliferando, como formas de expresión vivas, tras el invento de la escritura, en sociedades en las que tradicionalmente los ancianos suelen gozar de una posición privilegiada, pues son los mayores depositarios de la memoria colectiva. También suele

admitirse que la versificación se inventó como un sistema mnemotécnico para facilitar la retención mental de los textos. De hecho, en las sociedades desarrolladas prácticamente todo el mundo ha practicado la literatura oral, mediante los cuentos infantiles relatados a la vera de la cama de los niños antes de dormirse, a veces inventados por el narrador, o derivados de modo creativo de relatos arquetípicos canonizados por la tradición. Y no ha habido que esperar a que la profecía siniestra de Ray Bradbury en *Fahrenheit 451* (1953) se cumpliera —con sus libros orales o virtuales—, para que las emisoras radiofónicas de todo el mundo

provocaran desde 1920 el renacimiento de las fabulaciones orales a través de las ondas hertzianas.

En la construcción semántica del relato oral tienen una importancia fundamental la entonación, los énfasis, las simulaciones vocales, el ritmo fonético, etc. La voz se suele tornar grave y profunda al referirse a las fechorías de la bruja y aguda al exaltar la aparición triunfal de la princesa... A esta expresiva elaboración prosódica se añade el muy decisivo lenguaje facial y gestual, para mimetizar con la mano la altura del gigante o con las muecas faciales la fealdad del ogro. Estos sistemas simbólicos añadidos al relato

sirven para investir al texto con una estela de connotaciones que lo convierten en emocionalmente más eficaz para su audiencia. Y todo esto vale sin duda para los cuentos infantiles tanto como para las antiguas epopeyas griegas o hindúes, relatos compilados tardíamente tras una prolongada existencia histórica como flujo oral itinerante y sin duda cambiante.

Las grandes epopeyas de la literatura oriental y griega fueron, con toda probabilidad, literatura oral ambulante antes de convertirse en textos escritos canónicos. Entre los más antiguos figura *La leyenda de Gilgamesh* o *Quien todo lo vio*, que

canta las gestas de un héroe asirio, rey de Uruk, en el tercer milenio antes de Jesucristo, y cuya versión acadia ocupa unos 3.600 versos. Más tardía es la *Iliada*, el poema épico griego en 24 cantos y atribuido a Homero, que relata un episodio de la guerra de Troya y que fue compuesto en el siglo VIII antes de Jesucristo. De finales de ese siglo es la *Odisea*, el poema épico que narra el periplo de Ulises desde la toma de Troya hasta su regreso a Ítaca. También la *Odisea* se atribuye a Homero, quien, si fue ciego como afirma la leyenda, difícilmente pudo redactar sus textos. Si nos desplazamos a la India nos encontramos con el *Mahabharata*,

epopeya sánscrita de 120.000 versos atribuida a un hipotético Viasa, que conoció numerosas versiones y refundiciones desde la era védica hasta el siglo IV de la era cristiana. También oscuros son los orígenes del *Ramayana*, poema épico en lengua sánscrita atribuido a Valmiki, en el siglo II de nuestra era, que en 24.000 estrofas canta las gestas de Rama, hijo del rey de Ayodhya. Pero tal vez el caso mejor documentado de génesis colectiva y variadas interpolaciones lo suministre la colección de cuentos orientales conocida como *Las mil y una noches*, cuyo grupo más antiguo procede de la India, al que se añadieron otros de

origen persa, otros del floreciente Bagdad islámico de la época abasí, para concluir absorbiendo relatos del Egipto mameluco (siglos XII al XV). Con las narraciones prodigadas al cruel rey Shahriyar, oportunamente interrumpidas cada amanecer por Scheherezade, la hija del visir consigue salvar su vida. Este modelo de *continuidad discontinua* tendrá su descendencia literaria en los folletines y en las novelas por entregas del siglo XIX y en los seriales cinematográficos y las telenovelas del siglo siguiente. Y no es baladí señalar que el hecho de que Scheherezade quedara embarazada a lo largo de su saga narrativa, proponía implícitamente

—y de modo literariamente revolucionario— que de la ficción surge la vida. No es raro que Borges fuera un entusiasta admirador de esa colección de cuentos.

El relato oral se originó condicionado por la relación presencial entre el narrador y su audiencia, relación sobre la que resulta pertinente proyectar el concepto actual de «audiencia activa», desarrollado modernamente por los estudios culturales, tanto como el de «interactividad», cultivado por las prácticas informáticas modernas. Y si hoy nos referimos al «archilector» para designar el resultado de la suma de las

observaciones y reacciones de los diferentes receptores de un texto, nada nos impide referirnos también al «archioyente» tradicional, que sin duda condicionó con sus respuestas al relator y contribuyó a las variantes y a la fijación textual de su relato, transcrito finalmente a un soporte mediante la escritura.

La escritura se inventó durante la revolución cultural y técnica del neolítico, que tuvo lugar unos diez mil años antes de nuestra era. En esta etapa el hombre inició la práctica de la agricultura, de la ganadería, de la cerámica y del tejido, además de inventar la rueda. Aunque esto sucedió

en épocas distintas en Oriente Medio, China y Mesoamérica, en el valle del Jordán se hallaron en 2006 los vestigios más antiguos de la práctica de la agricultura, hace unos once mil años.

Ya dijimos que los grafismos hallados en algunas cuevas o rocas de la época paleolítica pudieron constituir eventuales embriones de una notación mnemotécnica o numérica. Y existe certeza de que antes del invento de la escritura propiamente dicha existieron sistemas gráficos para la numeración o el registro de cantidades. Así, en Sumeria la escritura nació hace más de cinco mil años como instrumento contable para los mercaderes y al

servicio de la administración. Pero, como veremos muy pronto, en diferentes lugares se idearon distintos sistemas y estrategias escriturales.

La escritura es un sistema gráfico de anotación del lenguaje, de manera que «congela» el habla y la convierte en perdurable. Los humanos no necesitamos ir al colegio para aprender a hablar, pero aprender a escribir requiere en cambio una enseñanza sistemática. La escritura creó el primer soporte extramental y conservable de las ideas. Pero si la expresión verbal es una derivación del pensamiento, su derivación en forma de escritura sería el «derivado de un derivado».

La operación de lectura conecta el área visual del cerebro con otra que analiza sonidos, y su percepción de una forma sensible para la vista implica las funciones sensoriales y espaciales del cerebro derecho, mientras que su desciframiento o interpretación intelectual corresponde al cerebro izquierdo. En la escritura interviene por añadidura el sistema neuromotriz de la mano. El niño que aprende a leer lo hace en voz alta, porque la tarea en que se está iniciando es la de convertir unos símbolos gráficos en sonidos (o significantes acústicos). Y los adultos poco duchos en lectura la efectúan moviendo todavía los labios. Mientras

que a los pacientes con afecciones graves en la garganta se les prohíbe leer porque incluso la lectura silenciosa estimula los órganos vocales.

La sustitución de lo acústico (el habla) por lo visual (la escritura) fue asociada por McLuhan a una destribalización de la humanidad de ribetes esquizofrénicos. En cualquier caso, supuso una revolución cognitiva de enormes consecuencias. Añadamos que la escritura ha sido calificada como una «tecnología del intelecto» (J. Goody, I. Watt), que sirvió para fijar y estabilizar la textualidad oral y que Platón descalificó en *Fedro* como enemiga de la memoria humana, pues

«provocará el olvido en las almas de quienes aprenden, porque no usarán su memoria y se fiarán de los caracteres escritos externos y no recordarán por ellos mismos». A la vista del espectacular desarrollo de las memorias informáticas en la actualidad, tal vez deberíamos reconsiderar la vieja advertencia de Platón.

Pero hay que añadir inmediatamente que la escritura ofrece algunas virtudes o ventajas que no ofrece el habla, además de su perdurabilidad temporal. Así por ejemplo, podemos entender la escritura de una lengua extinguida sin conocer su pronunciación, porque la semántica y la fonética son propiedades

distintas de una lengua. Y la escritura no es únicamente reproducción auxiliar del lenguaje verbal. Puede tener además una dimensión estética (como sostienen chinos y japoneses acerca de su caligrafía), o puede servir como documento psicológico (para desciframiento de los grafólogos).

En sus orígenes la escritura utilizó soportes duros. En Mesopotamia, en donde se practicaba la escritura cuneiforme, el soporte textual estaba formado por tabletas de arcilla o de barro cocido que tenían la dureza de un ladrillo. Esta dureza ha favorecido en muchos casos su perdurabilidad, como ha ocurrido con el corpus jurídico

denominado Código de Hammurabi (de 1.800 años antes de nuestra era), inscrito en piedra en el templo de Marduk, o con la famosa piedra de Rosetta, de basalto negro, procedente de Egipto y con textos en alfabeto griego y en egipcio (en escritura jeroglífica y demótica), que datan del reinado de Ptolomeo V. Pero no tenemos traza del más famoso de tales monumentos pétreos, que fue el Decálogo estampado en piedra que Yahvé entregó a Moisés en el monte Sinaí, según nos relató el Éxodo y corroboró siglos más tarde Charlton Heston en suntuoso Technicolor.

En Egipto acabó por adoptarse, tres

mil años antes de nuestra era, el soporte de papiro, una planta (*Cyperus papyrus*) que crecía en el delta del Nilo y de la que se extraían capas fibrosas que, convenientemente tratadas y secadas, proporcionaban un soporte ligero y flexible, aunque frágil, para la escritura. Con este soporte se escribían libros que tenían el formato de un rollo, un soporte y un sistema que heredaron los griegos y los romanos.

Greimas escribió que «la historia de la escritura, insuficientemente conocida, muestra naturalmente que los tipos de escritura “en estado puro” son raros si no inexistentes». Y esta observación vale sobre todo, de un modo clamoroso,

para las escrituras pictográficas que florecieron en Egipto, en el extremo oriente asiático y la región mesoamericana, con anterioridad a la conquista española.

Cuando Hernán Cortés desembarcó en la costa mexicana, los indígenas del litoral informaron a los jefes del interior de aquel evento mediante unas telas en las que dibujaron el asombroso episodio, al modo de las viñetas de los cómics actuales. En esta *pictografía sinóptica*, los barcos de Cortés — objetos jamás vistos antes por los indígenas— se representaron como fortalezas emergiendo de las aguas y, lo que es más interesante, debido a los

temores indios acerca del profetizado regreso de Quetzacoatl por el este, en sus representaciones de los españoles rehicieron la imagen divina ya divulgada por los rumores, introduciendo así en la imagen una distorsión subjetiva de procedencia mitológica.

Pero la *pictografía sinóptica* —una especie de instantánea dibujada— carecía de porvenir para reproducir la combinatoria de elementos simples en que se basa toda lengua. Además, la escritura produce textos cuyo sentido es generalmente más preciso y menos polisémico que las imágenes icónicas, cuyos significantes podemos reconocer, pero cuyo sentido global en el discurso

puede ser equívoco. La *pictografía analítica* nació como una escritura léxica en imágenes, en la que los pictogramas eran unos símbolos que descomponían el discurso en unidades semánticas. De manera que su escritura era a la vez icónica y protolingüística, pues sus significantes —fuertemente estereotipados— eran icónicos, pero cuyo orden seguía habitualmente el de las formas del lenguaje hablado. Hemos dicho que los pictogramas eran fuertemente estereotipados, instrumentalizados para la comunicación: así, los jeroglíficos egipcios disponían de unos setenta pictogramas distintos para designar

diferentes especies de pájaros. Naturalmente, tuvieron que inventarse también los ideogramas, símbolos para expresar conceptos, cualidades o sentimientos que no poseían una imagen visible. En resumen, en la escritura pictográfica analítica la mayor parte de los significantes eran icónicos y tanto su articulación como sus significados aspiraban a un estatuto lingüístico. Y, al adquirir la imagen el estatuto gramatical de la palabra, le resultaba pertinente la definición que dio Leroi-Gourhan del dibujo como «la mano que habla».

Pero cada escritura pictográfica poseía sus propias convenciones diferenciadas. En la pictografía

zapoteca, que floreció en el valle de Oaxaca, muchos verbos de acción se representaban con manos en diferentes posiciones y actitudes. Y en el Codex Mendoza mexicano (1541) la conquista española se representó con la imagen de un templo ardiendo a punto de desmoronarse encima de una pirámide escalonada. Y a veces sus pictogramas se deslizaron hacia el estatuto del ideograma: así, la huella de un pie indicaba un camino y, por lo tanto, un viaje o una dirección. Señaladas estas profundas diversidades simbólicas, hay que añadir que también es cierto que la escritura pictográfica es poliglósica, pues puede ser leída en diferentes

idiomas sin violentar el sentido del texto.

Puesto que la escritura pictográfica manifestaba sus obvias limitaciones para designar nombres propios o partículas y accidentes gramaticales, tales como pronombres, preposiciones, conjunciones o tiempos verbales, nunca pudo ser enteramente figurativa y tuvo que adoptar convenciones dialectales en cada caso. Así, como auxiliares o correctivos contra la expansión polisémica de las imágenes se introdujeron en algunas pictografías de Oriente Medio los *determinativos*, que eran unos signos ideográficos que no se pronunciaban, pero que indicaban un

sentido o forma de la palabra, o eliminaban una ambigüedad semántica. Eran signos que pertenecían a la escritura, pero no al habla.

El tránsito del pictograma sinóptico y globalizador a la escritura secuencial jeroglífica había supuesto un paso gigantesco desde la constelación indivisa de signos a la linealidad analítica de la escritura, horizontal en unas culturas y vertical en otras. Pero la mayor parte de estos sistemas evolucionaron hacia la fonetización, a causa de la necesidad de representar nombres propios y de otras limitaciones de orden gramatical ya señaladas. El paso revolucionario del pictograma al

fonograma se produjo mediante el invento de la *acrofonía*, contribución que atribuyó el valor fonético de cada signo icónico al primer sonido de su nombre. Por esta senda, y por la adopción de otros convencionalismos, esta escritura evolucionó del pictograma al fonograma, signo que representa a un sonido, bien fuera silábico (monosilábico) o alfabético (fonema). Y de la progresiva abstracción, segmentación analítica y fonetización de los signos de la primitiva escritura pictográfica derivaron los fonogramas, fundamento de la *logografía* o «escritura de palabras» moderna. Numerosos vestigios de su origen

pictográfico se hallan en la actualidad en la escritura tradicional china, en cuyo país se considera a la caligrafía una forma de expresión relacionada con la pintura y la poesía. Mientras que, irradiados desde Occidente, los pictogramas han pervivido en las señales de tráfico, en las estaciones ferroviarias, en los aeropuertos y en las puertas de los retretes. Del origen unitario de la escritura da fe el verbo griego *grafein*, que significa indistintamente dibujar, pintar, escribir o trazar signos sobre una superficie.

La escritura permitió fijar la ley de modo inequívoco, disipando las ambigüedades de la tradición oral o del

derecho consuetudinario, además de otorgar precisión y garantías a los contratos, que antes eran pactos orales, y establecer censos de población inequívocos. La escritura afectó a la estratificación del poder social y político en las teocracias de Oriente Medio, basadas en sociedades más estructuradas y complejas. Por otra parte, en esa región la escritura creó la burocracia del palacio y del templo, pilares de la organización de sus estructuras político-teocráticas. Los agentes de esta actividad fueron los escribas, cuyo saber especializado estaba al servicio del poder político, religioso o el económico de los

mercaderes. Tales escribas hicieron posible los imperios centralizados del Oriente Medio, China o Mesoamérica. En Egipto, las escuelas de escribas dependían del templo, cuyas relaciones con el palacio no siempre fueron armónicas. Las tareas especializadas de tales escribas fueron o bien culturales (oraciones, invocaciones, cultos funerarios), o burocráticas (contabilidad, censos, contratos, impuestos, archivos). Y de la misma forma que en Egipto la primitiva escritura hierática, para unos pocos iniciados, fue completada luego con la más sencilla escritura demótica, en muchos lugares las necesidades

prácticas de los mercaderes contribuyeron a simplificar los sistemas de escritura y de notación un tanto pomposos desarrollados por los escribas de los templos.

Los viejos sistemas de escritura de Oriente Medio originados en la pictografía acabaron por desembocar en el alfabeto, un sistema de símbolos o de letras que representan sonidos simples (fonemas) o sílabas (alfabetos silábicos), de los que derivaron precisamente los primeros. El alfabeto más antiguo conocido es el sumerio cuneiforme, que data de unos tres mil quinientos años antes de nuestra era. Y del alfabeto semita derivaría el fenicio,

que fue la matriz del griego, aparecido hacia el siglo VIII antes de nuestra era, del que a su vez derivó nuestro alfabeto latino.

La implantación del alfabeto tuvo enormes consecuencias tanto políticas como religiosas. Las religiones del Libro, de redacción alfabética, han sido más estables que aquellas basadas en las tradiciones orales, y sus soportes escritos han facilitado su expansión geográfica. Pero también es cierto que las diversas interpretaciones del texto sagrado han suscitado cismas y herejías desgajadas del tronco fundacional. Mientras que la escritura griega, despojada del hermetismo de los

sistemas pictográficos orientales, permitió asentar la democracia en la Grecia clásica, al facilitar la lectura de las leyes y las propuestas escritas para su discusión en las asambleas.

Por lo que atañe a los contenidos de la escritura, si pudo servir a las necesidades de la información, de la ley, del razonamiento o de la narración, debemos añadir inmediatamente que su linealidad denotativa fue pronto violentada por la introducción de elaboradas figuras retóricas, de las que la poesía griega ofrece un amplio repertorio, entre las que figuraron las anacronías, las metáforas y las metonimias. Quien primero sustituyó en

su discurso poético los labios de la mujer amada por una rosa estableció una compleja comparación estética en la que lo similar evacuó del texto al objeto admirado o deseado, precisamente para hipertrofiar su valor. Eliminar algo para realzarlo, como en los rituales del tabú religioso o en algunas liturgias místicas, constituye una elaboración intelectual extraordinariamente sofisticada y es presumible suponer que los primeros lectores de metáforas tuvieron serias dificultades para comprenderlas. Pero la pedagogía de la repetición, y los debates públicos sobre retórica de los profesionales de la fabulación, debieron de ir allanando el

camino a tan elaboradas convenciones.

En la ciudad griega de Pérgamo, en el siglo III antes de nuestra era, se comenzó a tratar el cuero procedente de piel animal —de corderos, cabras o terneros— de forma especial, para obtener una superficie más dura y resistente que la del papiro. Este tejido animal se utilizó como soporte de escritura y pasó a denominarse pergamino (*Charta pergamena*), por su ciudad de origen. A partir del siglo IV el uso del papiro se fue extinguiendo, para ser sustituido por el pergamino. Aunque inicialmente sus textos se presentaban en forma de rollos, siguiendo la tradición de los rollos de papiro, luego adoptaron

la forma del libro c6dico, como veremos en el pr6ximo cap6tulo.

III. La epifanía del libro

El libro códice (*codex*), tal como lo conocemos, nació en el Imperio Romano, a finales del siglo I, aunque coexistió durante cuatro siglos con los tradicionales rollos de origen egipcio. Nació al unir varias páginas de pergamino por el mismo borde lateral, lo que permitía escribir por ambas caras, almacenando así textos más extensos, y evitaba desenrollar un soporte para buscar un pasaje o una

frase. Desde el punto de vista formal constituía un paralelepípedo rígido o semirrígido, transportable y almacenable, a diferencia del paralelepípedo visual y virtual que se abrirá tras la pantalla de cine o del televisor siglos más tarde. Soporte físico de memoria artificial, Robert Escarpit llamó al libro «máquina para leer» y, en efecto, a diferencia del aparato de radio o de televisión, que puede estar funcionando sin que nadie lo escuche o lo mire, el libro sólo «funciona» cuando es efectivamente leído por alguien. Y la lectura, como ya dijimos, es un proceso de comunicación visual de signos convencionales

(tipográficos desde la introducción de la imprenta) que transportan una información semántica dirigida al intelecto del lector que los interpreta.

La edición de libros es la más antigua de las industrias de comunicación de masas. Y el libro ha sido el vehículo por excelencia de la hegemonía cultural cristiana en la Edad Media, pero también de la Reforma protestante, durante la Ilustración sembró las semillas de la Revolución Francesa y de las revoluciones democráticas en Occidente y luego de las revoluciones comunistas del siglo XX, antes de expandir los provocativos interrogantes de la posmodernidad.

Ya explicamos que el pergamino fue el soporte habitual de la escritura en Europa hasta la introducción de la imprenta en el segundo tercio del siglo XV. Mucho antes de que esto ocurriera, los chinos habían inventado el papel hacia el año 105 de nuestra era. Pero en la batalla de Tales, cerca de Samarkanda, en el año 751, los árabes apresaron a unos chinos que les enseñaron la técnica de fabricación del papel. Su primera factoría papelera se instaló en Bagdad en el año 793, durante el reinado de Harunal-Rashid. Y hacia el año 1100 los árabes introdujeron la fabricación del papel, que era mucho más barata que la del pergamino, en

España, cuyo primer molino de producción papelera se instaló en Játiva (Valencia). Pero durante todo el Medioevo el pergamino fue, como dijimos, el soporte literario por antonomasia.

Durante la Edad Media, como es notorio, la cultura europea fue un cuasimonopolio de la Iglesia cristiana, institución que adoptó el latín del viejo y fenecido mundo pagano como *lingua franca* transnacional en los medios cultos, pasando a servir ahora a sus intereses teológicos y morales antagónicos. Pero aquella sociedad europea era muy mayoritariamente analfabeta. Este analfabetismo está bien

acreditado por la utilización de imágenes para la predicación y el adoctrinamiento religioso, como ocurría con las *Bibliae Pauperum*. Los ejemplares más antiguos de *Biblia Pauperum* datan del siglo XIII. Cada página reproducía una escena del Evangelio en el centro, mientras que en los márgenes aparecían personajes del Antiguo Testamento, en escenas que glosaba verbalmente el predicador para el pueblo analfabeto. Este protagonismo teológico de la imagen para el pueblo llano ponía en evidencia el aristocratismo cultural logocéntrico propio del estamento eclesiástico, para el que rezaba el principio *pictura est*

laicorum literatura (la imagen es la literatura de los laicos). De esta función arcaica deriva la expresión del español «mirar santos», aunque el libro contemplado carezca de iconografía religiosa. También los retablos con imágenes sagradas sirvieron a modo de pantallas cinematográficas, sobre las que el predicador proyectaba su explicación para estimular la imaginación figurativa de sus fieles. Y hasta Lutero, que rompió con tantos formalismos de la Iglesia romana, seguiría afirmando que «la imagen es el libro de los que no saben leer».

La literatura eclesiástica medieval se producía en gran medida para la

recitación pública, de ahí que tuviera un componente retórico más que literario. Sabemos que, en el refectorio del monasterio, un fraile leía en voz alta textos religiosos para su comunidad, para provecho de sus compañeros, que comían en silencio, y sobre todo para los hermanos legos, que no siempre sabían leer. De hecho, los eclesiásticos se distinguían de los demás ciudadanos en que eran casi los únicos sujetos con capacidad lectora, aunque uno puede imaginar sin esfuerzo que no pocos de ellos leían bisbiseando, practicando su esforzada lectura en voz baja, actividad popularizada por los cómics modernos con la expresión *mumble* sobre la

cabeza de un personaje, pues *to mumble* significa en inglés musitar, murmurar y farfullar. La tradición cristiana atribuye a san Ambrosio, obispo de Milán en el siglo IV, haber introducido la lectura silenciosa, lo que no le impidió ser un prolífico autor de himnos religiosos.

Por esta época en el *scriptorium* de los monasterios, y en una época en que los copistas eran mucho más numerosos que los autores, los monjes copiaban incansablemente textos sagrados sobre el pergamino. Para ello trazaban una raya vertical roja a lo largo de las iniciales de la parte izquierda de la página, actividad conocida como *rubricar* (de *rubrum*: rojo), y sus

biblias, misales o breviarios eran ilustrados a mano, obra paciente de los *iluminadores* (de *lumen*: luz) y de los *miniaturistas* (de *minium*: rojo), que con sus imágenes sagradas en color completaban la labor escritural de los copistas. La orden benedictina adoptó en el siglo VI la regla de que los monjes leyeran libros piadosos en ciertas horas del día y de ahí derivaron los *Libros de Horas* franceses, que contenían oraciones que debían ser leídas a determinadas horas del día.

No hará falta añadir que las exégesis bíblicas, a partir del texto canónico de la Vulgata, ocuparon mucho tiempo y provocaron no pocos desvelos a los

eclesiásticos de la época. Así, se inventó el término helenizante *anagogía* para designar, de los cuatro sentidos de la interpretación bíblica (literal, alegórico, moral y anagógico), el que hacía posible una elevación espiritual capaz de permitir el acceso a estados místicos por parte de sus lectores. Lo que implicaba que un mismo texto podía ser fuente de diversas interpretaciones y de vivencias distintas. Pero esta polisemia agazapada entre las líneas de las Sagradas Escrituras no preocupó especialmente a los clérigos hasta que estalló el cisma protestante.

El formalismo clasificatorio del pensamiento escolástico, que en este

punto fue deudor de las clasificaciones aristotélicas, también se proyectó en el mundo de la literatura civil y con efectos sumamente prácticos. Prueba de ello son los manuales medievales llamados *artes dictaminis* (para la elaboración de cartas o documentos sometidos a los principios de la retórica), *artes poetriae* (tratados con instrucciones para componer textos poéticos) y *artes predicandi* o *sermociandi* (para la elaboración de sermones). Estos textos evidencian que ya existían por entonces lectores, gentes cultivadas que querían perfeccionar sus habilidades literarias, y que además aspiraban a acceder a la condición de autores.

Bajo el califato de Harun al-Rashid y de su hijo Al-Mamun se tradujeron en Bagdad textos clásicos griegos al árabe, que así pudieron salvarse, y lo mismo ocurrió con los omeyas en Córdoba, en el siglo X, preludiando la actividad de la escuela de traductores de Toledo. Pero en muchos monasterios cristianos los textos de los griegos paganos eran percibidos como literatura nefanda y fueron víctima de operaciones de *palimpsesto*, es decir, del raspado para eliminar la escritura y redactar de nuevo sobre el soporte, una actividad que era imposible con el frágil papiro pero que el pergamino consentía. Así se exterminaron muchos tesoros literarios,

filosóficos y científicos de la antigüedad pagana.

Esto no significa que la creación literaria cristiana en la Edad Media careciera de valores. Seguramente su más colosal monumento fue el poema *La divina comedia*, que Dante Alighieri inició en 1307 en «el lenguaje vulgar en el cual hablan incluso las mujeres» y del que la parte dedicada al infierno, que es la más breve del libro, fue sin duda la que impactó más a los lectores de su tiempo y es siempre la más recordada, puesto que constituye uno de los puntos de partida del «sensacionalismo cristiano», por no escribir del «terrorismo cristiano» en literatura, que

años más tarde prolongaría en España el cura-soldado Ignacio de Loyola. En cualquier caso, *La divina comedia* demuestra que algunos libros pre gutenbergianos podrían llegar a convertirse en bestsellers. Esta veta tendrá largo recorrido y *El paraíso perdido* (1667), del anglicano John Milton, será todavía un poema teológico de resonancias medievales, aunque estéticamente pertenezca a la sensibilidad del barroco. Y, volviendo a la época de Dante, del singular místico, poeta, predicador, apologeta, cabalista y alquimista mallorquín Ramón Llull se conservan nada menos que 243 libros, en latín, árabe y lengua vulgar, tanto en

provenzal como en catalán.

Pero además de una literatura estrictamente teológica se abrieron paso otros géneros de literatura civil, aunque estuvieran contaminados por los ideales religiosos dominantes en la época. Así, las novelas de caballerías aparecen en el siglo XII, un siglo que asistió al desarrollo calamitoso de la segunda y la tercera cruzadas. Algunos mitos bretones y el fantasma del rey Artús (o Arturo) y de los caballeros de la Tabla Redonda fecundaron este género que, con una cronología aberrante, amalgamó la épica, la magia y los ideales cristianos. Su literatura dejó de ser auditiva, como lo había sido la de los

cantares de gesta, para convertirse en legible. Los protagonistas de esta narrativa inspiraron modelos de vida a sus lectores nobles, práctica que Cervantes satirizó magistralmente en su *Don Quijote* (1605), obra maestra sobre la discrepancia entre percepción subjetiva y realidad. El ciclo se arrastró hasta el siglo XV, y la versión del *Amadís de Gaula* que nos ha llegado se editó en Zaragoza en 1508, como refundición de textos anteriores llevada a cabo por Garci Rodríguez de Montalvo. La acción se sitúa en una quimérica Europa cristiana del siglo I, dando prueba de un idealismo y una fantasía arcaizante muy criticada por los

moralistas, lo que no impidió su condición de bestseller. Recordemos que el cura y el barbero indultaron de la quema de libros de la biblioteca de Alonso Quijano *Los cuatro libros de Amadís de Gaula* y *Tirant Lo Blanc* (1460-68), lo que sugiere un reconocimiento implícito por parte de Cervantes. También fantasioso, aunque presuntamente documental, es *Il Milione*, cuyo periplo exótico Marco Polo narró en un calabozo genovés en 1298 a un tal Rustichello, quien lo transcribió en dialecto para la posteridad. Su fabuloso periplo asiático, que sin duda mezcló recuerdos personales y mitos, todavía excita la

imaginación del lector moderno.

Aquella literatura tan colorista rompió con el imperativo religioso o didáctico de unos textos eclesiásticos autoritarios e interpeló la imaginación privada del lector. Bien es verdad que en aquella época los libros y los lectores eran muy pocos. Prueba de este elitismo lo suministra que el príncipe de Orleans comprara a finales del siglo XIV un devocionario en dos volúmenes por el exorbitante precio de 200 francos oro. Pocos podían leer, pero el éxito de las novelas de caballerías o del relato de Marco Polo demostró tempranamente que la literatura no puede, ni debe, intentar ser un calco mecánico de la

realidad. Por eso escribió Vladimir Nabokov hiperbólicamente que «las grandes novelas son grandes cuentos de hadas». Para confirmar este repudio el genio de Borges ideó un cartógrafo chino que, incitado por el emperador a confeccionar un mapa cada vez más completo y preciso de su país, acabó por dibujar uno tan grande como su imperio. Ahora sabemos que la fantasía de Borges estuvo a punto de cumplirse por Hitler en su búnker de Berlín, puesto que cuanto más se acercaban las tropas soviéticas a la ciudad exigía del servicio cartográfico mapas cada vez más precisos y de mayor escala, poniendo en serios apuros a sus

dibujantes. Esta exigencia tenía su lógica militar en un mejor conocimiento de los accidentes del terreno, pero también es cierto que cuanto mayor fuera la escala, más lejano parecería el enemigo, que se acercaba peligrosamente.

Decíamos que aquella literatura fantástica contribuyó a construir un imaginario fabuloso en sus lectores, que se extendió de la condición de imaginario individual de cada lector a la condición de imaginario social de la comunidad lectora, con sus arquetipos, sus estereotipos y sus valores morales y estéticos. Probablemente en este caso ya se pueda hablar de una *moda cultural*

vigente en aquella comunidad lectora, aunque numéricamente mucho más restringida que las que conocemos en la actualidad.

Los textos narrativos empujaron a sus lectores a viajar mentalmente a otros ambientes o a otras ciudades. Aunque más tardío, resulta paradigmático de lo dicho el caso de Bernhard von Breydenbach, quien peregrinó a Palestina llevando consigo al artista Erhard Reuwich en funciones de «reportero gráfico», cuyos dibujos de los lugares visitados fueron luego impresos en grabados xilográficos en *Peregrinationes in Terram Sanctam*, obra publicada en Maguncia en 1486 y

convertida pronto en manual de geografía y guía para viajeros.

La imprenta de tipos móviles, hechos con tierra cocida o con cerámica, se inventó en China hacia el año 1040. Este artefacto, que era una máquina de reproducción lineal de información sobre un soporte plano y portátil, fue reinventado en Maguncia por Johannes Gutenberg hacia 1440, usando los mucho más duraderos tipos móviles de metal y añadiendo la prensa. Hasta entonces circulaban libros impresos mediante grabación xilográfica, con planchas o tacos de madera, que se tallaban con un cuchillo o un buril, vaciando de madera los blancos y dejando en relieve los

negros, pues estas superficies salientes eran luego entintadas, para proceder a su estampación. No es raro que el primer gran monumento impreso que saliera del taller de Gutenberg, en 1455, fuese la Biblia, de 42 líneas y de la que se imprimieron sólo 120 ejemplares, pero que no hacía más que prolongar la rutina escolástica medieval dominante utilizando su nueva tecnología. El libro impreso no tardó en ser criticado por muchos moralistas, quienes recordaban que si la comunicación oral mantenía unido al grupo, la lectura privada aislaba al lector de su comunidad y contribuía a su asocialización, recluso en un «placer solitario». No le faltaba

razón a este diagnóstico, pues la lectura privada de las Escrituras condujo inmediatamente a su libre interpretación, origen del cisma protestante. De manera que la imprenta hizo posible la rápida expansión de las ideas de la Reforma luterana y calvinista y contribuyó decisivamente a la democratización del libro. Lutero tradujo el Nuevo Testamento al alemán y lo publicó en 1522, alcanzando un centenar de reediciones hasta 1534, fecha de aparición de su traducción completa de la Biblia. La postergación del latín fue percibida como un tremendo agravio por la Iglesia romana. Pero esta sustitución lingüística, que permitía la

democratización de los textos e incrementar su circulación, se produjo también en el ámbito científico por parte del alquimista suizo Paracelso (Philip Theophrast Bombast von Hohenheim, 1493-1541), quien, aunque era católico, impartió sus clases y publicó sus libros en alemán, una audacia que, por cierto, le valdría la tardía celebración de su personalidad por el nacionalsocialismo del III Reich.

La producción de Calvino resultó mucho más interesante que la de Lutero, pues su doctrina se fue reelaborando y modificando en las sucesivas reediciones de sus *Instituciones de la religión cristiana*, que vieron la luz en

1536 y que se fueron metamorfoseando en reediciones de 1539, 1551, 1553, 1554, 1557 y 1560. Pero este dinamismo no alteró su doctrina central de la predestinación, obsesión de un cura austero y desapegado de las riquezas de este mundo, pero en cuya semilla intelectual vería paradójicamente Max Weber en 1905 el fundamento del espíritu capitalista.

Antes hemos mencionado la xilografía (de *xilo*: madera en griego), otro ingenio impresor ya utilizado en el antiguo Egipto y en China, que en Europa se utilizó inicialmente para estampar tejidos y que se expandió por el continente desde el siglo XIV. Se

utilizó para imprimir estampas piadosas y naipes y se convirtió de modo natural en un complemento de la imprenta para hacer realidad los libros ilustrados. El libro con ilustraciones xilográficas más antiguo es el alemán *Edelstein (Piedra preciosa)*, de 1461, colección de fábulas compiladas por Ulrich Boner. De esta manera se añadía al texto literario un «efecto ventana», que gratificaba al lector, le aclaraba el aspecto físico de las descripciones literarias y le permitía viajar con la mirada, aunque también sometía la libertad de su imaginación a la imposición autoritaria de las representaciones icónicas. Veremos cómo el libro ilustrado gozará de un

largo recorrido hasta nuestros días.

El impresor alemán Juan Parix (Johannes Parix) trajo la imprenta a España en 1472, a petición del obispo de Segovia. No podía suponer entonces este clérigo las perturbaciones doctrinales que aquel invento inyectaría en su grey y que fueron minuciosamente catalogadas por Marcelino Menéndez Pelayo en su fascinante *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882). En los países de la Europa católica el permiso de la Iglesia para imprimir un libro —el nefando *nihil obstat*— fue obligatorio, so pena de excomunión de editores y autores. Y en 1559 la Inquisición católica, con sede en el

Vaticano, creó el famoso *Index Librorum Prohibitorum*, a cuyo pozo de azufre fueron a parar Descartes, La Fontaine, Montesquieu, Copérnico, Kepler, Balzac, Zola, Pascal, Spinoza, Kant y lo más ilustre del pensamiento y las letras de la humanidad. Su última edición se publicó en 1944 y fue suspendido en 1966, como una secuela del Concilio Vaticano II. España tuvo en 1559 su versión autóctona a cargo del inquisidor Valdés. Pero no es posible dar carpetazo a este tema pasando por alto que en 1751 empezó a publicarse en Francia la *Enciclopedia* de Denis Diderot y Jean D'Alambert, en treinta volúmenes y 72.000 artículos, que

también fue condenada por la Santa Sede y cuya producción padeció numerosos obstáculos.

Hasta mediados del siglo XVI no se alcanzaron las primeras tiradas de mil ejemplares, para sociedades mayoritariamente analfabetas. Pero es interesante observar que el libro impreso perdió, a los ojos de ciertas élites, el aura originaria del manuscrito o del ejemplar único, hasta el punto de que algunos ilustres coleccionistas de libros se negaron a incluirlos en sus bibliotecas. Por entonces, una gran biblioteca privada constaba como máximo de unos tres mil ejemplares. Pero el puritanismo ilustrado iba en

contra del rumbo de la historia. Es cierto que *Gargantúa y Pantagruel* (1532), de Rabelais, libro desmesurado y hedonista, buscaba la sintonía con la imaginación popular, aunque la gran mayoría de su mercado potencial era analfabeto. Pero si hasta mediados del XVI no se alcanzan algunas tiradas de mil ejemplares, esta oferta de libros contribuyó a crear nuevos lectores y ensanchó el mercado, de manera que en el siglo siguiente ya se consiguieron a veces tiradas que oscilaban entre los dos mil y los tres mil ejemplares. Un caso de especial interés lo suministró el *Discurso del método* (1637), que René Descartes publicó en francés y no en

latín, lo que restringía su difusión cosmopolita por Europa. Tres siglos después de Dante, Descartes arguyó que lo escribió en francés para que todos los que tuvieran sentido común, incluyendo a las mujeres, pudieran leerlo y usar la razón por sí mismos. A la luz de su impacto social, fue sin duda más leído y mejor comprendido que el contemporáneo poeta barroco Luis de Góngora, que no lo fue hasta el siglo XX. El *Discurso del método* fue un texto breve que apareció como prefacio de otros ensayos cartesianos hoy olvidados —*La Dióptrica*, *La Geometría* y *Los Meteoros*— y que pese a su tirada restringida para un público especialista

revelaría pronto su potencial intelectual gigantesco, por las enormes consecuencias que tuvo para el pensamiento y la cultura occidentales.

Llegados a este punto es menester referirse a las funciones y sentidos del texto que vehicula un libro, palabra derivada del *textus* latino, que significó originalmente tejido, entrelazado y contextura. En la actualidad la palabra texto se suele utilizar como sinónimo de discurso, pero los estudios culturales contemporáneos han tendido a fetichizar esta palabra, que ha pasado a designar todo aquello que genera sentido a través de prácticas significantes, tales como imágenes, músicas, vestidos, juguetes,

tatuajes... De un modo más restringido y tradicional, circunscrito a la expresión literaria, podemos afirmar que el texto es un vehículo estructural de sentido a través de la palabra. A partir de ahí podemos añadir que tal sentido no está en el texto, sino en la interacción del texto con su audiencia, en cómo es leído e interpretado tal texto. Según Umberto Eco, los textos incluyen sus instrucciones de desciframiento, pues «un texto no sólo se apoya en una competencia: también contribuye a producirla». Desde esta perspectiva, el texto produce al lector y le suministra instrucciones acerca de su interpretación y su metabolización. Su imaginario se

posiciona de modo distinto ante un texto que se inicie con «Érase una vez una princesa» o con «El asesinato debió de producirse hacia la medianoche». Por otra parte, Roland Barthes hizo notar — completando las observaciones fundacionales de Freud— la complejidad textual al comparar un texto con una cebolla, pues al retirar una capa de sentido aparece debajo otra distinta.

Con la emergencia y la circulación social de la escritura, la comunicación literaria se convirtió en un proceso que implicaba la producción, circulación, consumo e intercambio de sentido a través de textos relativamente estables. Y este circuito multidireccional de

significación permite desglosar diversas categorías en su cadena enunciativa:

— El contexto autoral (que proporciona claves para desvelar el sentido —o sentidos— del texto).

— El autor (singular o colectivo; estable o consecutivo, etc.).

— El instrumental técnico usado en la producción textual (denominado *canal* por los comunicólogos).

— El texto como portador de sentido(s).

— El instrumento técnico usado para la recepción textual (denominado *canal* por los comunicólogos).

— El contexto lector (que proporciona claves para desvelar las

eventuales interpretaciones del texto).

— El lector (dotado de determinadas competencias culturales).

En esta cadena enunciativa reside la lógica de la circulación de los textos literarios y de su metabolismo en el seno del cuerpo social.

IV. El apogeo del libro impreso

La militancia de la Iglesia católica contra la cultura ilustrada fue muy perseverante, pero aquí nos limitaremos a recordar que Pío IX, que fue quien decretó la infalibilidad pontificia, condenó todavía en su *Syllabus errorum* (1864) el liberalismo, con gran consternación de algunos políticos conservadores italianos, incluyendo en su estigma la libertad de prensa. Es cierto que en algunos países como Italia

y España la doctrina católica en su versión más fundamentalista había penetrado con gran capilaridad en la sociedad y en la cultura dominante. En España, por ejemplo, el tema del honor sexual femenino constituyó uno de los ejes temáticos más reconocibles en su teatro barroco, fruto de un maridaje de la herencia musulmana en la península y del integrismo sexual católico. Esta ideología fue exportada con la conquista y se convirtió en el famoso «machismo iberoamericano». Su huella se arrastrará también hasta la novela popular española de principios del siglo XX y hasta su cine de la época muda, de modo que la mujer que perdía su virginidad

fuera del matrimonio no tenía otro destino que el convento o el suicidio. Pero también es cierto que esta presión moralista, con todas sus formas de censura, hizo emerger como contraste durante la Ilustración la figura elitista del «lector militante», definido por su firme voluntarismo liberal y que tomaba como modelo la rebelde independencia de Voltaire.

La alusión anterior a la libertad de prensa nos obliga a hacer una incursión en este nuevo soporte periódico de lectura, que nació en Europa en el siglo XVI con los *avvisi* en Italia y los *Zeitungen* en Alemania, y que constaban de una sola página. Impulsados por las

revoluciones liberales del siglo XVIII en Inglaterra, Estados Unidos y Francia, se convertirían en un medio de difusión masiva en el siglo XIX. El nuevo soporte proponía a su lector una fragmentación temática, con una suma de textos inconexos y una discontinuidad espacio-temporal de sus contenidos, de manera que no es exagerado afirmar que aquel medio inventó un aspecto de la técnica del *collage* mucho antes que los pintores cubistas y que los montadores del cine soviético. El prestigioso diario británico *The Times* (fundado en 1785) pasó a imprimirse en 1814 en una prensa cilíndrica movida por una máquina de vapor, una de las protagonistas de la

Revolución Industrial. En 1835 se creó en Francia la Agencia Havas, primera agencia de información internacional. Al año siguiente Émile de Girardin fundó en el mismo país *La Presse*, introduciendo publicidad para abaratar su coste. En 1848 se fundó la agencia de noticias norteamericana Associated Press. En 1851 apareció *The New York Times* y en la década siguiente la guerra civil americana produjo una gran demanda de noticias, que se transmitían por telégrafo, y que impulsaron la demanda periodística. Las técnicas de promoción se hicieron cada vez más sofisticadas y en 1869 *The New York Herald* organizó la expedición de

Stanley para localizar al misionero David Livingstone, perdido en el corazón de África. En las postrimerías del siglo, el magnate William Randolph Hearst, desde las páginas de *The New York Journal*, incitó a la guerra entre Estados Unidos y España (1898). De su rivalidad comercial con Joseph Pulitzer, propietario de *The New York World*, surgirían en 1896 los cómics periodísticos, en la forma en que los conocemos actualmente, proponiendo un nuevo medio de narración lexipictográfica, porque combinaban los dibujos consecutivos con textos literarios integrados en sus viñetas, como un eco lejano de las arcaicas

escrituras pictográficas.

Por entonces el arte de la novela se había transformado profundamente. En 1740 el impresor británico Samuel Richardson, que se había ganado la vida editando algo tan utilitario como modelos de cartas para las criadas, publicó de modo anónimo *Pamela o la virtud recompensada*, que extendió su práctica anterior a la novela epistolar. La humilde protagonista, una joven y virtuosa sirvienta de quince años, narra en sus cartas el asedio erótico de un joven libertino, que le gusta pero al que se resiste, hasta que éste le pide que se case con él. Richardson se las ingenió para mantener en tensión el dilema de la

heroína de preservar la virtud sin perder al hombre amado. Texto prerromántico adscrito a la «novela de sensibilidad», fue probablemente el primer gran movilizador del público lector femenino en Europa, proponiendo un antecedente de lo que en nuestros días se ha llamado «novela rosa». Esto es digno de ser notado, porque en aquel siglo de lecturas minoritarias la mujer era aún menos letrada que el varón. La estatura de *Pamela* queda reducida a sus justas dimensiones cuando se la compara con la vivencia del héroe trágico de otra novela epistolar, *Las desventuras del joven Werther* (1774), de Goethe, inspirado esta vez en un caso real de

suicidio por amor. Las crónicas nos cuentan que este libro indujo en la época bastantes suicidios por desamor, algo que hoy calificaríamos frívolamente de «moda mediática».

El contrapunto a esta tragedia lo aportó Manzoni en *Los novios* (1827), la novela nacional italiana por antonomasia, en la que al final, tras muchas desventuras, Renzo y Lucia (a quien un fraile dispensa de su voto de castidad) logran casarse. Pero en la estela del suicidio de Werther, y como contrapunto a la fortuna amorosa de Pamela, comparecerán los suicidios de la provinciana protagonista de *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, nutrida de

fantasías de novelas románticas, y de la más mundana *Anna Karénina* (1875-1877), de Tolstói. No sabemos cómo metabolizó el público femenino de la época estas obras maestras sobre las desdichas de unas mujeres aquejadas de una insaciable sed de absoluto lejos de su alcance. Como tampoco sabemos en qué medida *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, pudo inspirar fantasías lesbianas a sus lectoras victorianas. Y en aquel final de siglo la novela epistolar propuesta por *Pamela* se sofisticó en la macabra fantasía tardorromántica de *Drácula* (1898), de Bram Stoker, mientras la condición femenina era hipostasiada en la fantasía

exótica masculina de *Ella/La diosa de fuego* (She, 1887), de Henry Rider Haggard, un libro que interesó a Freud y que, al decir de Jung, introdujo el mito de la *femme fatale* en nuestra cultura mediática.

Con estos últimos títulos nos hemos desplazado definitivamente al ámbito de la cultura de masas. ¿Cuándo nacieron la «literatura popular» y los bestsellers, término introducido en la segunda década del siglo XX? Sabemos que en 1814 el poema *El corsario*, de Byron, vendió diez mil ejemplares el día en que fue publicado. Entre los cantares de gesta medievales y la futura novela de folletín, la proeza literario-mercantil de

Byron marcó un hito en el vendaval romántico que estaba recorriendo Europa. El romanticismo, que rompió con el canon clasicista, constituyó el paradigma de la literatura de las pasiones, a veces en la frontera del *kitsch*, pero sobre todo se erigió como la literatura para la burguesía ascendente y los sectores emergentes y más ilustrados del pueblo. Y esa literatura popular hizo realidad tardíamente un ideal persistente de la Ilustración, que aspiraba a la difusión de la cultura para las mayorías sociales. Ciertamente, existían algunos ilustres antecedentes de exitosa literatura popular, como *Robinson Crusoe* (1719),

de Daniel Defoe, o *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding. Pero la Revolución Industrial aportó, entre otras cosas, la mecanización de las técnicas de impresión, accionadas por la máquina de vapor, incrementando con ello espectacularmente la magnitud de las tiradas, que se beneficiaron también de la aparición del ferrocarril para su más veloz y más extenso transporte.

Populares fueron, por tanto, las novelas góticas iniciadas en Inglaterra con *El castillo de Otranto* (1746), del editor y escritor Horace Walpole, en un ciclo que tuvo su obra maestra en *Vathek* (1786), de William Beckford. Popular fue *Ivanhoe* (1819), la evasión de

Walter Scott hacia la ennoblecida era caballescica, que contrastaba con el humo y el hollín de las fábricas alzadas en Inglaterra por la Revolución Industrial. Y popular fue *Nuestra Señora de París* (1831), de Victor Hugo, con su monstruoso Quasimodo enamorado de la bella Esmeralda en los recovecos de la catedral parisina. En algunas ocasiones tal popularidad tuvo importantes efectos prácticos, como ocurrió cuando el hispanista Washington Irving publicó *Vida y viajes de Cristóbal Colón* (1828-1830), exaltando al héroe incomprendido que había caído en desgracia en el tramo final de su vida y había sido olvidado por la historia, al

punto de que gracias a su reivindicación literaria se celebró en España la primera conmemoración del descubrimiento de América en 1892.

Según el diccionario Oxford, la expresión *alta cultura* (*high culture*) empezó a utilizarse en Inglaterra a mediados del siglo XIX. Y un poco más tarde, hacia 1870, el término alemán *kitsch* apareció en Baviera, asociado a su rey Luis II y al delirio arquitectónico que promovió, aunque ahora sabemos, gracias a Susan Sontag, que el *kitsch* puede ser culturalmente redimido y convertido en *camp* mediante una mirada irónica. Por aquellas fechas, un lector atento ya podía percibir que

Guerra y paz (1863-1869), de Tolstói, no poseía la misma textura estética que *Nuestra Señora de París*. Las opiniones literarias circulaban por entonces más velozmente que nunca gracias a los salones o las tertulias literarias y a los artículos de la prensa, que vehiculaban textos de unos comentaristas que acabarían por denominarse críticos. Charles Baudelaire fue uno de esos comentaristas e introdujo términos clave en el paisaje intelectual moderno, como *flâneur* (paseante) y *spleen* (tedio). En esta nueva profesión destacó en España el afrancesado y culto Mariano José de Larra, suicida por amor, crítico ilustrado, exigente e inconformista. Por

entonces la literatura había alcanzado respetabilidad social y jurídica. La *Copyright Act* británica (1709) había establecido el reconocimiento de los derechos de autor; las bibliotecas privadas proliferaban como símbolo de estatus social, mientras los *bouquinistes* conseguían establecer sus puestos de libros de segunda mano en el Pont Neuf y los muelles del Sena; en 1800 se fundó en Washington la Biblioteca del Congreso, que llegaría a convertirse en un laberinto literario que aspiraba a emular las fantasías de Borges; y Federico el Grande y Napoleón iban a sus campañas militares trasportando una biblioteca con sus tropas. Y por lo que

atañe a las élites cultas, de opiniones literarias autorizadas, sólo faltaba que se inventara la palabra «intelectual», término que nació el 14 de enero de 1898 con el «Manifiesto de los intelectuales», sobre el caso Dreyfus, que publicó el diario parisino *L'Aurore*, firmado provocativamente por algunos escritores conservadores y antisemitas (Maurice Barrès, Léon Daudet, Pierre Loti...). El tiempo contribuiría a resemantizar esas connotaciones políticas del nuevo apelativo.

Desde el invento de la litografía por el alemán Aloys Senefelder en 1796-1797, para poder imprimir sus partituras musicales, el libro ilustrado había

dejado atrás los grabados con planchas metálicas y su técnica se había extendido a la prensa. De la baja densidad icónica de la época da idea el que la expresión «artes plásticas» no se inventara hasta mediados del siglo XIX. Por entonces, un campesino podía encontrarse en un bosque con su rey sin reconocerle. El libro ilustrado anclaba los imaginarios de sus lectores y todavía hoy se reedita *Alicia en el país de las maravillas* (1865) con las ilustraciones originales de John Tenniel; aunque la imagen de *Pinocho* que creó Enrico Mazzanti para su primera edición de 1883 ha sido eclipsada por la que difundió en el cine la factoría de Walt

Disney en 1940. Si bien el fotograbado se había introducido ya por entonces en la industria editorial, su complejidad técnica hizo que las acciones bélicas de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) fueran cubiertas todavía en la prensa diaria en mayor medida por dibujantes que por fotógrafos. De hecho, fue la guerra civil española (1936-1939) la que inauguró el fotoperiodismo bélico moderno, en una década en que los líderes políticos se beneficiaron de una utilización masiva de la imagen (Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin).

Hemos dicho que a mediados del siglo XIX, que fue el gran siglo de la novela, se había desarrollado un corpus

de reflexiones teóricas sobre la narración literaria. Stendhal formuló el símil del espejo en la mano del escritor y Coleridge explicitó el contrato entre escritor y lector como una «suspensión voluntaria de la incredulidad». El libro, en efecto, suponía un punto de encuentro de la soledad individual del autor con la soledad individual del lector. Y a la luz de la observación de Coleridge los lectores burgueses podían adentrarse, desde sus mansiones acomodadas y sin peligro, en los infiernos de Edgar Allan Poe o en los sórdidos bajos fondos de *Oliver Twist* (1838) o de *Los miserables* (1862). Para ese lector, el texto era una fuente de placer (o de

inquietud) dotada de autonomía. Como Freud recordó en *El malestar en la cultura* (1930), el paso de la comunicación oral a la escrita convirtió a la escritura en «la palabra del ausente». Y esta ausencia del autor de los textos contribuiría a sustentar la teoría moderna de la «falacia intencional», postulada por W. K. Wismatt y Monroe Beardsley, que afirma la distinción entre el juicio acerca del texto literario —considerado como un ente estético autónomo— y la comprensión (irrelevante) de la intención del autor al escribirlo.

Pero la entrada en la modernidad literaria estuvo acompañada de grandes

turbulencias políticas y culturales. Encerrado en la Bastilla, el marqués de Sade había culminado en 1785 *Las 120 jornadas de Sodoma*, manuscrito clandestino oculto como un rollo de papel de unos doce metros de longitud. La carrera literaria de Sade resultaría sumamente accidentada. En 1797 publicó en diez volúmenes ilustrados *La nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu*, seguida de *L'Histoire de Juliette, sa sœur, ou les prosperités du vice*. La obra fue decomisada por la policía — ¿cuántos llegaron a leerla? —, que lo detuvo en 1801. Fue encarcelado y moriría en el manicomio de Charenton en 1814. Luis Buñuel recordaría en un

libro de entrevistas que, antes de que rodara *L'Âge d'or* (1930), Robert Desnos le prestó *Las 120 jornadas de Sodoma*, el mismo ejemplar de una edición artesana de diez copias que habían leído antes Proust y Gide, ya que la obra del marqués no empezó a aparecer en ediciones fiables, cuidadas por Maurice Heine, hasta 1931. Sus obras completas figuran hoy en el ilustre panteón literario de La Pléiade y han eclipsado otra literatura clandestina del XVIII, los «libelos», que criticaban o denunciaban a algún personaje poderoso. Otros textos importantes no llegaron al público lector debido al aislamiento social de sus autores. Tal

fue el caso del monje checo Gregor Mendel, quien en 1865 dio a conocer su fundamental *Ensayos sobre los híbridos vegetales*, base de la ciencia genética, pero que no fue reconocido por la comunidad científica hasta 1901. Apenas medio siglo después de la muerte de Sade, otro libro erudito escandalizó a medio mundo: *El origen del hombre* (1871), de Charles Darwin. A mediados del siglo XIX, en muchas universidades europeas todavía se consideraba a la biología y la física de Aristóteles dogmas que sólo merecían ligeros retoques. La propuesta filogenética de Darwin actuó como una verdadera bomba, cuya controversia

todavía no se ha acallado. La actitud agresiva contra los libros conoció un hito la noche del 10 de mayo de 1933, cuando se quemaron ante la Universidad de Berlín unos 20.000 libros considerados contrarios a la doctrina nazi y Goebbels sentenció ufanamente que «estas llamas no sólo iluminan el final definitivo de una era, también iluminan la nueva». Y el *Libro Rojo* (1966) del presidente Mao sirvió para expulsar de las bibliotecas chinas a todos los demás. En esa nueva era también algunos ilustres pero conflictivos libros anglosajones tuvieron que refugiarse en acogedoras ediciones parisinas, como ocurrió con *Ulises*, de

James Joyce (febrero de 1922), *Trópico de Cáncer* (1934) y *Trópico de Capricornio* (1938), de Henry Miller, y *Lolita*, de Vladimir Nabokov (septiembre de 1955).

Volviendo al tema de la «literatura popular», hay que recordar que la novela de folletín (*feuilleton*, en francés), que se publicaba en entregas consecutivas en la parte inferior de la página de un diario, nació con *La vieille fille*, de Balzac (23 de octubre-30 de noviembre de 1836). Este género convivió con su complemento, la novela por entregas, cuyos fragmentos se publicaban periódicamente en pliegos o cuadernillos sueltos, siguiendo la vieja

tradición de Sherezade. Para estos vehículos populares, que inauguraron la llamada «literatura de quiosco», escribieron nada menos que Balzac, Dickens, Dostoievski, Dumas, Poe, Victor Hugo (y en España Pérez Galdós, Valera y Pereda, entre otros). Para atender su fecunda productividad, Alejandro Dumas (padre) creó un taller de escritores colaboradores (*negros*, en argot) y se cuenta la anécdota — seguramente falsa, pero muy expresiva — del fallecimiento de su más brillante asalariado, que le consternó, hasta el momento en que otro colaborador le dijo que no se preocupara, pues él conocía la dirección del *negro* del *negro* que

acababa de fallecer. En los barrios obreros, donde la tasa de analfabetismo era elevada, era frecuente que un lector ilustrado leyera en voz alta los capítulos consecutivos para un grupo de vecinos atentamente congregados en torno a él, recuperando una vieja tradición de los conventos medievales. Tal vez el más popular de todos los autores franceses fue el hoy eclipsado Eugène Sue, cuyos *Misterios de París* (1842-1843) se publicaron en el diario *Les Débats*. Este folletín tuvo su eco en España con *Barcelona y sus misterios* (1860), de Antonio Altadill, copioso novelón protagonizado por un «santo laico» republicano, Diego Rocafort. Su

memoria permanecía viva cuando Alberto Marro rodó en 1915 su versión cinematográfica *Los misterios de Barcelona* en ocho episodios, con tanto éxito que la empresa tuvo que prolongar el serial con la secuela *El testamento de Diego Rocafort* (1917). Una variante de estos géneros populares fueron las series de novelas con un protagonista estable, como la francesa de *Fantomas* (1911), de Pierre Souvestre y Marcel Allain, un genio del delito que provocó las simpatías anarquistas y que también inspiró en 1913 un popularísimo serial cinematográfico, dirigido por Louis Feuillade. Comentando las novelas por entregas, Gramsci observó que se

trataba de «un verdadero sueño con los ojos abiertos», un fenómeno social que ya producía literalmente el cine en aquellos años en que el autor no tenía oportunidad de ver películas desde su prisión y que no figuran entre sus reflexiones culturales. Pero los surrealistas revalorizaron esta mitología popular y Louis Aragon y André Breton escribirían en 1929: «Es en *Los misterios de Nueva York*, es en *Los vampiros* donde habrá que buscar la gran realidad de este siglo. Más allá de la moda, más allá del gusto.» Ni Breton ni Aragon podían sospechar hasta qué punto su diagnóstico resultaría estremecedoramente cierto.

A finales del siglo XIX el poder del público lector era ya tan grande, que su entusiasta exigencia fue capaz de imponer a Arthur Conan Doyle, contra su voluntad, la continuidad de las aventuras del detective Sherlock Holmes (1887-1927), incluso más allá de su muerte despeñado por unas cataratas (1893), cuando el auténtico deseo del autor era desembarazarse del longevo detective y triunfar como escritor de novelas históricas, que constituían su auténtica vocación.

El naturalismo ascendió como un movimiento contemporáneo de estos géneros populares, de los que en cierta manera fue su complemento desde una

óptica más rigurosa y ambiciosa, al hurgar en las taras de la sociedad. Heredero del realismo de Balzac y de Stendhal, y añadiendo el determinismo biológico que algunos científicos y criminólogos habían puesto de moda, Zola exploró el alcoholismo en las tabernas, el trabajo penoso de los mineros, el mundo de la prostitución o las tripas del mercado central de París. Pero aunque era una literatura «antiburguesa», en el sentido de que atentaba contra su optimismo histórico, sólo podía ser apreciada por los burgueses ilustrados. En España, Vicente Blasco Ibáñez aprendió mucho de su cruda mirada, que plasmó en obras

como *Cañas y barro* (1902) y *La bodega* (1905), aunque hoy tiende a recordársele más con el *glamour* que le proporcionó ser el escritor mejor pagado por Hollywood durante la etapa muda. Estas novelas aparecieron antes de que los anarquistas españoles se organizaran en el congreso fundacional de la Confederación Nacional del Trabajo (Barcelona, 1910), un movimiento que ya había recurrido a la imprenta con su *Revista Blanca* (1898-1905), en la que colaboraron Unamuno, Jacinto Benavente, Clarín, Julio Camba..., y que impulsaría *La Novela Ideal* (1925-1938), colección de «literatura obrera» fundada por

Federico Urales.

Entretanto, la tecnología vinculada a la literatura se fue desarrollando. Así, la máquina de escribir, un invento que se remontaba a una patente de 1714 de Henry Mill en Inglaterra, empezó a ser operativa al fabricarse industrialmente desde 1870. A mediados del siglo XIX se patentaron diversos tipos de plumas estilográficas, que no fueron practicables hasta 1880. Y la bombilla eléctrica, patentada por Edison en 1878, no generalizaría la iluminación en las grandes ciudades hasta principios del siglo siguiente, permitiendo incrementar con ello el tiempo de lectura. En el mundo editorial estadounidense, el

aprovechamiento del barato papel de pulpa, extraído de materiales como paja, hierba, trapos o minerales, o de papel o cartón reciclado, permitió la aparición de los popularísimos *pulp magazines*. En 1896 Frank Munsey convirtió su revista *Argosy* en vehículo de relatos de aventuras impresos en papel barato de pulpa de madera, publicación que gozaba de tarifas postales reducidas. Los *pulp magazines*, con llamativas portadas en color y orientados hacia el público masculino, diversificaron sus temáticas hacia las historias de detectives (*Detective Story Magazine*, 1915), ciencia ficción (*Amazing Stories*, 1926), westerns, etc., y alcanzaron

tiradas millonarias en los años treinta. Entre ellos descolló *Black Mask* (1920-1951), cuna de la novela negra al publicar allí Dashiell Hammett su primera versión de *Cosecha roja* (1927/1928), que se codeó con textos de Raymond Chandler y Horace McCoy. En esta edad de oro de la narrativa popular se produjo una activa ósmosis entre sus textos y la narrativa cinematográfica: la novela *Beau Geste* (1924), de P. C. Wren, que exaltaba el heroísmo y el militarismo colonialista, fue llevada al cine en 1926, demostrando el dinamismo de su interacción.

En 1940 P. F. Lazarsfeld acuñó la expresión «líder de opinión» (*opinion*

leader), para designar los sujetos que actuaban como mediadores eficaces, o como filtros o intérpretes, entre los flujos de los medios de comunicación de masas y el entorno ciudadano que escuchaba y respetaba sus opiniones, como guía u orientación de sus opciones culturales o políticas. Los líderes de opinión se erigían así como una élite influyente sobre grupos sociales primarios. Este fenómeno se produjo también en el campo de los gustos literarios y fue sin duda muy relevante para explicar el fenómeno de los bestsellers, una expresión acuñada en los años veinte, en los inicios de un siglo en el que la escolarización

obligatoria en muchos países hizo declinar el analfabetismo e incrementó la lectura. Pero hay que recordar que nunca el volumen de su mercado midió el valor objetivo de un producto cultural, aunque tampoco una amplia aceptación social significó necesariamente falta de calidad: al fin y al cabo se han vendido en el mundo más textos de Shakespeare que novelas de Emilio Salgari. Y aunque Antonio Gramsci nos previno contra lo que llamó «ilusiones manufacturadas», tales fabulaciones no eran menos ilusorias que los relatos campesinos fantásticos de la era preindustrial. Y desde hace años sigue abierto el debate acerca de si

la cultura de masas es una reconversión democrática de los arquetipos y tramas de la vieja cultura popular en la nueva era tecnológica, que permite una difusión más eficaz de sus imaginarios matriciales.

En 1960 la *Partisan Review* publicó un muy influyente artículo de Dwight MacDonald titulado «Masscult and Midcult», que ya en su primer párrafo dictaminaba que «la cultura de masas es una parodia de la alta cultura». Por esa época, las «masas» —tras su exaltación por la cultura soviética de los años veinte— gozaban de muy mala prensa. Gustave Le Bon, en su *Psicología de las multitudes* (1895), había impuesto la

percepción de las masas como multitudes desorganizadas movilizadas por sus emociones o instintos. Y este punto de vista había sido desarrollado por Freud en *Psicología de las masas* (1921) y por Ortega en *La rebelión de las masas* (1930). Tras citar a Mark Twain, Chaplin o Steinbeck con desdén, MacDonald escribe: «La cultura de masas no ofrece a sus clientes una catarsis emocional ni tampoco una experiencia estética, porque estas cosas requieren un esfuerzo. (...) La cultura de masas es, en el mejor de las hipótesis, un reflejo vulgarizado de la Alta Cultura y, en el peor, un íncubo moral, un *Kulturkatzenjammer*.» Y llegó a

descalificar al Hemingway de *El viejo y el mar* (1952) como *midcult* (un término hoy definitivamente caído en desuso). La cultura de masas es identificada por MacDonald como *kitsch*, una palabra que ha sido inadecuadamente traducida al castellano como *curisi* (véase la comedia de Jacinto Benavente *Lo curisi* (1901) o *Ensayo sobre lo curisi* (1934) de Ramón Gómez de la Serna). La verdad es que los textos de Hemingway, de Truman Capote, de Nabokov o de García Márquez, como los films de Chaplin, pertenecen por su calidad a la «alta cultura» y por su extensa difusión a la «cultura de masas».

En 1908 D. W. Griffith adaptó al

cine el poema de Tennyson *Enoch Arden* en su film *Después de muchos años*. En él mostró al marinero protagonista que en su naufragio va a parar a una isla desierta en acción paralela con la imagen de su esposa que le espera con ansiedad en Inglaterra. Cuando los ejecutivos de la productora Biograph vieron la película se llevaron las manos a la cabeza y le dijeron que el público no entendería aquel montaje de escenas tan distantes. Griffith replicó: «No es tan extraño. También Dickens escribe así.» Ciertamente, Dickens, pero también Cervantes, Quevedo, Jonathan Swift, Stendhal, Flaubert, Stevenson y Pushkin habían usado antes las acciones

paralelas. Y Umberto Eco ha podido proponer, en su artículo «Panorámica con travelling», que el inicio de la novela *Los novios* ofrece un plano general de conjunto de un paisaje filmado desde un helicóptero, cuyo punto de vista efectúa un *zoom* de aproximación hacia tierra, para seguir con un travelling a un personaje que camina. Lo que demostraba que el cine heredó en su juventud el acervo de procedimientos narrativos de la novela, como también heredó las formas de representación espectacular del teatro y las enseñanzas plásticas de la pintura. Pero, muy pronto, una joven generación de espectadores, entre quienes se

hallaban Sinclair Lewis (nacido en 1885), Dashiell Hammett (1894), Francis Scott Fitzgerald (1896), John Dos Passos (1896), William Faulkner (1897), Ernest Hemingway (1899), John Steinbeck (1902) y Erskine Caldwell (1903), se formó fascinada ante las pantallas cinematográficas y su nuevo lenguaje de imágenes inspiraría su narrativa óptica y directa, sus rápidas elipsis, sus efectos de montaje, sus flashbacks, sus diálogos incisivos. De manera que si el joven cine aprendió mucho de la literatura, los nuevos literatos extrajeron muchas lecciones estéticas del cine que frecuentaron desde su infancia. Además, la literatura se

hibridizó muy tempranamente con el cine, cuando aparecieron las primeras novelizaciones ilustradas de films, que por obra del productor Umberto Fracchia se editaron en Roma con el título *Romanzo Film* desde noviembre de 1920. Y, como es bien sabido, en el siglo XX la novela tendría que competir en el mercado con el cine y luego con las ficciones televisivas. Pero algunas veces la novela y el cine fueron eficaces aliados: tal vez el ejemplo más famoso de ello lo constituyó *Lo que el viento se llevó* (1939), film basado en el homónimo novelón sudista de Margaret Mitchell (1936).

Cuando, tras la Primera Guerra

Mundial, empezó a llamarse a la etapa prebélica *belle époque*, con una percepción idílica favorecida por las carnicerías que le siguieron en las trincheras, muchos intelectuales de diversas sensibilidades, como Walter Benjamin, Johan Huizinga u Ortega y Gasset, pudieron pensar que por fin había llegado la «modernidad». «Modernidad» era un término que se remontaba al ensayo de Baudelaire sobre el pintor Constantin Guys titulado «El pintor de la vida moderna» (1845), al referirse a «todo lo que una moda contemporánea puede contener de poético dentro de la historia», expresión que asociaba modernidad a moda. En

efecto, los años veinte, con el cine, la música de jazz, las vanguardias, la radio, la revolución soviética, las grandes centrales hidroeléctricas, los rascacielos, la aviación comercial..., parecía abrir por fin la era de la «modernidad». En el mundo del libro, la Bauhaus, fundada en 1919 pero clausurada por los nazis en 1933, había introducido una verdadera revolución en el campo del diseño gráfico y de la tipografía. Y en 1935 la editorial británica Penguin Books lanzaría el *paperback* a seis peniques, lo que entonces se ganaba con una hora de trabajo. Esta tendencia conduciría al *boom* del libro de bolsillo a partir de

1946.

Pero la gran novedad en el mundo de la literatura fueron las vanguardias, con su iconoclastia y su experimentalismo alzados a espaldas del mercado. Abrió el fuego Marinetti con el futurismo (1909), cuyas alborotadas propuestas de una revolución maquinista alimentaron tanto el imaginario de Mussolini como el de Maiakovski, en el torbellino de la revolución industrial soviética. Gramsci ironizaría sobre los futuristas escribiendo que eran «un grupo de colegiales, que se han escapado de un colegio de jesuitas, han hecho un poco de bulla en el bosque vecino y han sido reconducidos bajo la férula de los

guardabosques». En Suiza, corazón neutralista y financiero de Europa, brotó la revoltosa insolencia dadaísta (1916), que obligó a la policía de Zúrich a intervenir varias veces para reprimir su ruidoso entusiasmo revolucionario, mientras dejó en paz a un discreto y silencioso vecino suyo llamado Vladímir Lenin. Y del dadaísmo brotaría la semilla del surrealismo (1924), el movimiento más duradero e influyente, liderado autoritariamente por André Breton a pesar de sus numerosas crisis internas, proponiendo vertiginosas zambullidas en el subconsciente. Las vanguardias supusieron un reto desestabilizador para los lectores

tradicionales, confrontados a una desconcertante quiebra de los códigos establecidos y por eso cuajaron en movimientos muy minoritarios y propios de una «capilla ideológica».

Como es sabido, los efluvios del surrealismo llegaron hasta España con la Generación del 27, que supuso en cierto modo una contrafigura de la angustia identitaria de la Generación del 98 (Unamuno, Baroja, Machado, Azorín, Maeztu). De la Generación del 27, luminosa y sensorial, se recuerda sobre todo, de modo simplificado, su neopopularismo, que la llevó a importar las innovaciones formales de la vanguardia francesa, pero con

frecuencia con contenidos populares o castizos (como los gitanos o toreros de García Lorca). En ella militaron Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Juan Larrea, Luis Buñuel, José Bergamín, el poeta, editor e impresor Manuel Altolaguirre y hasta el futuro fascista Ernesto Giménez Caballero.

Pero además de esta vanguardia, en cierto modo institucional y corporativa, aparecieron francotiradores de la experimentación literaria, como James Joyce al desarrollar en *Ulises* los «flujos de conciencia» (*streams of consciousness*), representaciones desorganizadas del curso del

subconsciente, que se alejaban radicalmente del monólogo interior consciente, cuya invención literaria suele atribuirse a Édouard Dujardin en *Han cortado los laureles* (1887). Años más tarde, un personaje de *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, introducirá el término «antinovela», algo que ya existía de hecho desde el innovador texto de Joyce, o *Al faro* (1927), de Virginia Woolf, o *Nadja* (1928), de André Breton. Aunque el paso del tiempo ha permitido lecturas irónicas de las vanguardias, como hizo Jacques Prévert al poner en boca de un personaje de *Los niños del paraíso* la réplica: «¿La novedad? La novedad es vieja

como el mundo, amigo mío.»

El caso es que la aceleración histórica que siguió a la Primera Guerra Mundial permitiría que una generación de lectores pudiera transitar sin demasiado sobresalto desde el surrealismo al neorrealismo, que supuso una llamada al orden en 1945. ¿A qué orden? La literatura políticamente «comprometida» tenía ya sus raíces en César Vallejo, Pablo Neruda o Bertolt Brecht, por no mencionar al dogma soviético del «realismo socialista» (1934), que bendijo un anciano Máximo Gorki en vísperas de su muerte. Jean-Paul Sartre legitimó este compromiso político en un libro muy influyente, *¿Qué*

es la literatura? (1948), mientras en Italia, tras la derrota del fascismo, florecía la veta neorrealista, con una mirada que privilegiaba a los humildes, tanto en el cine (Roberto Rossellini, Luchino Visconti) como en la producción literaria, con Alberto Moravia, Cesare Pavese, Vasco Pratolini, Elio Vittorini... Y en España tuvimos su contrapartida con Armando López Salinas y Jesús López Pacheco. Este intento ibérico de resucitar la «literatura proletaria» de los años treinta acabó por desembocar en la llamada sarcásticamente «generación de la berza».

Aunque todo lo que pasa de moda

suele dejar alguna huella en lo que le sucede, es difícil encontrar esa traza en la producción literaria de la generación *beat* norteamericana, caracterizada por un individualismo inconformista, vitalista y rebelde, coloreado a veces por el existencialismo y las místicas orientales, y cuyos mejores testimonios se encuentran en *Aullido* (1956), del poeta Allen Ginsberg, y *En la carretera* (1957), de Jack Kerouac, que fue en cierto modo el manifiesto ideológico de aquella familia de desarraigados. Mientras esto ocurría en California, en Francia estaba surgiendo el *nouveau roman*, cuya objetividad distante privilegiaba el aspecto visual de la

realidad, por lo que también fue conocido como *école du regard* (escuela de la mirada). No es raro que uno de sus más ilustres adalides, Alain Robbe-Grillet, cultivara tanto la novela —*Las gomas* (1953), *El mirón* (1955), *La celosía* (1957) como el cine. Como ocurrió también con su colega Marguerite Duras. Y apenas se extinguió el eco de su novedad, saltó al primer plano de la moda literaria el «realismo mágico» latinoamericano, reciclando una expresión acuñada en 1925 por el alemán Franz Roh para referirse a las corrientes posexpresionistas y transformada ahora en etiqueta para designar a un vasto y heterogéneo grupo

de gran talento imaginativo y fantasmático, con Gabriel García Márquez como estandarte.

A diferencia de lo que había ocurrido en otras épocas estéticamente más homogéneas —el barroco, el periodo neoclásico—, un rasgo característico de la cultura del siglo XX ha sido la diversidad o heterogeneidad, que a veces se asocia banalmente a la segmentación interesada de los mercados. El marketing norteamericano ha propuesto, en efecto, la categorización de los llamados VALS (*Values and Life Styles*) para segmentar los gustos diferenciados de los diversos grupos sociales, con vistas a su

rentabilidad. En este método un tanto perverso está implícita la teoría de la «pedagogía de la rutina», a saber, que a la gente le gusta aquello que previamente se le ha acostumbrado a consumir, como la llamada «cultura *ketchup*». De este modo se busca la rentabilidad segura en la explotación del ocio ciudadano. Esta estrategia es propia de las industrias culturales centrípetas, o conservadoras y mercantilistas, en contraste con las industrias culturales centrífugas, que apuestan por la diversidad. Pero lo cierto es que si un rasgo cultural definitorio de la expresión actual posmoderna, en el campo de las artes

plásticas, ha sido la quiebra del canon, que ha pasado a ser la anomia, es decir, la ausencia de canon, en el campo de la novela predominan en cambio netamente las variaciones (personales, imaginarias, estilísticas, etc.), en el marco de referencia común del canon occidental (Harold Bloom *dixit*), que se ha convertido en netamente hegemónico en este género literario, contribuyendo a universalizar las expectativas de sus lectores tanto como a consolidar globalmente muchos bestsellers. Esta diferencia se explica porque las producciones plásticas tienen, a través de galerías de arte o de museos, destinatarios muy individualizados,

mientras que las novelas constituyen producciones industriales para el mercado de masas que tanto disgustaba a MacDonald. Y por eso un mismo lector moderno que no sea rehén de los estereotipos centrípetos, puede disfrutar a fondo con propuestas tan distintas y distantes como las procedentes de Charles Bukowski, Paul Auster, Álvaro Pombo, Mario Vargas Llosa, Roberto Bolaño, Ismail Kadaré, Orhan Pamuk, Haruki Murakami y Yukio Mishima. Ya sea en forma de libro leído como en la modalidad de audiolibro escuchado. Esta segunda opción, en la que la lectura es reemplazada por la audición, ha supuesto una prolongación tecnológica

de la lectura en voz alta de los conventos medievales, de los folletines decimonónicos divulgados en barrios obreros y de las populares radionovelas del siglo que los siguió.

V. De la computadora al libro electrónico

El libro impreso es el producto de una tecnología compleja, pero que se disfruta de un modo técnicamente muy simple. No ocurre lo mismo con la lectura de textos procedentes de la familia electrónico-digital. Lo que nos obliga a proponer algunas reflexiones sobre la tecnología, algo que Arnold Toyn bee definió sumariamente hace

años como «un nombre griego para designar a un saco de herramientas». «Tecnología» es una palabra relativamente reciente derivada de «técnica» (la *tekné* griega), atributo performativo propio del *Homo faber* para dominar y transformar la naturaleza. Y, como observó Sánchez Ron, la tecnología no constituye sólo una aplicación práctica de la ciencia, sino que es también el fruto de las artes y habilidades de los ingenieros, maestros de oficios, artesanos, mecánicos y empresarios ingeniosos. A este respecto, Schumpeter distinguió la *invención* (concepción inicial de un aparato o producto) de la *innovación* (su adopción

social), pues hay invenciones que no llegan al estadio de la innovación, o que se demoran mucho (por intereses empresariales, falta de capital, por su disfunción social, etc.). La evolución de la técnica ha hecho posibles tres revoluciones económicas en nuestro mundo a partir del siglo XVIII: la revolución industrial basada en la máquina de vapor; la de finales del siglo XIX y primera mitad del XX basada en el motor de explosión, la electricidad y la química; y la derivada de la informática, que, entre otras cosas, otorgó protagonismo económico-laboral al sector terciario o de servicios, a expensas del primario (agropecuario y

extracciones) y del secundario (industrial).

Figuro entre quienes están convencidos de que las llamadas pomposamente «Nuevas Tecnologías» se hallan todavía en su estadio de Paleolítico Superior. Tanto por razones intrínsecas relativas a su performatividad como por razones sociales vinculadas al *cultural lag* (desfase cultural), expresión creada por W. F. Ogburn para designar los fenómenos de las adaptaciones culturales fallidas y los retrasos en las adaptaciones a formas de progreso. Pues con frecuencia la tecnología se desarrolla con mayor rapidez que el

marco económico, cultural y/o legal que debería regular su empleo, aumentar su utilidad social o controlar sus eventuales consecuencias negativas.

Cada tecnología constituye una propuesta de modelos de comportamiento. Esto ocurrió con los artefactos más simples (la silla se diseñó para no sentarse en el suelo), o con los más complejos (el televisor se inventó para colocarse ante su pantalla y recibir sus mensajes audiovisuales). La informática constituye una tecnología compleja y en su sistema estructural se cumple —como se cumple en una cadena de amplificación acústica para escuchar música— el principio de que

la calidad de sus resultados está determinada por la calidad del peor de sus componentes. Pero la informática pertenece a la familia de las denominadas «tecnologías de la mente», uno de cuyos atributos más relevantes reside en su capacidad para interactuar con sus usuarios. Es decir, en la capacidad de los sujetos para intervenir en su funcionamiento o en el del programa que la gobierna. De ahí que la democratización de las tecnologías de información y comunicación acentúe la tendencia a la autonomía y la personalización de sus usuarios, impulsando un individualismo caracterizado por su relevancia

singularizada.

Las primeras computadoras operativas se desarrollaron en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), para efectuar cálculos de trayectorias balísticas de la Marina. Fueron las gigantescas bisabuelas de nuestros actuales equipos informáticos de sobremesa, que no son otra cosa que procesadores de información por medios digitales y que se rigen por las leyes de un programa (*software*). Mihai Nadin las definió como «máquinas semióticas», porque la materia prima que procesan son signos. Las antiguas computadoras analógicas estaban basadas en un sistema que

desarrollaba funciones matemáticas basadas en variaciones, normalmente variaciones eléctricas de voltajes. En el vocabulario de los ingenieros «analógico» se aplicó desde el principio a todo sistema de comunicación proporcional y continuo, como las medidas o trayectorias gráficas expresadas linealmente (como la curva de la fiebre de un paciente, o como las oscilaciones de la aguja de un voltímetro o de un velocímetro, o como las fluctuaciones del mercurio en un termómetro). El modelo analógico fue superado por su opuesto, el sistema digital, un sistema numérico, binario y discontinuo. Lo analógico se basa en lo

cuantitativo, lo proporcional, lo relacional, lo continuo y lo sinóptico, mientras que lo digital se asienta en lo cuantitativo, lo analítico, lo discreto o discontinuo y las opciones numéricas. La unidad de medida de la información en un sistema digital es el *bit* (acrónimo de *binary digit*) y consiste en la cantidad almacenada o transmitida por la selección de una entre dos señales posibles (0 y 1). Se las llama unidades discretas (del latín, *discernere*: separar), pues este adjetivo designa la propiedad de ciertos signos cuyo valor reside únicamente en su presencia o su ausencia. El sistema de expresión numérica con dos cifras (0 y 1) fue

inventado por Leibniz y hoy constituye el ADN de la información electrónica. El sistema digital permite transmitir y duplicar la información en mayor cantidad, con total fidelidad (copias clónicas) y rapidez que los sistemas precedentes. Y para convertir las señales analógicas en digitales se utiliza un *módem* (modulación-demodulación). El ser humano piensa analógicamente, no digitalmente, pero muchos procesos de la fisiología humana son digitales, como las transmisiones de señales en el sistema nervioso.

El 3 de enero de 1983 la revista *Time*, en vez de elegir su habitual «personaje del año» en su portada,

colocó en ella a la computadora como «máquina del año», por la cómoda operatividad personal y rápida difusión social que habían alcanzado por entonces las computadoras digitales portátiles, que hoy forman parte de la encefalización electrónica masiva de nuestra vida cotidiana. Al año siguiente la empresa Macintosh introdujo en el mercado su popular computadora Apple.

Ciñéndonos a la función precisa de la computadora como procesadora de textos corregibles, almacenables, legibles, copiables y transmisibles, que es la que interesa a nuestra reflexión sobre la escritura y la lectura, observemos en primer lugar que la

difusión de estas máquinas en las aulas escolares ha tenido como primer efecto el de postergar la producción manuscrita y el arte de la caligrafía, actividades hoy suplidas por el uso de un teclado. Y lo mismo ha ocurrido en la vida profesional adulta, incluyendo a los escritores profesionales. Pero esta sustitución de lo manual por lo mecánico ha contribuido a revalorizar, como fetiche cultural y como valor financiero, los viejos manuscritos manuales —con sus tachaduras y anotaciones al margen—, como sucedió con la llegada de la imprenta, que hizo que las élites despreciaran el libro de producción mecánica. Así, en 2001 se pagaron en

una subasta cerca de un millón de euros por el manuscrito del *Ulises* de Joyce. Y añadamos que en algunos países desarrollados las empresas exigen ahora el currículum escrito a mano de los aspirantes a un empleo, para poder valorar con sus trazos sus factores caracterológicos.

A diferencia de lo que ha ocurrido con los arquitectos, pintores y músicos, la reflexión sobre el instrumental utilizado no figura entre las tradiciones del escritor, pues su materia prima es la imaginación y el pensamiento abstracto, manifestado como *flatus vocis*, como palabra, susceptible de fijarse en un soporte, mientras que en las artes

plásticas el proceso de morfogénesis de la expresión está indisolublemente ligado a las capacidades de su instrumental técnico. La sustancia estética de la literatura es la palabra, el lenguaje verbal, del que ya recordamos antes que sirve para mentir o inventar, como saben bien los narradores, fabricantes de ficciones, autores de constructos fabulosos. En este sentido, es evidente que la producción literaria de Cervantes, Shakespeare, Tolstói, Proust, Rimbaud o Kafka no tendría por qué haber sido mejor escrita con bolígrafo, máquina de escribir o procesador de textos. Otra cuestión distinta es la de la industrialización y

difusión de sus obras gracias a las nuevas tecnologías, que es un asunto que incumbe a la sociología, a la economía, a la industria y al comercio de la literatura.

Y añadamos que parece generalmente admitido que escribir un texto a mano y luego teclearlo con una máquina introduciendo correcciones, como solía hacerse con frecuencia a mediados del siglo pasado, constituye una operación más lenta pero más perfeccionista y exigente que escribirlo directamente con la máquina y luego revisarlo, pues aquella práctica tradicional implicaba una doble actividad mental de producción textual,

distinta de la requerida por las correcciones sobre un texto previo, ya que aquélla supone una doble creación, en la etapa generativa de la escritura.

Dijimos antes que la computadora constituye una máquina semiótica y añadamos ahora que puede ser contemplada como un sistema (gobernado por un programa o *software* que delimita sus funciones y posibilidades) que, al entrar en funcionamiento, genera un proceso. El resultado de este proceso puede visualizarse en una pantalla, un soporte escópico que la informática ha heredado de otros medios anteriores, como la Linterna Mágica del siglo XVII (que

proyectaba en una sábana imágenes pintadas en vidrios coloreados), pantalla pasiva de reflexión que heredó el cine a finales del siglo XIX. Su filiación fue tan evidente, que al aparecer el cine muchos linternistas en paro se reciclaron como proyectacionistas de películas. Esta pantalla «inerte», de mera reflexión lumínica, inauguró un desbocado proceso de «pantallización» en la sociedad moderna, seguida por las activas pantallas emisoras de la televisión, de las computadoras, de los videojuegos, del teléfono celular, del GPS, del radar, de los cajeros automáticos y de los centros de videovigilancia. Y entre esta familia de

pantallas se producen a veces intensos fenómenos interactivos, como un mítico Indiana Jones que nace en las pantallas cinematográficas, emigra luego a la televisión y acaba en el soporte de un videojuego, que es donde recauda más ingresos. O, viceversa, una mítica Lara Croft que nace en los videojuegos y acaba en las pantallas cinematográficas encarnada en el cuerpo mortal de la actriz Angelina Jolie. Estos dos ejemplos ponen de relieve que dos conceptos clave de los negocios mediáticos en la actualidad son la *convergencia* y el *sinergismo*. Volveremos más tarde sobre ello.

La «pantallización» de la sociedad

moderna es un fenómeno muy característico y constituye una llamativa seña de identidad de nuestra civilización tecnológica. En el siglo XIX el imaginativo escritor francés Albert Robida publicó e ilustró una trilogía de libros sobre la sociedad futura, compuesta por *El siglo XX* (1883), *La guerra en el siglo XX* (1887) y *El siglo XX. La vida eléctrica* (1890). Y aunque nos anunció que el último ferrocarril circularía por Francia en 1915 y anticipó la actual televisión con su Telefonoscopio, no se le ocurrió prever este fenómeno. Por eso, si nuestros abuelos levantaran la cabeza, seguramente el fenómeno que más les

sorprendería sería la enorme densificación de la «pantallización» social, con sus prótesis escópicas sin las cuales el ciudadano contemporáneo parece no poder vivir.

La pantalla es un interfaz. Recibe el nombre técnico de interfaz la frontera, plano o punto de contacto entre dos sistemas de comunicación diversos, fronteras diseñadas para que su permeabilidad permita la transmisión de un tipo definido de flujos informativos entre ambos, de modo monodireccional o bidireccional. La pantalla de la computadora constituye un interfaz escópico (o visual), y a veces también táctil, a través del cual su usuario puede

comunicarse con su sistema digital y su programa. Si bien hay que recordar que la luz de la pantalla de la computadora es cíclica y frontal, lo que contribuye a la fatiga cuando se produce una lectura prolongada.

La pantalla de la computadora ha supuesto una regresión hacia los soportes de escritura duros del origen de nuestra civilización escritural en Mesopotamia. Pero, a la vez, combinó el arcaico soporte duro de los orígenes con la práctica del palimpsesto medieval, ahora automatizado por medios electrónicos. ¿Qué ofrece la pantalla de una computadora sino una catarata textual, un palimpsesto automatizado que

no deja cicatrices sobre su soporte, como ocurría en los folios medievales de pergamino manipulados por los monjes?

Las funciones de la computadora se potenciaron extraordinariamente cuando se integraron en la red global de Internet, un fruto de la guerra fría creado para mantener comunicaciones seguras entre los laboratorios y centros académicos de investigación con el poder militar. En efecto, Internet fue puesto en pie por el Pentágono en 1969 con el nombre de Arpanet (Advanced Research Projets Agency + Net), durante la guerra de Vietnam, como una red de comunicación informática

multidireccional entre computadoras, para proteger el sistema científico-militar de un eventual sabotaje o de un ataque nuclear. Cuando en 1991 (año del desplome de la Unión Soviética) el sistema se hizo accesible a los particulares, permitiendo el envío y recepción de textos, datos, mensajes de audio y de vídeo, se constató que se trataba de un metamedio, es decir, de un vehículo para otros medios, que por su alcance universal se entronizó como megamedio planetario. Pero esta nueva prótesis cognitiva no eliminó al libro gutenberghiano y la prueba la suministró el gurú de las nuevas tecnologías Nicholas Negroponte, quien en 1998

publicó paradójicamente su entusiasta manifiesto *Being Digital (Ser digital)* en soporte gutenberghiano, para anunciar la victoria de la cultura digital sobre la tradicional cultura libresca.

Pero es cierto que esta nueva prótesis cognitiva se insertó en un proceso de implantación social cada vez más acelerado. Ken Auletta ha contabilizado que el teléfono tardó 71 años en penetrar en el cincuenta por ciento de los hogares norteamericanos, la electricidad 52 años, la televisión 30 años, pero Internet consiguió en una década alcanzar más de la mitad de sus hogares y el DVD (*digital versatile disc*) tardó sólo 7 años.

Internet es, como indica su nombre en inglés, una red, y en este sentido prolonga la tradición tecnológica de las redes ferroviarias, telegráficas y telefónicas nacidas en el siglo XIX, para el transporte de pasajeros, mercancías o información. Una red (palabra que procede de la práctica de la pesca) constituye una trama que enlaza diferentes puntos dispersos. Para decirlo de un modo más riguroso: una red es una estructura de interconexión inestable, compuesta de elementos en interacción, y cuya variabilidad obedece a alguna regla de funcionamiento. No tardó en señalarse una analogía botánica, a saber, que Internet posee la estructura de un

rizoma, es decir, del tallo subterráneo de algunas plantas, de múltiples raíces finas, que están todas interconectadas entre sí. En Internet las raíces están sustituidas por autopistas de información interconectadas.

Debemos añadir inmediatamente que estas autopistas permiten acceder al ciberespacio, palabra de resonancias míticas acuñada por el novelista de ciencia ficción William Gibson en 1984. El ciberespacio es un universo virtual global, formado por el conjunto de datos numéricos transportados por la Red, y por ser virtual carece de extensión y de ubicación física. Pero este espacio virtual de producción digital se

manifiesta de modo perceptible y sensorial por medio de los significantes desarrollados a través del interfaz de la computadora, que su usuario puede ver u oír.

Hemos afirmado que Internet constituye una red global y ahora tenemos que matizar drásticamente esta afirmación. En los años sesenta del pasado siglo Marshall McLuhan acuñó la popular expresión «aldea global», inspirada por el sistema de satélites goestacionarios que se estaba desarrollando en aquella época, pues Internet aún no había nacido. Por entonces ya se sabía que nuestro planeta estaba escindido en una sociedad dual,

en un Norte opulento y en un Sur precarizado, de ámbito global, pero también de bipolarización nacional, regional y local. Cuando leemos que en el continente africano apenas el tres por ciento de la población tiene acceso a Internet constatamos que la brecha digital nos obliga a hablar de países y de ciudadanos preinformáticos y de países y ciudadanos informatizados, dualidad que se traduce en el abismo entre *inforricos* e *infopobres*. Y esta brecha digital, que no es más que un aspecto concreto de la llamada «sociedad dual», viene determinada por factores económicos, de educación y de edad. En pocas palabras, Internet es sólo

un instrumento consolidado para quienes vivimos en el mundo confortable que Jorge Semprún bautizó irónicamente como «el balneario».

La autonomía tecno-mediática de los hogares modernos —gracias a la convergencia interesada de las industrias del *hardware* y del *software*— ha convertido al espacio doméstico en un territorio a la vez público y privado, al implantar lo público (como el ciberespacio) en una sede privada. En abril de 2009 se estimaba que existían en el mundo unos 1,6 billones de usuarios de Internet. Y desde la ventana-pantalla de sus terminales sus usuarios podían asomarse cómodamente a todo el

planeta, completando la globalización que anticipó la radio y la televisión por satélite.

Aunque Internet tiene multitud de funciones, aquí nos detendremos exclusivamente en las escriturales, ya que éstas constituyen el eje central de nuestra reflexión. En este campo, Internet sirve para enviar mensajes textuales monodireccionales, personalizados y selectivos (cuyo ejemplo más obvio lo constituye el correo electrónico) y mensajes globales sin destinatarios específicos. Esta segunda función, que históricamente constituye la más novedosa, es la que ha recibido mayor atención y más cálidos

elogios, como forma de «anarquía autogobernada» que satisface el «derecho a la autodeterminación informativa». Según esta perspectiva, Internet habría resucitado el principio democrático del ágora ateniense, ahora radicalmente desjerarquizada y a escala planetaria. Y aunque más cantidad de mensajes no significa más calidad, pero sí más oportunidades para la calidad, la sobreoferta de información equivale en muchos aspectos a desinformación y entropía, por no mencionar las aberraciones de sus eventuales detritus semánticos. Muchas veces, el navegante en la Red tiene la impresión de que hay mucha información y poco

conocimiento, o información de mala calidad.

Y ello es así porque Internet es, literalmente, un vertedero democrático de información desjerarquizada, que recibe en igualdad de condiciones los textos de los sabios y los textos de los tontos. Hace años, refiriéndose a esa sobreoferta informativa, Umberto Eco afirmó que, en el caso de realizar una consulta bibliográfica, «tener mil libros sobre un tema es como no tener ninguno». Más tarde matizó que «Internet es una gran librería desordenada». Desde que pronunció esta frase han aparecido en la Red buscadores especializados bastante

eficaces. En 1995 nació Yahoo y en 1998 Google, los dos buscadores rivales de uso global más extendido. Pero, aun así, no hace mucho tiempo el físico Jorge Wagensberg, hablando de este asunto, me diagnosticó: «Internet es mejor para planear que para aterrizar», indicando con ello que es más fácil conseguir planos generales que primeros planos informativos precisos en la Red. Por no mencionar la sumisión de Google y de Yahoo en 2006 a las presiones políticas chinas, bloqueando el acceso de sus internautas a expresiones tan peligrosas como «democracia», «derechos humanos» o «Tíbet». Al fin y al cabo China constituye un gran

mercado, pero este precedente servil condujo a que las presiones de Tailandia les llevaran a bloquear también a los tailandeses el acceso a los vídeos que «difamaran» a su rey. De manera que la multidireccionalidad de la aldea informática global está comenzando a mostrar sus parches. En octubre de 2009 empezó a funcionar ImHalal, el primer buscador dirigido a internautas islámicos, dotado de un filtro censor para diferentes términos (como *homosexual* o *pornografía*) y con distinta severidad según el idioma utilizado.

En enero de 2001 nació Wikipedia, una enciclopedia informática

autogestionada por los propios internautas y consultable en la Red en varios idiomas. Pero no tardó en saberse que tanto la CIA como el Vaticano revisaban y corregían periódicamente sus textos, para adecuarlos a sus estrategias de propaganda. No hay más que echar una ojeada a algunas voces de Wikipedia para comprobar que democracia informativa no es sinónimo de excelencia informativa. Durante mucho tiempo en la voz «Román Gubern» de Wikipedia figuró al final de la biografía el siguiente dato: «Se le atribuye el invento del trabalenguas drappakappatrukow, traducido a más de setenta idiomas.» El caso es que en una

ocasión en que tuve que dar una conferencia en la Universidad de los Andes, en Venezuela (en junio de 2009), la profesora que me presentó a la audiencia afirmó con mucho aplomo que mi obra estaba traducida a más de setenta idiomas. Enseguida entendí el origen de esta información.

La pantallización social ha contribuido a generar nuevas formas de escritura, como demuestran los mensajes de SMS y los correos electrónicos de nuestros adolescentes, verdaderos sociolectos o jergas juveniles comprimidas y minimalistas. Algunos filólogos han empezado a estudiar y clasificar las expresiones ortográficas y

sintácticas de su neografía, derivadas muchas veces del principio del mínimo esfuerzo. Entre ellas pueden detectarse:

Grafías fonéticas: qu = k

Esqueletos consonánticos: saludos = sldos; besos = bs

Jeroglíficos: números por letras, como todos = t2

Truncación: español = esp; catalán = cat

Siglas (para locuciones): a tu disposición = atd

Logogramas: además = ad+; por = x

Estiramientos gráficos: adiós = adióssss; vale = valeee

Aglutinación de palabras: te espero

= *tespero*; *este verano* = *stvrno*

Distorsiones de énfasis, cadencia, tono y volumen: Grrr, Sííí; NO ME HABLES; Qué???

Alteraciones de texto con fines expresivos: combinaciones tipográficas, uso del color, de negritas.

Uno de los motores principales de estos sociolectos es conseguir textos comprimidos y minimalistas, funcionales ante la pequeña pantalla del teléfono móvil, aunque no pocas veces, para compensar su frialdad telegráfica, se añaden algunos «ja, ja» o emoticones (de *emotions* + *icons*) —regresiones posmodernas a los viejos pictogramas— que los alargan, en contradicción con la

intención inicial de economía textual.

Una nueva generación de adolescentes y de jóvenes ha crecido frente a la pantalla y el teclado de las computadoras, convertidas en su herramienta más próxima y familiar, lo que ha coloreado con su hedonismo algunas provincias del ciberespacio. Cuando un Bill Gates ufano proclamó en 1999 que Internet era «la calle comercial más larga del mundo», uno de los negocios más prósperos en su avenida eran las sex-shops. De manera que si Anita Loos nos recordó en sus memorias que los adolescentes de la era del cine mudo aprendían a besar fijándose atentamente en cómo lo hacían

los actores en la pantalla, un siglo después cualquier adolescente puede toparse inesperadamente en su pantalla con el jeroglífico de una triple penetración sexual. Internet se ha revelado, en efecto, como un prolífico circo hedonista. Su red multiplica los contactos interpersonales, dando como fruto algunas uniones felices y algunos actos de barbarie. Y al multiplicar los contactos destruye también uniones ya consolidadas (ciberadulterios). Los adolescentes y los jóvenes de la era de Internet, que algunos sociólogos suelen etiquetar como «generación posttelevisiva» o «aborígenes digitales», prefieren la interacción a la pasividad

espectatorial, interactividad que ha encontrado su mejor terreno de juego en las «redes sociales» (Twitter, Facebook, YouTube, Tuenti) que, complementadas por el teléfono celular, instauran la autonomía personal de una nueva «cultura del dormitorio», en la que el televisor tiende a adquirir el perfil de un espectáculo infantil y/o *senior*. La campaña electoral de 2008 en la contienda presidencial entre Barack Obama y John McCain fue la primera en la que Internet desempeñó una función activista significativa, en un territorio virtual transitado preferentemente por una generación joven, muchos de cuyos miembros accedían a las urnas por

primera vez y no podían identificarse con un líder político acartonado y tallado a la medida del «cinturón bíblico» estadounidense, como era el caso de McCain. Aunque, en lo referente al activismo político en Internet, debe recordarse que no basta con que los internautas saturen la Red con sus mensajes, pues para derribar a un gobierno muchas veces se deben ocupar también las calles de las ciudades. Lo virtual y lo real son ámbitos diferenciados.

En las postrimerías del siglo XX tecnologías de comunicación como el telefax, el correo electrónico o los SMS facilitaron y estimularon la

productividad textual e instauraron una extendida *graforrea social*, en la que el incremento de la productividad textual se ha traducido con demasiada frecuencia en un detrimento de la calidad literaria. La facilidad productiva y la graforrea atentan, en definitiva, contra la complejidad textual. Pues tales tecnologías incentivan o favorecen, como acabamos de explicar, textos más breves y sintéticos (*economía textual*), en razón de la facilidad de la comunicación (*prodigalidad textual*). Como es sabido, la contradicción entre facilidad/cantidad y calidad no es nueva en la historia de la cultura artística.

Es cierto que algunas utilizaciones

de las nuevas tecnologías electrónicas sugieren nuevas vías para la creatividad. Internet, por ejemplo, permite nuevos modos y estrategias creativas. Desde hace años se viene ensayando en la Red, por ejemplo, la novela colectiva e interactiva, que a primera vista parece una domesticación de la «escritura automática» y de algunos juegos literarios de azar que proponía la voluntad trasgresora de André Breton. La conexión *on-line* de varios autores puede crear una comunidad literaria virtual y dar lugar a una obra colectiva. Tampoco este fenómeno es demasiado nuevo, aunque ahora aparece automatizado y dinamizado por la

máquina. Pero de los textos de Homero sospechamos, como ya dijimos, que fueron un genial *collage* colectivo, aunque nos consta en cambio que el famoso *Kalevala* constituyó un laborioso trabajo de *patchwork* realizado con textos previos por el erudito Elias Lönnrot en el siglo XIX. Más cerca de nosotros, recordemos los ya citados *negros* del taller literario de Alejandro Dumas, quien no hizo más que prolongar la tradición de los talleres pictóricos regidos por maestros del Renacimiento y anticipó a los equipos de guionistas de la industria cinematográfica y de las telenovelas.

Pero las creaciones literarias

colectivas, que pueden beneficiarse de un efecto sinérgico, pueden plantear también una grave contradicción entre la imaginación y la libertad autoral individual y la interacción colectiva, ya que ésta coarta netamente la libertad autoral y modifica sus propuestas. El material escritural sobre el que se trabaja en estas condiciones constituye, por lo tanto, un *texto vulnerable* (opuesto al *texto blindado* del autor individual), ya que la *textualidad coral* se opone al *soliloquio textual* del autor individual. Las experiencias habidas en el campo de las narraciones televisivas interactivas, en las que el público votaba electrónicamente y elegía las

alternativas argumentales y los desenlaces de una historia, tampoco han tenido mucho éxito. No es una buena idea hacer que Hamlet se case con Ofelia. Personalmente, me gusta que me cuenten historias Hemingway, Pavese o Fritz Lang, que han demostrado ser maestros de la narración, y no el tendero de la esquina.

Además de palimpsesto electrónico, la computadora ha introducido algo muy interesante para el lector moderno y que se llama hipertexto. Esta estructura fue imaginada por el matemático norteamericano Vannevar Bush en 1945 y formalizada y bautizada por Ted H. Nelson en los años sesenta del siglo

pasado. El hipertexto constituye un sistema informático que permite un recorrido no lineal entre diferentes textos o documentos, mediante enlaces (*links*) que los relacionan entre sí. De hecho, el World Wide Web constituye un gigantesco hipertexto global, en el que la mayor parte de documentos son a su vez hipertextos. Pero debe distinguirse entre los sistemas hipertextuales cerrados (como las enciclopedias en CD-Rom) y los sistemas abiertos (como Internet). El hipertexto es importante, desde la perspectiva de nuestro estudio, porque quiebra la constrictión de la linealidad propia de la escritura y la reemplaza por una estructura de movilidad

arborescente, cuya utilidad enciclopédica es fecundísima. Se trata de un modelo de conexiones automatizadas que evoca, en cierto modo, la estructura del arcaico *arbor scientiae* de los escolásticos medievales, aunque ahora se trate de un árbol dinámico y selectivo, verdaderamente revolucionario en términos de rentabilidad informativa. Con el hipertexto el hombre ha aprendido a leer a través de recorridos que relacionan conceptos en vez de rígidos itinerarios de signos lineales, como ocurría obligadamente en la escritura preinformática.

Una de las aplicaciones más

prolíficas de la autonomía escritora y lectora ante la opulencia informativa de la Red se halla en los *blogs*. El primero de junio de 1966 apareció en una pared de la Universidad de Pekín el primer *dazibao* (diario mural manuscrito). Estos periódicos murales artesanales y autónomos constituyeron una seña de identidad política de la Revolución Cultural en China (1966-1969). Nuestros actuales *blogs* constituyen, en cierta medida, una versión informatizada y automatizada de aquella práctica artesanal, que por otra parte estaba sometida a una severa constricción política, pues sus contenidos no podían apartarse de la ortodoxia maoísta. Los

blogs constituyen vehículos de autoexpresión personal o colectiva en el ciberespacio. La relevancia política, científica, artística o social del autor del *blog* determina la importancia de sus opiniones. Pues hay que recordar inmediatamente el principio de las matemáticas sociales que nos enseña que la sobreinformación equivale a desinformación, lo que hace más necesarios que nunca los llamados «líderes de opinión», que señalan o seleccionan de la ingente masa informativa de la *blogosfera* aquello que es relevante para el usuario. Cuando hace algún tiempo un senador vasco insultó al rey de España en su *blog*, la

mayor parte de ciudadanos españoles se enteraron gracias a que el filtro selectivo de los periódicos o de los informativos radiofónicos o televisivos retuvo este dato como relevante. Son muy pocos los ciudadanos que cada mañana consultan todos los *blogs* de todos los diputados y senadores del parlamento. Pues se supone que algún informador competente y especializado retendrá y divulgará aquello que verdaderamente merezca ser conocido por la ciudadanía.

Internet, como nuevo canal de transmisión informativa, ha ido sustituyendo a los soportes tradicionales, salvo los espectáculos

que ofrecen una oferta «en vivo», como el teatro, la ópera o los conciertos, cuya salud económica se ha visto hasta ahora reforzada por la dicotomía virtual/real. Esta emigración de los medios tradicionales —como las grabaciones musicales o los productos cinematográficos— hacia Internet, desde donde se pueden comprar *on-line* o piratear, ha estado rodeada de especulaciones y controversias. En octubre de 2006 Google compró YouTube, como nuevo sistema de distribución *on-line* de contenidos de medios tradicionales, como música, cine o televisión. Y en abril de 2008 las compañías *majors* de Hollywood

firmaron un acuerdo con Apple para la venta de sus productos cinematográficos *on-line* en su tienda virtual iTunes (que estaba operativa desde enero de 2001), el mismo día en que salieran a la venta en soporte DVD en las tiendas convencionales, pero a un precio bastante inferior, por prescindir del soporte físico y de los gastos de transporte y distribución. Es obvio que la generación joven, la más consumista en el mercado de la virtualidad, prefiere la movilidad del canal *on-line*, con su interfaz ubicuo, en detrimento de los soportes duros y del sedentarismo derivado de los terminales audiovisuales fijos. Pero esta opción

dibuja un futuro incierto para el DVD en el comercio no virtual, en la fase de lanzamiento del sistema *blu-ray* de alta definición de Sony, apadrinado por las *majors*. Y, abundando en la *convergencia* y el *sinergismo* que antes hemos mencionado, añadamos que varias consolas de videojuegos de última generación permiten también reproducir DVD, comprar y alquilar películas *on-line*, además de hacer fotos y recibir periféricos, como el servicio de GPS.

Esta emigración de los contenidos de los medios tradicionales a la Red ha tenido efectos dramáticos en el caso de la prensa escrita, por el desplazamiento

de sus lectores, especialmente de los jóvenes, y de su publicidad hacia Internet. En septiembre de 2009 la megacompañía de comunicación Time-Warner (editora de publicaciones punteras como *Time*, *Fortune*, *People* y *Sports Illustrated*) anunció la venta de su división editorial, alegando que en el segundo trimestre de aquel año sus ganancias cayeron a la mitad de las contabilizadas en el mismo periodo de 2008, y atribuía este descenso al declive de la publicidad en un veintiséis por ciento. Este descenso tenía su contrapunto en el incremento de lectores de periódicos en la Red, verificable en todos los países desarrollados. Los

ingresos de Google por publicidad (más de 20 billones de dólares al año) suponen el cuarenta por ciento de todos los gastos publicitarios invertidos en la Red. Y Google invierte este dinero en sitios que ofrece al usuario, pero hay que añadir que el anunciante sólo paga cuando su anuncio recibe una visita. De manera que el crecimiento de la publicidad en las versiones digitales de los periódicos refleja el incremento de sus consultas y/o el desplazamiento de sus audiencias hacia el ciberespacio.

Pero la explotación transversal de los «medios multisoporte», que ofrecen su periódico en papel y su versión en Internet, ofrece zonas oscuras. En

épocas de crisis económica, por ejemplo, la publicidad constituye una fuente de ingresos insegura. Y así, la revista satírica francesa *Bakchich Hebdo* (aparecida en mayo de 2006) abandonó en septiembre de 2009 la Red para regresar a la impresión en papel y a la venta en quioscos, un recorrido inverso al que hasta ese momento parecía canónico. Pero el golpe de timón definitivo en este cambio de rumbo lo ha dado el magnate australiano Rupert Murdoch, propietario de News Corporation, que abarca los periódicos *The Wall Street Journal*, *The New York Post*, el londinense *The Times*, además de la cadena de televisión Fox News y,

desde 2005, la red My Space (News Corporation es uno de los tres mayores conglomerados mediáticos del mundo, junto a Time-Warner y Walt Disney Company). Ante la dicotomía de financiar sus medios digitales por una publicidad insegura o por el pago del usuario (ya sea por suscripción o por visitas ocasionales), Murdoch lleva tiempo presionando a favor de la segunda opción. De hecho, muchos periódicos importantes que se editaban también en versión digital saltaron inicialmente a la Red con la fórmula del pago a cargo de sus visitantes, pero la competencia de la prensa de consulta gratuita hizo que fueran abandonando

progresivamente esa fórmula. En noviembre de 2009 Murdoch invirtió la tendencia establecida al anunciar que el acceso a la versión digital de *The Times* sería de pago a partir de la primavera de 2010. Con ello ha iniciado Murdoch, apuntalado por publicaciones muy influyentes, el camino de retorno a la fórmula de pago, que tentará sin duda a otros grupos mediáticos, aunque con ello afronten la zozobra de una pérdida segura de lectores. En cualquier caso, la reorientación de Murdoch es ya una realidad y Google, desde diciembre de 2009, sólo admite cinco consultas gratuitas al día en sus artículos de pago, además del obligado desembolso por el

acceso a su hemeroteca. Con esta reorientación parece instalarse en el mercado mediático la dicotomía entre cultura elitista de pago y cultura plebeya gratuita, una dicotomía que ya existía desde hace años en el negocio de la televisión. Y, añadimos, constituye además un nuevo aspecto de la «sociedad dual» en el campo de la cultura de masas.

Solapándose con la cuestión de la cultura gratuita o de pago, ha ido agigantándose socialmente en la última década el problema de la piratería en la Red, por la apropiación gratuita por parte de internautas, mediante descargas o intercambios, de piezas musicales o de

películas cinematográficas protegidas por la legislación de derechos de autor. El 24 de noviembre de 2009 el Parlamento Europeo aprobó, por 510 votos a favor, 40 en contra y 24 abstenciones, una reforma de la regulación de las telecomunicaciones que permite a los países de la Unión Europea cortar el acceso a Internet, sin orden judicial previa, a los usuarios que descarguen ilegalmente contenidos protegidos por derechos de autor. El desarrollo legal de esta norma por parte de los diversos países europeos ha atizado la eclosión de encendidas controversias sociales, jurídicas y políticas, que han estallado con

vehemencia en los foros públicos. En el caso de España el cierre de las *webs* responsables requerirá una orden judicial. Y la polvareda ha evidenciado la urgencia de desarrollar el proyecto de la Comisión Europea de crear un Registro Común de Derechos de Autor.

Todo lo cual nos conduce al estatuto del libro electrónico. En noviembre de 2007 Jeff Bezos colocó en el mercado el lector electrónico Kindle, de unos 300 gramos de peso y capaz de almacenar los textos de 200 libros comercializados en Amazon, la mayor librería virtual del mundo. El proyecto no era estrictamente nuevo, pues desde hacía más de diez años diversas firmas ensayaban el

almacenamiento digital de textos en soportes móviles, visualizables mediante la inyección capilar de tinta electrónica desde detrás de la página para configurar su escritura. Pero fue en la Feria de Frankfurt de octubre de 2009 donde se anunció pomposamente que en 2018 el libro digital habría superado en el mercado al tradicional libro impreso. El *e-book* promocionado de modo genérico en Frankfurt se presentaba como una especie de pizarra electrónica con memoria, cuyos textos descargables —¿por suscripción?, ¿mediante *pay-per-view*?— eran autónomos en relación con su soporte y por lo tanto sustituibles sin esfuerzo. Se añadían a sus ventajas

que sus contenidos eran más baratos que los del libro en papel, que permitía la compra instantánea y ubicua de fondos inmensos, que no generaba problemas de espacio como el que provocan las bibliotecas tradicionales, que ahorraba papel y protegía los bosques, que sustituía con ventaja el frágil y perecedero soporte de papel y que poseía dispositivos anticopia. El discurso promocional se coronó con *El último símbolo*, la novela bestseller de Dan Brown, que aparecía editada simultáneamente en soporte de papel y en soporte digital.

Lo cierto es que el volumen de negocio del libro electrónico se

incrementó en 134 por ciento en un año (2008-2009), aunque sólo representó el 0,8 por ciento de ventas libreras en Estados Unidos y apenas el 0,6 por ciento en el Reino Unido. Resultó legítimo barruntar que su novedad comercial brotaba como un estímulo consumista durante el bache económico de la Gran Recesión (2007-2010), ofreciendo un atractivo mercado de expectativas, aunque nadie podía ignorar que las primeras generaciones de todos los utillajes electrónicos están condenadas inevitablemente a convertirse muy pronto en piezas de museo, por su rápida obsolescencia técnica. Al fin y al cabo, el progreso

tecnológico sigue un modelo lamarckiano, pues las cosas inventadas no se desinventan (como ha demostrado la bomba atómica), aunque pueden caer en desuso (como ha ocurrido con los dirigibles). En menos de treinta años hemos visto el ciclo de obsolescencia técnica que en el campo audiovisual nos ha llevado desde las grabaciones domésticas en sistema Betamax, al VHS, al laser-disc, al V-2000, al Super-VHS, al DVD y al *blu-ray*.

Como hemos dicho, el Kindle de Amazon —seguido pronto por el *reader* de Sony— ha sido el pionero de un sistema que, en el momento de escribir estas líneas, ofrece media docena de

modelos alternativos y de marcas diversas que se disputan el mercado lector. En su versión actual el Kindle permite una comunicación inalámbrica con la megalibrería virtual de Amazon, pudiendo acceder a más de 360.000 títulos, además de prensa por suscripción y audiolibros, y ofreciendo una memoria interna que le permite almacenar 1.500 libros. Y en agosto de 2009 Amazon firmó convenios con seis universidades, entre ellas Princeton, para que la versión XL de su Kindle fuera utilizada como libros de texto para sus alumnos.

Independientemente de esta iniciativa, en 2002 Google inició la

digitalización masiva de libros —siete millones de volúmenes en más de cien idiomas—, sin consultar a sus autores o editores, con el resultado de que sólo un tercio de ellos estaba libre de derechos. Con ello se corroboraba que el ADN de la innovación tecnológica no es siempre compatible con el de la protección de derechos legítimos. Y en 2004, atemperando su voracidad inicial, creó Google Print, un proyecto para digitalizar libros descatalogados en colaboración con universidades y bibliotecas. Estas iniciativas estuvieron en el origen de unos complejos procesos judiciales en torno a la violación de los derechos de autor y de edición, en los

que Google se enfrentó, entre otros, con el Departamento de Justicia de Estados Unidos, con el Gremio de Autores y con la Asociación de Editores de aquel país, además de Amazon, Yahoo y Microsoft, motores de la Open Book Alliance. En octubre de 2008 Google llegó a un acuerdo con la industria editorial norteamericana, en el que ésta aceptó abandonar su pleito y Google convino pagar 125 millones de dólares destinados a las reclamaciones previas por violación de los derechos de copyright y establecer un sistema que permitiera a los editores y autores registrar sus obras y recibir una retribución cuando fueran utilizadas *on-*

line. En ese mes de octubre, en la Feria de Frankfurt, Google —que ya era bibliotecario, librero y distribuidor— anunció sus actividades como editor *on-line*, para textos que pudieran ser leídos en pantallas de computadoras, en teléfono móvil, en un dispositivo lector o en un televisor. El usuario tendría acceso al texto a través de una cuenta abierta en Google, aunque no podría imprimir la totalidad del libro, mientras que los editores originarios participarían en la rentabilidad del sistema.

Pero un año más tarde, en octubre de 2009, un juzgado de Nueva York recibió más de 400 alegaciones contra el

acuerdo de Google del año anterior, mientras el Departamento de Justicia le instaba a que lo rechazara en su forma actual por presunta actividad monopolista, desaprobación a la que se sumó la Unión Europea. Al mes siguiente Google presentó en el juzgado neoyorquino que llevaba el caso un nuevo proyecto de acuerdo con el Gremio de Autores y la Asociación de Editores, que afectaba únicamente a los libros procedentes del área anglosajona. La salvaguarda era pertinente, pues el 18 de diciembre de 2009 un tribunal francés multó a Google Books con 300.000 euros, además de prohibirle digitalizar libros franceses sin

autorización de sus editores y autores, añadiendo que de persistir en su actividad, a partir de un mes de la notificación de la sentencia, le multaría con 10.000 euros diarios. Por lo tanto, el ambicioso proyecto de Google sigue siendo un esquema abierto y apoyado en muletas.

Este relato sintético de las andanzas de Google Books y de Google Print, en una historia que sigue abierta en el momento de redactar estas líneas, sirve para ilustrar las complejidades jurídicas que plantean las estrategias de las voraces empresas informáticas guiadas únicamente por vectores tecnológicos y cuantitativos, saltando por encima de los

derechos legítimos de autores y editores. Su moral cabe en el aforismo «todo lo que la técnica puede hacer se debe hacer».

Otros agentes del sector no permanecieron con los brazos cruzados. En 2005 Yahoo, Microsoft y Amazon crearon la empresa Open Content, para proceder a un escaneado masivo de libros y enfrentarse a las iniciativas de Google. Mientras que la poderosa cadena de librerías Barnes and Noble ofreció en 2009 un catálogo de libros virtuales de 700.000 títulos, cifra que casi duplicaba la oferta de Amazon. Barnes and Noble esgrimía la ventaja de que sus libros se pueden leer en la

pantalla de una computadora, sin prótesis del tipo Kindle, y en soportes muy competitivos, como el iPhone, Blackberry, equipos Mac y PC, además de un equipo propio, Plastic Logic eReader.

En el último año y medio las iniciativas en este sector han proliferado como las flores en mayo. Así, en septiembre de 2009 la editorial Simon and Schuster presentó su *vook* (síntesis de *video* + *book*), que exhibe textos e imágenes en movimiento. Y por esas mismas fechas la editorial francesa Robert Laffont, en colaboración con la compañía de telefonía móvil Orange, propuso su primer hiperlibro, con texto,

vídeos y música. Decididamente, la Gran Recesión ha inspirado un gran número de golosinas tecnológicas en este sector para tentar a sus clientes y activar el mercado.

Como antes señalamos, en el momento de escribir estas líneas se anuncian media docena de modelos de *e-books*, muchos dotados de conectividad inalámbrica, otros con pantalla táctil o receptiva a las anotaciones del lector, otros con receptores de música o de prensa, o aptos para enviar o recibir correos electrónicos, o con su *software* enriquecido con «extras» (como ocurre en los DVD cinematográficos), por no

mencionar los terminales temáticos, como el Disney Digital Book, compatible con PC y Mac, y dirigido al público infantil, al que ofrece unos 500 títulos de la factoría Disney. En su conjunto ofrecen un vistoso mercado de expectativas, sobre el que penden los inconvenientes derivados de las incompatibilidades técnicas, de la guerra de catálogos y de la obsolescencia inherente a su primera generación. No debiera por ello echarse en saco roto la advertencia de Umberto Eco en su diálogo con Jean-Claude Carrière: «la rapidez con la que la tecnología se renueva nos obliga a un ritmo insostenible de reorganización

continua de nuestras costumbres mentales».

En un apretado resumen de las ventajas brindadas por las nuevas prótesis duras de lectura en pantalla se pueden acumular: el menor coste de los textos; mayores fondos disponibles y de modo ubicuo; eliminación de las voluminosas bibliotecas, sustituidas por ciberbibliotecas; eliminación ecológica del soporte papel, así como de su deterioro. En un primer diagnóstico, es fácil detectar que las librerías convencionales aparecen como el eslabón más frágil en la era del *e-book*. Y el público de mayor edad, víctima de la brecha digital, aparece como el más

reacio a cambiar sus hábitos culturales, en contraste con el público joven formado en la era digital. A este respecto, suele señalarse que las escuelas y universidades constituyen el objetivo más codiciado por la edición digital. Aunque al argumento individualista de que un único soporte puede contener una biblioteca entera, debe responderse que lo que necesitan en realidad las bibliotecas públicas es un gran número de soportes diferenciados para sus numerosos lectores.

El juicio sobre el libro electrónico aparece sesgado entre quienes hemos crecido y nos hemos formado,

intelectualmente y sentimentalmente, con el libro código de papel, hasta crear con él una verdadera dependencia emocional. Yo figuro entre quienes creen que durante mucho tiempo coexistirán el libro en papel y el libro electrónico —el código y el rollo coexistieron durante cuatro siglos— y que, por supuesto, las enciclopedias, anuarios, prontuarios, catálogos, índices y libros de consulta general tienen su destino natural en el ciberespacio. Pero pienso que el libro en papel, el que aprendimos a amar desde nuestra infancia, ofrece todavía algunos atractivos o ventajas que merecen ser reseñadas y cabalmente valoradas:

1) *El libro electrónico se opone al fetichismo del libro como objeto sensual, es decir, como objeto táctil, visual y oloroso a la vez. Y ese fetichismo ha sido tradicionalmente un componente hedonista del placer intelectual de la lectura.*

2) *El libro electrónico se opone, en su condición de máquina estandarizada, al valor sentimental del libro recibido como regalo cariñoso, o dedicado con una firma por el autor o por el amigo que lo regala, o de una edición limitada para amateurs cómplices.*

3) *El libro electrónico se opone al libro entendido como objeto de diseño*

gráfico. ¿Cuántas veces hemos comprado un libro por el atractivo de su portada? Aquí reaparece el fetichismo del objeto diferenciado, en contraste con el soporte uniforme. Es cierto que las vistosas fundas de los discos de vinilo no frenaron a los menos atractivos CD, pero el culto sentimental a la discografía de vinilo todavía se resiste a morir.

4) El libro en papel nos permite ojear y hojear el texto con más comodidad e inmediatez que las que nos consiente el libro electrónico.

5) En el libro códice podemos ponderar de un vistazo lo que llevamos leído y lo que nos falta por leer. Es

cierto que esta información numérica se halla también en la parte inferior o superior de la página electrónica, pero su ponderación es menos sensorial e inmediata.

6) La luz incidente permite leer una página de papel, pero una luz incidente intensa puede convertirse en un inconveniente para leer una página electrónica.

7) Si un libro tradicional recibe un golpe o cae al suelo no se rompe. No ocurre lo mismo con el e-book.

8) En su condición de instrumento electrónico inalámbrico, el e-book no puede utilizarse en los aviones en vuelo, lo que resulta especialmente

gravoso en los viajes largos.

9) El e-book no puede leerse en la bañera y es peligroso hacerlo junto a una piscina.

10) La movilidad de la lectura electrónica depende de una batería que cuando estamos enfrascados en un episodio apasionante bajo la sombra de un árbol puede exigirnos con su impertinente pitido que apaguemos inmediatamente el e-book, so pena de quedarnos sin texto. Esto no ocurre con el libro de papel.

El arcaico libro códice multiseccular y el novísimo libro electrónico han entrado en legítima competencia en nuestro denso ecosistema alfanumérico,

que está regido por la ley de usos y gratificaciones de los medios, una ley que nos explica perfectamente por qué la televisión no ha aniquilado la vigencia social de la radio, pero en cambio por qué el cine sonoro provocó la extinción del cine mudo. En la distribución racional de tales usos y gratificaciones se dirimirán los territorios de vigencia propios de los que ahora percibimos a veces como dos rivales y que probablemente no sean más que dos medios complementarios en nuestro abigarrado paisaje intelectual.

Bibliografía

AMORÓS, Andrés, *Subliteraturas*, Ariel, Barcelona, 1974.

AULETTA, Ken, *Googled. The End of the World As We Know It*, The Penguin Press, Nueva York, 2009.

BATTELLE, John, *The Search: How Google and Its Rivals Rewrote the Roles of Business and Transformed our Culture*, Portofolio, Nueva York, 2005.

BARKER, Chris, *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, Sage Publications, Londres, 2004.

BARTHES, Roland, *Le Style et son*

image, en *Œuvres Complètes*, tomo 2, Seuil, París, 1994.

BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1994.

BOTTÉRO, Jean, *Écritures, systèmes idéographiques et pratiques expressives*, Le Sycomore, París, 1982.

BOUISSAC, Paul (ed.), *Encyclopedia of Semiotics*, Oxford University Press, Nueva York-Oxford, 1998.

BROCH, Hermann, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Tusquets, Barcelona, 1970.

BRUNORI, Vittorio, *Sueños y mitos de la literatura de masas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

BURKE, Peter, *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*, Paidós, Barcelona, 2002.

CARRIÈRE, Jean-Claude, y ECO, Umberto, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, Grasset & Fasquelle, París, 2009.

CASTELLET, José María, *La hora del lector*, Seix y Barral, Barcelona, 1957.

CASTELLS, Manuel, *La era de la información*, Alianza, Madrid, 1996.

CHILDERS, Joseph, y HENTZI, Gary, *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*, Columbia University Press, Nueva York, 1995.

CHRISTIN, Anne-Marie (ed.), *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimedia*, Flammarion, París, 2001.

CLOTTE, Jean, *Cave Art*, Phaidon Press, Londres, 2008.

DAHL, Svend, *Historia del libro*, Alianza, Madrid, 1972.

DAWKINS, Richard, *El gen egoísta*, Salvat, Barcelona, 2000.

DE RIQUER, Martín, y VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, en 10 volúmenes, Planeta, Barcelona, 1984-1986.

DE TORRE, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1965.

DUCROT, Oswald, y TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, París, 1972.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona, 1981.

—, «Panorámica con travelling», *El País*, Madrid, 7 de marzo de 1985.

—, *La ricerca de la lingua perfetta*, Laterza, Roma-Bari, 1993.

EIBL-EIBESFELDT, Irenäus, *Biología del comportamiento humano*, Alianza, Madrid, 1993.

EISENSTEIN, Elizabeth, *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Akal, Madrid, 1994.

ESCARPIT, Robert, *Sociología de la literatura*, Edime, Barcelona, 1968.

—, *La revolución del libro*, Alianza, Madrid, 1968.

FLICHY, Patrick, *Una historia de la comunicación moderna: espacio público y vida privada*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

FONTAINE, Jean-Paul, *L'aventure du livre: Du manuscrit médiéval à nos jours*, Bibliothèque de l'Image, París, 1999.

FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, en *Obras completas*, tomo III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.

GATES, Bill, *Los negocios en la era digital*, Plaza y Janés, Barcelona,

1999.

GELB, Ignace J., *Historia de la escritura*, Alianza, Madrid, 1976.

GIESZ, Ludwig, *Fenomenología del kitsch*, Tusquets, Barcelona, 1973.

GIRARD, René, *Les origines de la culture*, Desclée de Brouwer, París, 2004.

GOLDMANN, Lucien, *Para una sociología de la novela*, Ciencia Nueva, Madrid, 1967.

GÓMEZ, Juan Carlos, *El desarrollo de la mente en los simios, monos y niños*, Morata, Madrid, 2007.

GOODALL, Jane, *En la senda del hombre*, Salvat, Barcelona, 1988.

GOODSTONE, Tony, *The Pulps*,

Chelsea House, Nueva York, 1976.

GOODY, Jack, *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*, Alianza, Madrid, 1990.

GOULART, Ron, *Cheap Thrills*, Arlington House, New Rochelle, Nueva York, 1972.

GRAMSCI, Antonio, *Literatura y vida nacional*, Lautaro, Buenos Aires, 1961.

GREIMAS, A. J., y COURTÈS, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982.

GUBERN, Román, *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*, Anagrama, Barcelona, 1999.

—, *El eros electrónico*, Taurus, Madrid, 2000.

—, *Máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1957.

HOMBERT, Jean-Marie (ed.), *Aux origines des langues et du langage*, Fayard, París, 2005.

KLEIN, Richard, *The Dawn of Culture*, Wiley, Nueva York, 2002.

LEROI-GOURHAN, André, *Dictionnaire de la Préhistoire*, Presses Universitaires de France, París, 1994.

LÉVY, Pierre, *Cibercultura. La cultura en la sociedad digital*,

Anthropos, Barcelona, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles, y SERROY, Jean, *La pantalla global*, Anagrama, Barcelona, 2009.

LUKÁCS, György, *Sociología de la literatura*, Península, Madrid, 1966.

MACDONALD, Dwight, «Masscult and Midcult», en *Partisan Review*, n.º 4, 1960.

MAINER, José-Carlos, *Historia, literatura, sociedad*, Espasa Calpe, Madrid, 1988.

MANDROU, Robert, *De la culture populaire aux XVII et XVIII siècles*, Stock, París, 1964.

MCLUHAN, Marshall, *La Galaxia Gutenberg*, Aguilar, Madrid, 1972.

MOLES, Abraham, *Psychologie du kitsch. L'Art du bonheur*, Maison Mame, París, 1971.

MOORE, Jerry D., *Visions of Culture. An Introduction to Anthropological Theories and Theorists*, Altamira Press, Oxford, 2004.

MOORHOUSE, A. C., *Historia del alfabeto*, FCE, México, 1961.

MORRIS, Desmond, *El mono desnudo*, Plaza y Janés, Barcelona, 1969.

MOSTERÍN, Jesús, *La cultura humana*, Espasa Calpe, Madrid, 2009.

NABOKOV, Vladimir, *Lectures on Literature*, A Harvest Book-Harcourt

Inc.-Brucoli Clark, San Diego-Nueva York-Londres, 1982.

NEGROPONTE, Nicholas, *Being Digital*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1995.

NETTLE, Daniel, y ROMAINE, Suzanne, *Vanishing Voices. The Extinction of the World's Languages*, Oxford University Press, Nueva York, 2000.

OLAECHEA, Juan B., *El libro en el ecosistema de la comunicación cultural*, Pirámide, Madrid, 1986.

PAYNE, Michael (ed.), *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Paidós, Buenos Aires, 2002.

PLATAS TASENDE, Ana María,

Diccionario de términos literarios, Espasa Calpe, Madrid, 2000.

RAGON, Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Albin Michel, París, 1974.

RICHERSON, Peter, y BOYD, Robert, *Not by Genes Alone: How Culture Transformed Human Evolution*, University of Chicago Press, 2005.

SÁNCHEZ RON, José Manuel, *Diccionario de la ciencia*, Crítica, Barcelona, 2006.

SANTONJA, Gonzalo, *La novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)*, El Museo Universal, Madrid, 1993.

SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires,

1950.

SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Seix y Barral, Barcelona, 1969.

STONE, Linda, LURQUIN, Paul, y CAVALLI-SFORZA, Luca, *Genes, Culture and Human Evolution. A Synthesis*, Princeton University Press, 2007.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París, 1970.

—, *El espíritu de la Ilustración*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.

VAN SCHAIK, Carel, *Among Orangutans: Red Apes and the Rise of Human Culture*, Harvard University

Press, Cambridge, 2004.

VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

VV. AA., *Literatura popular y proletaria*, Universidad de Sevilla, 1986.

—, *Danger Is my Business. An Illustrated History of the Fabulous Pulp Magazines*, Chronicle Books, San Francisco, 1993.

—, «Mito y literatura», *Revista de Occidente*, n.º 158-159, Madrid, julio-agosto de 1994.

—, «Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas», *Anthropos*, n.º 166-167, Barcelona, mayo-agosto de

1995.

—, «A New Kind of Ancestor: *Ardipithecus* Unveiled», *Science*, vol. 326, Washington, D. C., 2 de octubre de 2009.

WILSON, Edward O., *Sociobiología*, Omega, Barcelona, 1980.

WINSTON, Brian, *Media, Technology and Society. A History from Telegraph to Internet*, Routledge, Londres, 1998.