

© Ediciones Ampersand 2020

EL LIBRO EXPANDIDO

Variaciones, materialidad y experimentos

© Ediciones Ampersand 2020

Comunicación & Lenguajes

Colección dirigida por Silvia Ramírez Gelbes

© Ediciones Ampersand 2020

AMARANTH BORSUK

EL LIBRO EXPANDIDO

Variaciones, materialidad
y experimentos



Ediciones Ampersand

Cavia 2985 (C1425CFF)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

www.edicionesampersand.com

Borsuk, Amaranth

El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos / Amaranth

Borsuk - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2020.

298 p. ; 22 x 14 cm. - (Comunicación & Lenguajes / Ramírez Gelbes, Silvia; 3)

Traducción de Lucila Cordone

ISBN 978-987-4161-43-7

1. Historia del Libro. 2. Cultura Digital. I. Cordone, Lucila, trad. II. Título.

CDD 002.09

Colección Comunicación & Lenguajes

Título original en inglés, *The Book*, MIT Press, 2018.

Primera edición, Ampersand, 2020.

Derechos exclusivos de la edición en español reservados para todo el mundo.

© 2018 Amaranth Borsuk

© 2020 de la presente edición en español, Esperluette SRL,

para su sello editorial Ampersand

Edición al cuidado de Diego Erlan

Corrección: Belén Petrecolla y Luisa Arditi.

Traducción: Lucila Cordone

Diseño de colección: Colombo+Heinberg

Maquetación: Silvana Ferraro

Imagen de tapa: *Imprenta offset*, Boonchai Wedmakawand

(Getty Images/iStockphoto)

ISBN 978-987-4161-43-7

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723

Impreso en la Argentina. *Printed in Argentina*

Imprenta: Talleres Gráficos Elías Porter, Plaza 1202 (C1427CVL)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante el alquiler o el préstamo públicos.

ÍNDICE

| | |
|--------------------------------------|-----------|
| PREFACIO Y AGRADECIMIENTOS | 9 |
| 1. EL LIBRO COMO OBJETO | 17 |
| La tablilla, o la primera tableta | 19 |
| El rollo de papiro | 27 |
| Mineral, vegetal, animal | 34 |
| El alfabeto | 36 |
| El rollo y la llegada del papel | 40 |
| El papel y la era dorada del Islam | 45 |
| Un texto en red | 47 |
| Del rollo al acordeón al códice | 51 |
| La tradición del manuscrito | 62 |
| Cambios en la lectura y la escritura | 69 |
| 2. EL LIBRO COMO CONTENIDO | 77 |
| Los comienzos de la imprenta | 78 |
| Fundición de tipos | 81 |
| La imprenta | 85 |
| El cuerpo del libro | 89 |
| El libro abierto | 93 |
| El libro como espacio de intimidad | 96 |
| Tipografía y tipos | 104 |
| La revolución aldina | |
| y las bibliotecas portátiles | 108 |
| Propiedad intelectual | 112 |
| La copa de cristal | 116 |

| | |
|---|------------|
| 3. EL LIBRO COMO IDEA | 125 |
| Cómo definir el libro de artista | 128 |
| “Impresiones iluminadas” de William Blake | 130 |
| Un paréntesis sobre métodos de impresión: <i>intaglio</i> e impresión en relieve | 132 |
| El libro de Stéphane Mallarmé como “instrumento espiritual” | 137 |
| Los “múltiples democráticos” de Ed Ruscha | 146 |
| El arte nuevo de hacer libros | 152 |
| Las ideas del libro | 158 |
| El libro como realidad virtual | 160 |
| El libro como espacio cinematográfico | 168 |
| El libro como estructura recombinante | 179 |
| El libro como algo efímero | 189 |
| El libro como objeto mudo | 197 |
| | |
| 4. EL LIBRO COMO INTERFAZ | 205 |
| Libros parlantes | 211 |
| Las posibilidades de lo digital | 216 |
| El Proyecto Gutenberg (textos y libros electrónicos) | 222 |
| El Internet Archive | 224 |
| Google Books | 230 |
| Dispositivos para libros electrónicos | 237 |
| Lo paratextual del libro | 246 |
| La interactividad y el libro digital | 251 |
| ¿Colofón o incipit? | 261 |
| | |
| CRONOLOGÍA | 265 |
| GLOSARIO | 271 |
| OTRAS LECTURAS Y RECURSOS | 287 |
| Lecturas complementarias | 287 |
| Para seguir investigando | 293 |

PREFACIO Y AGRADECIMIENTOS

El libro pareciera ser, a simple vista, un objeto sobre el cual todos sabemos algo. Para muchos niños es una de las primeras cosas que encuentran para jugar, ya sea un libro de tela de colores fuertes y dibujos remarcados que le dejan en la cuna para estimular el desarrollo de la vista o algún libro chiquito de cartón con diversas texturas para activar el tacto y palabras simples para ayudarnos a imaginar un mundo prolijamente organizado a partir de narrativas. El libro pareciera ser un objeto sólido pero, sin embargo, hoy pareciera estar listo para disolverse en el aire o, al menos, tenemos que admitir que ha estado amenazando con hacerlo en el imaginario popular desde hace al menos una década con la aparición del lector Sony Reader, en 2006, y, en 2007, con el Kindle de Amazon, dispositivos de lectura que muchos creen que llevarán a la obsolescencia del libro. Podemos rastrear el temor a la decadencia del libro incluso antes, en la primera mitad del siglo veinte, un período de rápidos cambios tecnológicos en el cual el fonógrafo, el cine y la televisión reinventaron el arte de contar historias a gran escala. Leah Price, académica especialista en la historia del libro y estudios victorianos, describe en un artículo que publicó el *New York Times* en 2012 que aquella preocupación se remonta al Romanticismo, cuando Théophile Gautier profesó que los periódicos burgueses matarían al

libro.¹ Ese tipo de declaraciones sobre la muerte del libro abundan y quizás estén sobredimensionadas.

Los dispositivos de lectura digitales existían antes de los lectores electrónicos, pero ninguno había desafiado nuestra definición de libro o despertado una nostalgia por lo impreso de la misma manera, por un lado, o una retórica digital futurista, por el otro. Estos dispositivos (pantallas chatas y livianas con la capacidad de contener una biblioteca entera) se ven muy diferentes a lo que la mayoría de nosotros imaginamos cuando oímos la palabra *libro*: una pila de papeles impresos de ambas caras, encuadernados por un extremo y encerrados entre dos tapas. Nos resulta cómodo pensar que el término se refiere a un único objeto: el *códice*, cuyo nombre proviene del latín y significa “tronco de árbol”² y cuya imagen, de igual manera, se encuentra enraizada en el imaginario occidental.

Esta forma, que surgió alrededor del año 150 a. e. c., ha gozado de una larga historia. No obstante sus antecesores, la tablilla de arcilla y el rollo de papiro, habían aparecido dos mil años antes. Parece adecuado, entonces, que el lector electrónico haya obtenido cierta preponderancia en el siglo XXI, ubicando al *códice* como una especie de bisagra en el medio de un período de cuatro mil años en la proliferación del texto. Las formas semejantes al *códice*, de hecho, preceden al libro de hojas encuadernadas: los rollos plegados a modo de acordeón y los *polípticos* de tablillas de cera facilitaban la combinación de lectura secuencial y el acceso aleatorio que nos permite el formato del *códice*. Y si bien nos permiten desplazarnos [*scroll*] por el texto de manera infinita, los entornos digitales

1 Leah Price, “Dead Again”, *The New York Times*, 10 de agosto de 2012, en <www.nytimes.com/2012/08/12/books/review/the-death-of-the-book-through-the-ages.html> [consulta: 17/7/2017].

2 “codex, n.”, OED Online, Oxford University Press, junio de 2017, en <www.oed.com/view/Entry/35593> [consulta: 17/7/2017].

mantienen algunas características del código, desde poner señaladores o pasar la página hasta estuches de iPad que imitan un libro de tapa dura. Entonces, ¿cómo definimos un *libro* cuando la tablilla y el rollo nos vuelven a invadir con todas sus fuerzas? ¿Y por qué la proliferación de nuevos dispositivos de lectura ha provocado tanta especulación acerca de la muerte del libro en medios populares?

El código ha durado más de dos mil años gracias a su utilidad como dispositivo para la diseminación de ideas. No es de sorprender que muchos lectores, incluso quienes han adoptado el lector electrónico, tengan una debilidad particular por su predecesor y reconozcan que leen ambos tipos de libros (digitales e impresos) según el contexto: lector electrónico en el tren o en el autobús, libro de tapa blanda en la playa; lector electrónico en viajes, tapa dura en casa; o lector electrónico para libros de texto y libro impreso para novelas gráficas, para mencionar solo algunas de las variantes. Si alguien no usa alguno de esos dispositivos, es probable que haya leído libros (o partes de ellos) en una computadora o en un teléfono, o en alguno de los tantos precursores al dispositivo digital. El hecho de que el lector electrónico no esté vinculado a un texto en particular nos recuerda que el término *libro* se refiere tanto al medio como al contenido, más allá de nuestra costumbre de pensar en el código.

En un tiempo en que tanto la muerte como el futuro del libro (dos caras de la misma moneda) acaparan el interés popular, una época en que se publican himnos de alabanza al placer sensorial que provoca el libro junto a encomios a la capacidad narrativa de la realidad virtual, muchos de nosotros queremos tener una idea más clara sobre lo que el libro es, ha sido y será. Como poeta, académica y artista del libro que trabaja con la intersección de la impresión y la tecnología digital, siempre me han fascinado el libro como medio maleable para la indagación artística y las tecnologías de la escritura como estímulo a la autoría. Mi objetivo en este

trabajo es reunir varias perspectivas sobre el libro que arrojen luz sobre una larga vida de transformación. Si bien este volumen describirá aspectos esenciales de la historia del libro relevantes a la idea de este dispositivo, no está entre mis objetivos cubrir esta robusta disciplina en forma acabada. He incluido al final una lista de lecturas complementarias para aquellos interesados en un estudio más riguroso sobre la historia de la impresión, que incluye textos fundamentales del campo. También creo que una comprensión profunda de lo que un libro es y puede hacer requiere de una cierta participación activa, por lo que también he incluido una lista de recursos e instituciones con oportunidades para estudiar las artes del libro.

Así como yo tomo la historia del libro como punto de partida para comprender un objeto que es por naturaleza escurridizo, el objetivo de este volumen es ofrecerles a los lectores el contorno “esencial” de las discusiones, problemáticas e ideas que rodean el modo en que definimos la tecnología que conocemos como libro, a fin de abordar un momento histórico en el cual muchos de nosotros estamos al mismo tiempo fascinados con él y preocupados por su futuro. En lugar de presentar el desarrollo del libro como un camino lineal desde la impresión cuneiforme hasta la interfaz de pantalla táctil, he marcado esta línea del tiempo con digresiones y conexiones hipertextuales sobre la estructura, la fabricación y la cultura del libro, de modo que nos permita explorar los diversos mecanismos que mantienen al libro circulando, tanto en nuestro paisaje cultural como en nuestra imaginación. Al unir la historia con las artes del libro y la literatura electrónica contemporánea, este volumen nos recuerda que el libro es un artefacto fluido cuya forma y uso han ido cambiando con el tiempo por diferentes circunstancias sociales, financieras y tecnológicas.

Tal como sugieren las tantas citas desperdigadas a lo largo de este volumen, definir el libro no es tarea fácil. La

investigación a lo largo de la historia sobre el libro como “texto material” nos ayuda a ver el modo en que su forma física, sus lectores y su contenido artístico han inspirado su mutua evolución y sugiere que eso seguirá siendo así en los años venideros. Para ver hacia dónde va el libro debemos pensar en él como un objeto que ha atravesado una larga historia de juego y experimentación. En lugar de llorar su muerte o de crear una dicotomía entre el libro impreso y los medios digitales, esta guía señala continuidades, posiciona al libro como una tecnología cambiante y subraya el modo en que los artistas de los siglos XX y XXI nos han empujado a repensarlo y redefinirlo.

En esta exploración sobre los diversos artefactos que consideramos “libro”, con algunas breves incursiones a terrenos interdisciplinarios que han tenido alguna influencia sobre la historia del libro, he tomado el libro de artista y su modo de interrogar la forma a través del contenido como un paradigma instructivo para pensar el camino hacia el libro digital. Más que trazar una historia teleológica sobre el mejoramiento constante de la legibilidad, la distribución y el vínculo con la lectura, las mutaciones del libro nos hablan sobre lo condicionados que están nuestros ideales culturales del arte y la autoría. Espero que este mapeo de esos cambios ofrezca un camino para aquellos interesados en dar forma al futuro del libro. Tal vez torturarnos sobre la muerte del libro sea tan errado como nuestro temor por la caída en el nivel de lectura hace una década, cuando el National Endowment for the Arts de los Estados Unidos publicó en el estudio *Reading at Risk* (‘lectura en riesgo’) “una caída de diez puntos en la lectura de textos literarios entre 1982 y 2002”.³ Esas pérdidas han sido invalidadas desde entonces, ya que no es que

3 *Reading at Risk: A Survey of Literary Reading in America*, National Endowment for the Arts, junio de 2004, <https://www.arts.gov/sites/default/files/ReadingAtRisk.pdf> [consulta: 17/7/2017].

estemos leyendo menos, sino que estamos leyendo de manera diferente. La interacción humana con la lengua y la literatura requiere de determinadas experiencias de lectura portátil. No es extraño que el libro crezca y cambie con nosotros.

Mi propio crecimiento como artista e intelectual en este tema se ha visto enormemente beneficiado por una comunidad de colaboradores con quienes he tenido la oportunidad de explorar los límites del libro. Le estoy agradecido a Brad Bouse, mi compañero en todas las cosas, quien me alentó a desarrollar mi investigación sobre literatura y medios electrónicos. También le estoy agradecida a Nick Montfort, un gran intelectual que me introdujo al vocabulario básico y fue el primer lector de este trabajo. Sandra Kroupa, bibliotecaria de las colecciones especiales e índice viviente de la colección de libros de artista de la Universidad de Washington, fue una guía invaluable. Varios interlocutores han sido una gran influencia e inspiración para mi análisis crítico y creativo sobre la conexión entre los medios impresos y digitales, en especial Jessica Pressman, Dene Grigar, Kathi Inman Berens, Stephanie Strickland, Élika Ortega y Alex Saum-Pascual. También estoy agradecida por las invitaciones al Reva and David Logan Symposium on the Artist's Book en San Francisco, al simposio "Máquinas de inminencia: estéticas de la literatura electrónica" en la Ciudad de México y al simposio Digital Technologies and the Future of the Humanities en la City University de Hong Kong. Agradezco también por la invitación a participar de la iniciativa del Center for Science and the Imagination de la Universidad Estatal de Arizona, *Sprint Beyond the Book*. Algunas de las ideas que se encuentran entre estas tapas empezaron a gestarse durante mi beca posdoctoral Mellon en el MIT, donde tuve el honor de presentar junto con Gretchen Henderson el simposio UNBOUND: Speculations on the Future of the Book. No hubiera podido terminar este volumen sin la generosa ayuda de la Facultad de Artes y Ciencias Interdisciplinarias de la

Universidad de Washington Bothell, así como de la Beca de Innovación Worthington, que me permitieron tener el tiempo necesario para dedicarle a la escritura. Terminé de escribir parte de este manuscrito en el Centro Whitely de la Universidad de Washington, mi refugio y *scriptorium*, al cual le estoy inmensamente agradecida. También quiero agradecerles a Marc Lowenthal, Anthony Zannino y a todo el equipo editorial por su apoyo a lo largo del proceso que fue hacer este libro. Finalmente, mi propio amor por los libros en todas sus formas empezó en mi familia: infinitas gracias.

1. EL LIBRO COMO OBJETO

La historia de los cambios que atravesó la forma del libro está ligada a los cambios que se efectuaron en su contenido. El libro, después de todo, es un sistema portátil de almacenamiento y distribución de información que surgió como producto derivado del paso de la cultura oral a la cultura alfabetizada, un proceso de transformación que llevó siglos y que se transmitió a través del intercambio cultural, tanto pacífico como forzoso. En el paso de la tableta de arcilla al códice, las posibilidades de uso que ofrecía cada medio facilitaron ciertos modos de expresión. A medida que algunos de estos modos de expresión se hicieron más populares –desde alfabetos iconográficos egipcios a clips de video interactivos–, el medio que mejor los contenía se desarrolló y, en algunos casos, reemplazó al que lo precedía.

Lo sabemos de forma intuitiva, pero sería incorrecto pensar que dichos cambios están determinados solamente por las necesidades expresivas de copistas o autores (ya sea que estén siguiendo el intercambio de bienes, registrando normas administrativas, codificando principios religiosos o transcribiendo mitos y relatos épicos) o por los deseos de un público lector hipotético (en busca de recibos, consolidando poder regulatorio, en busca de guía espiritual o sedientos de una novela romántica). No es que el contenido simplemente necesite de la forma, sino que la escritura se ha desarrollado en paralelo, ha tenido una influencia sobre y ha sido influenciada por los soportes tecnológicos que han

Este trabajo toma al “libro” como un espacio que almacena conocimiento humano cuyo fin sea darse a conocer. Se trata de un objeto portátil, o al menos transportable, que contiene signos dispuestos de manera tal que puedan consignar información.

—FREDERICK KILGOUR,
THE EVOLUTION OF THE BOOK

facilitado su distribución. Asimismo, sería incorrecto suponer que dichos mecanismos de almacenamiento se han sustituido unos a otros en una prolija línea del tiempo. El historiador del libro Frederick Kilgour se refiere a su desarrollo como una serie de “equilibrios puntualizados” impulsados por la “necesidad cada vez mayor por parte de la sociedad de obtener información”,¹ una manera útil de pensar en las transformaciones del libro. A lo largo de su historia han coexistido diferentes formatos: la tablilla y el pergamino, el pergamino y el códice, el manuscrito y la impresión, el libro en papel y el libro electrónico. Observar los cambios en el libro como objeto nos dará una idea más amplia sobre la historia de las relaciones entre la forma y el contenido que ayudan a definirlo.

La tablilla, o la primera tableta

La transición de las tablillas de arcilla al papiro como soporte de escritura (formas que coexistieron durante dos mil años) revela hasta qué punto la forma y el contenido del libro se han influido mutuamente en su desarrollo. El uso de la arcilla para registrar información apareció en Sumeria (hoy Irak), un pueblo que pasó de ser una cultura nómada a una cultura urbana entre 8500 y 3000 a. e. c. A medida que los sumerios se fueron asentando en aldeas y se fue conformando un sistema de reinos, comenzó a surgir la necesidad de llevar un control del comercio, así como de registrar la información sobre su sistema de gobierno. La escritura cuneiforme se desarrolló en el sur de la Mesopotamia alrededor de 2800 a. e. c. gracias a la confluencia de la disponibilidad material, el desarrollo

¹ Kilgour, Frederick (1998) *The Evolution of the Book*, Nueva York, Oxford University Press, p. 9.

lingüístico y la utilidad que esta ofrecía.² Los sumerios habían dependido de la arcilla durante un largo período, ya que era un material abundante y renovable que se podía encontrar en el Tigris y en el Éufrates, los dos ríos que le dan el nombre a la Mesopotamia (“entre dos ríos” en griego); la utilizaban en la arquitectura y en la alfarería. Dado que aquella región carecía de cantidades significativas de piedra o de madera, los pueblos contaban con técnicas altamente desarrolladas para tamizar y trabajar la arcilla y para crear con ella objetos de larga duración. De esta manera, se convirtió en un material propicio para elaborar un soporte para la escritura.

Para llevar registro de sus cuentas los sumerios utilizaban al principio pequeñas fichas de arcilla de diversas formas, que en algunos casos agrupaban con hilos. A partir del año 3500 a. e. c., aproximadamente, comenzaron a emplear pequeños sobres esféricos de arcilla, o *bullas*, para guardar las fichas. Cada bulla tenía grabada en su exterior la forma de la ficha para indicar el contenido de las esferas selladas (véase figura 1).³ En lugar de asociar tres fichas de forma cónica con tres ovejas, por ejemplo, este sistema asociaba tres impresiones de fichas con las propias fichas, un nivel de abstracción necesario para dar el salto de representación de la lengua oral a la lengua escrita. Dado que las impresiones representaban a los objetos, ya no era necesario que el recibo actuara también como contenedor, de modo que unas 3.200 bullas pasaron a ser una superficie sólida, una forma que gradualmente se fue achatando hasta convertirse en la tablilla de arcilla que funcionaría como dispositivo portátil de registro durante miles de años.

2 Schmandt-Besserat, Denise y Erard, Michael (2008) “Writing Systems”, en Pearsall, Deborah M. (ed.), *Encyclopedia of Archaeology*, vol. 3, Oxford, Academic Press, Gale Virtual Reference Library, pp. 2222-2234, doi: 10.1016/B978-012373962-9.00325-3 [consulta: 20/7/2017].

3 *Id.*

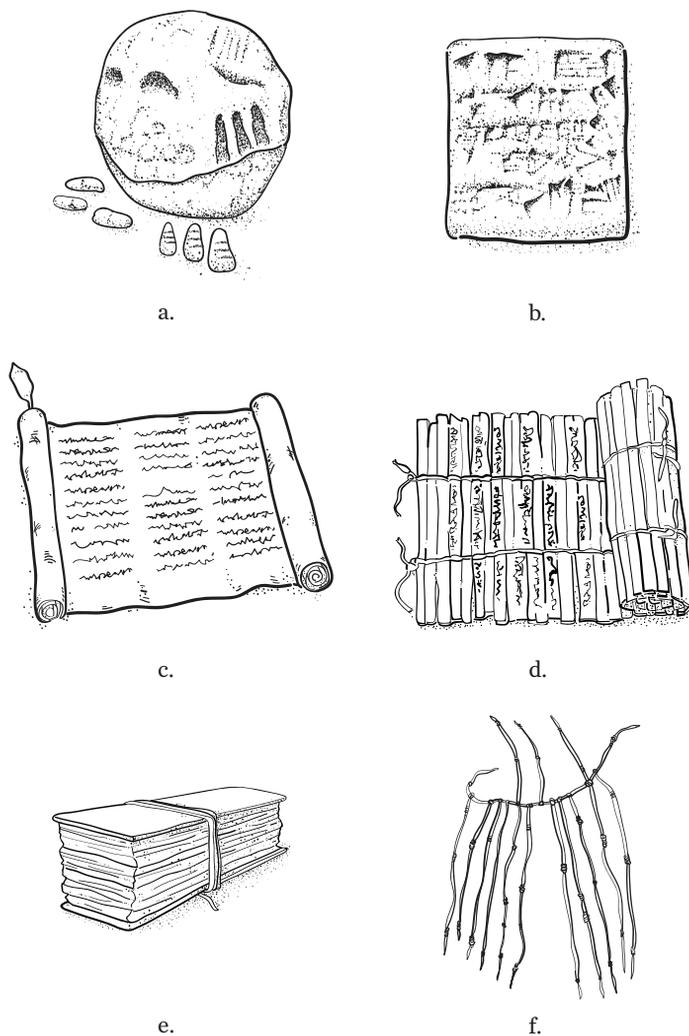


Fig. 1. (a) Bulla de arcilla, Museo del Louvre SB1940 (ca. 3300 a. e. c.); (b) tablilla cuneiforme, Museo Metropolitano de Arte (MET) 11.217.19 (ca. 2041 a. e. c.); (c) pergamino (ca. 2500 a. e. c.); (d) *jiance* o *jiandu*, Museo del Instituto de Historia y Filología, Academia Sinica 128.1 (ca. 95 e. c.); (e) manuscrito en hoja de palma/*poth i* (ca. 200 a. e. c.); (f) quipu (ca. 1500 e. c.). Ilustración de Mike Force para Lightboard.

Alrededor del año 3100, comenzaron a incorporar diseños inscriptos con un *estilete* para indicar los bienes que representaban las inscripciones de las fichas, y así nació un sistema de escritura pictográfica sobre arcilla.⁴

Si bien la impresión sobre la arcilla funcionaba bien, el medio no estaba preparado para el dibujo, debido a la resistencia de la arcilla húmeda a la punta del estilete y a la dificultad de estandarizar los dibujos (tu oveja y mi oveja probablemente se vean muy distintas si dibujamos diferente). Para trabajar sobre las posibilidades que ofrecía la superficie de la arcilla, los sumerios desarrollaron un estilete especial con forma de cuña (de ahí cuneiforme, del latín *cuneus*, o “cuña”), hecho con otro material que tenían en abundancia: juncos, que podían partirse y pelarse con facilidad para elaborar esos implementos biselados.

Con el estilete en una mano y la tablilla húmeda en la otra, el escriba presionaba un borde del junco sobre la superficie de la arcilla en un ángulo oblicuo, utilizando diferentes formas de las cuñas para hacer los caracteres, transformando así a la escritura pictórica en la escritura silábica. La transición de las formas que representaban palabras a los signos que representaban sonidos tuvo el beneficio adicional de reducir la cantidad de caracteres que se necesitaban para transmitir información. En lugar de una correspondencia uno a uno entre un dibujo y un objeto o una idea, el lenguaje ofrecía la posibilidad de abstraerse de los objetos que representaba, y ese conjunto fonético de caracteres se adaptó para representar otras lenguas orales de la región durante el segundo milenio a. e. c., lo cual facilitó la expansión de la escritura a lo largo de Oriente Próximo.

4 Ong, Walter J. (2002 [1982]) *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Nueva York, Routledge, p. 85 [trad. española: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1997].

Si bien la historia de la escritura debería incluir todo, desde las pinturas rupestres en la cueva de Lascaux y las antiguas estelas hasta el disco rígido o la escritura en el cielo, nuestra definición de libro debe ceñirse a los registros en un formato portátil y comenzar al menos por las tablillas de arcilla de los sumerios y seguir la disponibilidad de materiales y técnicas para su manipulación a lo largo del tiempo.

—THOMAS VOGLER,
"WHEN A BOOK IS NOT A BOOK"

Este antiguo medio, la tablilla, adquiere proporciones épicas en el imaginario popular. El término remite a la imagen de Charlton Heston en su papel de Moisés sosteniendo los diez mandamientos en dos tablas de piedra del tamaño y la forma de dos pequeñas lápidas. Si bien es verdad que en la Mesopotamia se tallaban textos sobre piedra, se cree que, dado que dicho material escaseaba en la región, se utilizaba solamente para registrar sucesos importantes.⁵ La tablilla de arcilla era mucho más modesta: la mayoría eran lo suficientemente pequeñas como para entrar en la mano del escriba y la forma, generalmente rectangular con un ligero abombamiento convexo, sugería la palma de la mano que las formaba (véase figura 1). Las tablillas cuneiformes eran altamente portátiles, podían ser tan pequeñas como una cajita de fósforos y no más grandes que un teléfono celular. Se las podía escribir sobre varias caras y apoyar en una superficie plana para ser consultadas o para su almacenamiento. Algunas se curaban en hornos, pero la mayoría se dejaba secar bajo el sol.

A medida que se hacía más necesaria la existencia de documentación escrita vinculada a las leyes, el comercio, la religión y la historia cultural, también aumentaba la necesidad de especialistas que pudieran leer y escribir. Así nacieron los escribas, aunque en los comienzos se los consideraba más transcritores que autores. Existe una notable excepción, y es el caso de la princesa y sacerdotisa sumeria Enheduanna, quien compuso una serie de poemas a Inanna, la diosa de la luna, en los cuales era ella misma quien le hablaba en lugar de hacerlo en nombre de un rey:

Mi señora,
¿cuándo te apiadarás de mí?

5 Glassner, Jean-Jacques *et al.* (2003) *The Invention of Cuneiform: Writing in Sumer*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, p. 112.

¿Hasta cuándo lloraré mis oraciones en pena?

Soy tuya,

¿por qué me apuñalas?⁶

Su nombre aparece tanto en estos poemas como en las tablillas de los himnos religiosos que compuso, lo cual la convierte en la primera autora que se conoce.⁷ Los escribas eran en su mayoría jóvenes varones provenientes de familias de clase alta a quienes se les asignaba un importante estatus por la habilidad que poseían y por la educación que habían recibido, acorde a la tarea que se les encomendaba.⁸ Las escuelas de escribas proporcionaron muchas de las tablillas que han sobrevivido hasta el día de hoy: copias hechas por los estudiantes sobre discos de arcilla, cuya forma circular las diferencia de los documentos oficiales.

El incremento en el caudal de escritura también llevó al desarrollo de archivos para guardar esos textos. La colección más importante, la del rey asirio Asurbanipal de Nínive, del siglo VII a. e. c., incluía más de 30.000 tablillas con un sistema de indexación temático, que fue la base fundacional de las bibliotecas modernas. Gracias a que el material utilizado era la arcilla, las tablillas sobrevivieron al gran incendio que destruyó la ciudad en 612 a. e. c., si bien se cree que una infinidad de pergaminos y tablillas de cera sí se perdieron.⁹ Dicha colección constaba de cartas y documentos gubernamentales,

6 Meador, Betty De Shong (2000) *Inanna, Lady of the Largest Heart: Poems of the Sumerian High Priestess Enheduanna*, Austin, University of Texas Press, p. 134.

7 *Ibid.*, pp. 69-70.

8 Manguel, Alberto (1996) *A History of Reading*, Nueva York, Penguin, p. 181 [trad. española: *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1998].

9 Polastron, Lucien X. (2007) *Books on Fire: The Destruction of Libraries throughout History*, Rochester, Inner Transitions [traducido del francés por Jon E. Graham], pp. 3-4.

pero también de textos astronómicos, matemáticos, médicos y científicos, así como de proverbios, canciones, épicas y mitos. Los escritos se encontraban repartidos en diversas salas, cada una con una tablilla junto a la puerta que indicaba qué temas se podían encontrar allí. A diferencia de las bibliotecas de hoy, aquella colección no fue desarrollada pensando en un bien común, sino como símbolo de la reputación y logros en erudición del rey Asurbanipal. Existe evidencia que sugiere que la biblioteca también era consultada por sacerdotes, profesionales y miembros de la clase culta (algunas tablillas están inscritas con amenazas a potenciales ladrones, que exigen que las tablillas prestadas sean devueltas el mismo día).¹⁰

Tal vez la tablilla cuneiforme más famosa de la colección del rey Asurbanipal sea un fragmento de una traducción asiria de la épica *Gilgamesh*, conocida como “la tablilla sobre el diluvio”, la cual causó una revolución cuando se tradujo en la década de 1860 por la similitud de su narrativa a la historia bíblica del Génesis.¹¹ *Gilgamesh* se originó como una serie de poemas de alabanza al rey de Uruk (ca. 2700 a. e. c.), que lo elevaban al estatus de mito. La combinación de los mismos dio lugar a un largo poema épico que narraba las aventuras del rey Gilgamesh y su belicoso compañero Enkidu. En sus aventuras hay guerra, rivalidades, romance y hermandad, todos componentes de lo que podría ser una gran *road movie*.

La versión de *Gilgamesh* encontrada en Nínive, escrita en doce tablillas, fue empleada para la mayor parte de las traducciones contemporáneas y revela mucho sobre el modo en que la estructura de la tablilla dio forma a la literatura. Para facilitar la lectura, los escribas a veces dividían el texto

10 Kilgour, *The Evolution of the Book*, op. cit., pp. 20-21.

11 *The Flood Tablet*, colección en línea del Museo Británico, en <www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=309929&partId=1> [consulta: 17/7/2017].

en secciones con líneas horizontales (que se hacían fácilmente presionando el borde del estilete sobre la arcilla) y sangraban la línea de apertura de la sección subsiguiente. También utilizaban una marca especial para separar las palabras y para indicar que una palabra era un nombre. Asimismo, desarrollaron un sistema de marcas determinantes que categorizaban las palabras a las que se referían (por ejemplo, personas, lugares, divinidades o materiales específicos). Dicho sistema era particularmente fascinante en tanto las marcas no se pronunciaban, sino que servían como una especie de metadato para desambiguar palabras con múltiples sentidos posibles.

Los escribas desarrollaron un sistema de rastreo para obras que ocupaban varias tablillas. En algunos casos, por ejemplo, utilizaban el reverso de la tablilla para consignar un resumen, un *colofón* con el nombre del escriba y/o del propietario, el título de la obra (por lo general, su primera línea), y la primera línea de la tablilla subsiguiente (conocida como *incipit*) si el texto continuaba. En realidad, los términos colofón e *incipit* provienen de los estudios de manuscritos, y si bien nos son útiles para mapear las convenciones cambiantes del libro, no son términos que los creadores de estos textos hubieran utilizado. La palabra colofón (en griego, “remate, terminación”) nos sugiere el uso de una pluma y tinta para cerrar un texto con datos sobre su producción en la última página. La palabra *incipit*, por su parte, que en latín significa “aquí comienza”, era utilizada por los escribas al principio de un texto para mencionar lo que seguía.

El rollo de papiro

Así como los sumerios desarrollaron un libro con los materiales que tenían a mano, los egipcios recurrieron a su propio río para conseguir un soporte para la escritura: el papiro, una

planta que crece solamente en el valle del Nilo y a la que le daban múltiples usos (como material de construcción, para la vestimenta, incluso como alimento). La primera escritura egipcia aparece sobre piedras inscriptas con *jeroglíficos* que datan del cuarto milenio a. e. c.¹² Seguramente muchos lectores conocerán los jeroglíficos como un sistema en el cual dibujos de figuras y objetos se combinan para representar cosas (*pictogramas*), ideas (*ideogramas*) y sonidos (*fonogramas*).¹³ Los jeroglíficos eran inscripciones sobre los muros de templos y obeliscos que proporcionaban registros religiosos e históricos, pero también se los encontraba en fragmentos de cerámicas como anotaciones efímeras. Al aumentar la necesidad de generar documentación, los egipcios comenzaron a buscar una superficie de mayor portabilidad para la escritura y desarrollaron un material ideal utilizando el *papiro* como materia prima: un papel que era al mismo tiempo suave y flexible y cuyo tamaño podía adaptarse a las necesidades de cualquier documento.

Para escribir en su superficie, desarrollaron una tinta negra soluble al agua a base de carbón y una tinta roja extraída de hierro oxidado, además de una lapicera hecha de juncos similar a un pincel que permitía una transcripción suave y rápida y que gradualmente fue transformando los jeroglíficos en un sistema de escritura conocido como *hierático*. Una de las tantas maneras en que la forma material influyó en el contenido fue a través del característico trazo en sentido vertical ascendente y descendente del hierático, que algunos eruditos asocian con una preocupación por evitar la perforación del papiro.¹⁴ El grosor uniforme de la línea sugiere una presión sostenida, a diferencia de las pinceladas gruesas hacia abajo

12 Kilgour, *The Evolution of the Book*, op. cit., p. 24.

13 Schmandt-Besserat y Erard, "Writing Systems", op. cit., p. 2229.

14 McMurtrie, Douglas C. (1937) *The Book: The Story of Printing & Book-making*, Nueva York, Covici-Friede, p. 15.

y las pinceladas delgadas hacia arriba que se asocian a la caligrafía sobre papel y pergamino. Posiblemente también se le atribuya al uso de la propia lapicera de junco, un pincel suave con una punta fina. Cualquiera sea el caso, durante los mil quinientos años en que prevaleció el uso del papiro, los escribas sacaron provecho del medio que habían escogido.

Plinio el Viejo (23-79 e. c.) nos proporciona en su *Historia natural* una explicación útil, aunque limitada, de la elaboración del papel en el antiguo Egipto (una descripción que tomó directamente de Teofrasto).¹⁵ La planta *cyperus papyrus*, cuya explotación excesiva en el antiguo Egipto la llevó al borde de la extinción hacia fines del primer milenio de la era común, consiste en ramilletes de tallos largos y triangulares (de hasta cinco metros de alto) con hojas largas y finas en los extremos. Para elaborar el papiro, se cortaban los tallos de un largo uniforme, se les extraía el exterior verde y se hacían cintas con la médula de la planta. De acuerdo con Plinio, la médula se rebanaba en tiras que iban en tamaño descendente (debido a la forma triangular del tallo) y la sección más pequeña se descartaba. No obstante, según estudios contemporáneos, en algunos casos los tallos se pelaban cuidadosamente hacia adentro en forma espiralada,¹⁶ de modo que se obtenía una superficie más amplia y continua con menos desperdicios. En ambos métodos, las tiras se disponían en dos capas (una en sentido horizontal y la otra en sentido vertical) y se las golpeaba hasta que las fibras se fusionaban, utilizando su savia como adhesivo. Las planchas resultantes tenían entre 20 y 30 centímetros de alto por entre 20 y 25 centímetros de ancho, un tamaño similar

15 Bülow-Jacobsen, Adam (2011) "Writing Materials in the Ancient World", en *Oxford Handbook of Papyrology*, Oxford, Oxford University Press, Oxford Handbooks Online, doi:10.1093/oxfordhb/9780199843695.013.0001 [consulta: 17/7/2017].

16 Avrin, Leila (1991) *Scribes, Script, and Books: The Book Arts from Antiquity to the Renaissance*, Chicago, The American Library Association, p. 84.

a las hojas de impresión de hoy. Luego se dejaban secar y blanquear bajo el sol y más tarde se pulían con un trozo de piedra o caracola, lo cual dejaba una superficie blanca y lisa con algunas marcas naturales.

Los egipcios adherían las hojas por los extremos con una pasta de almidón hasta que obtenían un rollo de veinte, que se podía recortar de modo tal que obtuvieran rollos más cortos de acuerdo a lo que necesitaran y que fueran más fáciles de manipular.¹⁷ Los rollos por lo general se escribían de un solo lado y en columnas, de modo tal que al dejarlos abiertos se podía ver una porción estrecha de texto, algo similar a lo que ocurre con el periódico. Las dos capas de médula generaban un *grano* natural en el papel que dictaba el modo en que el papiro se podía escribir y enrollar: con el grano en sentido horizontal en el interior y el grano en sentido vertical en el exterior para evitar rajaduras en la hoja cuando esta era enrollada.¹⁸ Una vez que el rollo se secaba la curvatura quedaba fija, lo cual dificultaba enrollarlo en sentido contrario, por eso los escasos hallazgos de textos en el reverso generalmente se deben a una reutilización del papiro más que a una continuación del texto (véase figura 1).

Una de las características del papiro es que era durable, podía extenderse adhiriendo hojas y permitía que se hicieran correcciones en el texto, lo cual no se podía hacer sobre la arcilla dura. La superficie suave hizo posible el desarrollo de la escritura hierática y el uso del pincel facilitó el desarrollo de la ilustración a color, de la que los papiros ofrecen bellísimos ejemplos. Entre los más conocidos se encuentra una colección de textos que facilitaban el pasaje al más allá, al que los antiguos egipcios se referían como “el libro para la

17 *Ibid.*, pp. 85-86.

18 Owen, Toni (2010) “Papyrus: Secret of the Egyptians”, Museo de Brooklyn, 23 de junio, en <www.brooklynmuseum.org/community/blogsphere/2010/06/23/papyrus-secret-of-the-egyptians> [consulta: 17/7/2017].

salida al día”. Conocido popularmente como *El libro egipcio de los muertos*, esta colección de doscientos sortilegios escritos originalmente sobre los muros de las tumbas y en sarcófagos fue codificado alrededor del 1700 a. e. c., cuando comenzó a escribirse sobre rollos de papiro para el funeral de los muertos.¹⁹ El orden y la cantidad de sortilegios variaban de rollo en rollo, y el diseño reflejaba el estatus de su propietario: desde versiones con elaboradas ilustraciones diseñadas especialmente para los ricos, quienes seleccionaban sus sortilegios preferidos e incluso estaban representados en ellos, hasta modelos prefabricados anónimos con espacios para el nombre del muerto.²⁰

El rollo de papiro contiene elementos precursores al código y a los dispositivos de lectura digitales contemporáneos. De hecho, el rollo de papiro (*scroll* en inglés), que permitía que se pudiera escribir en forma continua en columnas sobre una superficie que podía llegar a tener entre nueve y doce metros de largo, le da el nombre al verbo que hoy usamos para el movimiento horizontal o vertical en un texto que se extiende más allá de los límites de la pantalla. Muchos de los sistemas de rastreo que se utilizaban en el papiro luego fueron utilizados también en el código. El contenido o las primeras palabras de una obra, así como el nombre de su creador, se escribían en el borde exterior del rollo, a modo de una incipiente portadilla. Sin embargo, el hecho de que dicha información estuviera ubicada en el borde más frágil significó que gran parte de esa información se perdiera con el tiempo.²¹ Los escribas egipcios aprovecharon la variedad de tintas e incorporaron *rúbricas* en sus obras, empleando la tinta roja para destacar palabras e ideas importantes, así

19 Taylor, John H. (2010) *Journey through the Afterlife: The Ancient Egyptian Book of the Dead*, Cambridge, Harvard University Press, p. 55.

20 *Ibid.*, p. 267.

21 Avrin, *Scribes, Script, and Books*, *op. cit.*, p. 91.

como para indicar el comienzo de nuevos párrafos. En la impresión cuneiforme no era posible marcar ese contraste. Los escribas griegos y romanos adaptaron la rúbrica a sus manuscritos y dicha estrategia se mantuvo hasta los primeros libros impresos. Los encabezados, las glosas y los títulos, al igual que los puntos y las rayas que se empleaban para separar las secciones y las oraciones, podían ir en rojo. En todos los casos, los escribas desarrollaron técnicas para facilitar la lectura del texto escrito, una de las características que convierte al libro en un dispositivo no solo de almacenamiento, sino también de recuperación.

Si bien el papiro facilitó el desarrollo de la escritura y de la ilustración, no era un material de archivo ideal ya que se volvía frágil al secarse, atraía a los insectos y era sensible a la humedad, especialmente en los climas europeos. Es por esa razón que muy pocos rollos de papiro han llegado intactos hasta nuestros días. Otra desventaja de la forma enrollada es su tendencia a cerrarse. Eso requería que los lectores tuvieran que sostenerlo con ambas manos, o que tuvieran que colocar objetos pesados para evitar que el rollo se cerrara, acciones que hoy nos resultan incómodas, pero que, según los investigadores, se convirtieron en un hábito común entre los lectores egipcios.²² Aquella normalización en las prácticas de lectura no debería ser olvidada. Desde el punto de vista del siglo XXI, nuestro propio libro código está tan normalizado que a veces cuestionamos las propiedades de lo que “hace a un libro” cuando algo afecta las expectativas que tenemos sobre nuestra experiencia de lectura sin darle demasiada importancia al hecho de que leer en una dirección en lugar de en otra, el hábito de leer un texto entre líneas en silencio y el de colocar el título y el nombre de un autor en la tapa de un libro son todos comportamientos adquiridos.

22 Roberts, Colin H. y Skeat, T. C. (1983) *The Birth of the Codex*, Londres, Oxford University Press, p. 49.

La mejor definición del libro podría ser la de soporte material de la lengua inscripta, una categoría que incluye rollos y códices e incluso inscripciones monumentales, tanto escritos a mano como impresos mediante muchos mecanismos diferentes, como así también una gran variedad de medios digitales.

—JESSICA BRANTLEY,
"THE PREHISTORY OF THE BOOK"

Mineral, vegetal, animal

A pesar de sus desventajas, los rollos de papiro persistieron por más de dos milenios como forma dominante del libro en la cultura egipcia y luego en la griega, a la cual fue exportada. El pergamino, desarrollado alrededor de 1600 a. e. c., proporcionó una alternativa durable al papiro y le permitió una larga vida al rollo en Grecia y en Roma, donde el nombre latino para rollo, *volumen*, aportó un término fundacional para el libro.²³ El término *pergamino*, de hecho, proviene del latín *pergamum*, por Pérgamo (una antigua ciudad griega situada en lo que hoy es Turquía), un centro clave para su producción en el cuarto siglo a. e. c.²⁴ El pergamino estaba hecho con cuero de animal en lugar de fibras vegetales, era flexible, resistente y se podía cortar en fragmentos más grandes que el papiro, lo cual ofrecía una superficie excepcionalmente suave para escribir. Era además una superficie opaca, lo cual permitía que se pudiera escribir sobre ambas caras. Dichas características contribuyeron a que eventualmente reemplazara al papiro, pero su gran ventaja era que se lo podía elaborar en cualquier parte donde hubiera tierras para criar ganado, cabras y ovejas (a diferencia del papiro, cuya elaboración y exportación era exclusiva de Egipto).

Al igual que los papiros egipcios, los rollos griegos y romanos se escribían en columnas que los griegos llamaban *paginae*, ofreciendo así tanto el término fundacional como el concepto de la página, lo que la académica Bonnie Mak llama su “arquitectura cognitiva”.²⁵ Si bien hoy asociamos el término *página* con hojas prolijamente recortadas que se

23 Petroski, Henry (1999) *The Book on the Bookshelf*, Nueva York, Alfred A. Knopf, p. 24.

24 Kilgour, *The Evolution of the Book*, op. cit., p. 39.

25 Mak, Bonnie (2011) *How the Page Matters*, Toronto, University of Toronto Press, p. 12.

venden en resma o unidas de manera tal que juntas conforman un volumen, podríamos, sin embargo, pensar, como los antiguos escribas, que era una manera de guiar el ojo del lector y de agrupar la información de modo que fuera de fácil acceso. Aquellas *paginae*, después de todo, tenían un tamaño similar a las páginas de 20 × 30 centímetros, si bien las dimensiones del rollo variaban en contenido y calidad. Para los trabajos que contenían poesía griega, por ejemplo, las *paginae* se recortaban a doce centímetros de alto; los epigramas aparecían en rollos pequeños, de cinco centímetros, el tamaño adecuado para los sucintos y expresivos textos.²⁶ El desarrollo de los rollos plegados en *concertina*, tal como se describe más adelante en este capítulo, da origen al formato de la página tal como la conocemos hoy en día. El pergamino se plegaba entre cada *pagina* realizando así los bordes y, al mismo tiempo, posibilitando la lectura continua.

Algunos pergaminos se enrollaban alrededor de una varilla que iba desde el extremo superior hasta el extremo inferior del rollo, lo cual permitía que este se pudiera abrir y cerrar con facilidad. Ese *umbilicus*²⁷ (un término que hace referencia a la importancia de esta varilla, pero que también sugiere una conexión cronenbergiana entre la mano en un extremo de este cordón y, en el otro, el texto) podía funcionar como peso si se lo dejaba deslizar sobre el borde de una mesa y se abría el pergamino.²⁸ Por lo general, los lectores desenrollaban el pergamino con la mano derecha y lo enrollaban con la izquierda, un proceso activo que dejaba entrever solo una o dos columnas por vez. Eso significaba que para volver a leerlo uno tenía que rebobinarlo, algo similar a lo que

26 Avrin, *Scribes, Script, and Books*, *op. cit.*, p. 145.

27 Clark, John Willis (1901) *The Care of Books: an Essay on the Development of Libraries and Their Fittings, from the Earliest Times to the End of the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 28.

28 Petroski, *The Book on the Bookshelf*, *op. cit.*, p. 25.

ocurre con un magnetófono, un casete o una cinta de VHS. Dicho proceso adquiere forma de ceremonia en el judaísmo, cuando la Torá se vuelve a enrollar en público, en una festividad conocida como Simjat Torá, o “rejocijo de la Torá”. Después de la lectura del último fragmento, el rollo circula por la congregación antes de volver al comienzo de modo tal que el primer fragmento también pueda ser leído, lo cual simboliza la naturaleza cíclica tanto del año como del texto.

Si bien uno supondría que el pergamino reemplazó rápidamente al frágil papiro, ambos coexistieron durante varios siglos, al igual que las tablillas y los papiros. Algunos investigadores atribuyen dicha coexistencia a la dificultad de sistematizar y dimensionar su producción. Para elaborar el pergamino y la *vitela* (la versión de pergamino de más alta calidad, que por lo general se hacía con cuero de becerro) primero se despellejaba a un animal, luego se le quitaba el pelaje a ese cuero que a su vez se bañaba en cal, se estiraba y dejaba secar lentamente; una vez seco, se trataba la superficie de modo tal que quedara suave y resistente. Ese proceso, además de un cuidado extremo en su elaboración, requería de la matanza de grandes cantidades de ganado, lo que suponía un gran costo. Al igual que en nuestra propia era tecnológica, en la cual los libros impresos y los libros electrónicos coexisten a pesar de las fervientes proclamas a favor de la portabilidad, la durabilidad y el costo-beneficio de uno sobre el otro, el cambio en los sistemas establecidos de producción y en el uso de los distintos soportes lleva mucho tiempo y recursos.

El alfabeto

El texto material, como hemos visto, surgió fundamentalmente como respuesta a necesidades administrativas: ayudó a las ciudades en crecimiento a llevar registros contables y documentos, estableció el poder de los gobernantes y codificó

la práctica ceremonial. El paso de la oralidad a la alfabetización tuvo un rol central en el desarrollo que necesitaba la escritura para producir literatura y el público que esta requería: los lectores. Fue a través del desarrollo griego del alfabeto que la escritura logró un punto de apoyo lo suficientemente sólido como para promover el libro en Occidente, por lo que tomaremos aquí un pequeño desvío para establecer cómo fue que los griegos revolucionaron la palabra escrita.

De un modo similar a los egipcios, los antiguos griegos utilizaron la escritura pictográfica (ca. 2200 a. e. c.) a partir de la cual se desarrolló, en el siglo XVII a. e. c., un sistema silábico (salpicado de algunos *logogramas*: símbolos que representan una palabra, una frase o un concepto). El sistema silábico, en el cual cada carácter representaba un sonido en lugar de un objeto o una idea, simplificó la lectura al tiempo que permitió un gran incremento del vocabulario. El hecho de que dependiera de combinaciones de consonantes y vocales, sin embargo, significa que los alfabetos requerían de una gran cantidad de caracteres para expresar dicho vocabulario: los especialistas en escritura minoica han denominado Lineal A al sistema con más de noventa caracteres y Lineal B al sistema que lo sucedió en la isla de Creta en el siglo XIV a. e. c, con setenta y cinco. Aquel sistema convirtió a la escritura en algo tan arduo que solo un grupo selecto podía dominarla. Esas formas escritas lineales, que eran convenientes para la inscripción sobre arcilla, se utilizaban principalmente para documentos administrativos.

El alfabeto tal como lo conocemos no surgió de una fuente silábica, sino de una consonántica que se desarrolló en la península del Sinaí alrededor de 1700 a. e. c. mediante la influencia mutua entre las lenguas egipcias y semíticas. Los fenicios desarrollaron dicho sistema de consonantes en un alfabeto de veintidós caracteres durante el siglo décimo a. e. c.²⁹

29 Pflughaupt, Laurent (2007) *Letter by Letter*, Nueva York, Princeton Architectural Press [traducido del francés por Gregory Bruhn], p. 14.

El término “libro”,
entonces, es una especie
de atajo que representa
muchas formas de
comunicación textual
escrita adoptadas por las
sociedades en el pasado
mediante la utilización
de una amplia variedad de
materiales.

—MARTYN LYONS,
BOOKS: A LIVING HISTORY

Los griegos, a su vez, adaptaron esas letras a su propia lengua oral intercambiando consonantes que no tenían por vocales y agregando letras nuevas para suplir la ausencia de sonidos griegos. Al establecer un sistema de escritura de consonantes y vocales con un símbolo para cada sonido, los griegos explotaron la capacidad del lenguaje, ampliando la cantidad de palabras e ideas que podía representar. No solo podían esas letras transcribir el griego hablado, sino que además podían adaptarse a diversos dialectos y lenguas regionales, asegurando así su expansión y desarrollo en Occidente. Los romanos adaptaron el latín de una variante etrusca del griego alrededor del siglo VII a. e. c. y, al desarrollar su escritura durante los dos siglos subsiguientes, establecieron el uso de las letras que tendrían mayor expansión en el mundo.

La invención griega del alfabeto de consonantes y vocales aseguró el desarrollo de la alfabetización y el paso de la tablilla al rollo. Dicho alfabeto era más sencillo de aprender a leer y escribir que sus antecesores, dado que consistía en menos signos y, al igual que el sistema de escritura hierático de los egipcios, era más adecuado para la escritura sobre el papiro que sobre la arcilla, lo cual llevó a la adopción general del rollo. La dependencia del papiro llevó a otra importante invención por parte de los griegos: el cálamo. Extraído de la caña y con una punta filosa dividida, el cálamo aseguraba claridad y velocidad: con el tiempo fue adoptado, al igual que el alfabeto griego, por los propios egipcios en el siglo cuarto.³⁰ El incremento en la velocidad de escritura, a su vez, influyó en el desarrollo del alfabeto. El latín se escribía originalmente en mayúsculas de líneas rectas, pero a lo largo del siglo IV e. c. fue adquiriendo curvas y, en el V, minúsculas, quizás por el aumento en la producción de códices por parte del cristianismo durante ese período. Volveremos sobre las

30 Avrin, *Scribes, Script, and Books*, op. cit., p. 146.

letras mayúsculas y minúsculas cuando abordemos la invención de los tipos móviles, pero es interesante destacar que la forma y los materiales de la escritura se desarrollaron de manera conjunta, incluso en este incipiente estadio, lo cual fue moldeando tanto al libro como a los escritores y a los lectores.

El rollo y la llegada del papel

Al igual que en la Mesopotamia con la arcilla y en Egipto con el papiro, los chinos desarrollaron su primera versión del libro, *jiance*, con la fibra vegetal que tenían en abundancia: el bambú, un material versátil que se utilizaba en la arquitectura, la agricultura y las artes antes de que se lo adoptara como soporte de escritura. Al tiempo que el rey Asurbanipal construía su biblioteca, en China los artesanos partían varas de bambú por los nudos, las dividían en tiras de una media pulgada de ancho, las cortaban de un mismo largo y las curaban con fuego. Pulían las tiras de un lado hasta que quedaran lisas (lo que se conocía como el lado amarillo) y las ataban entre sí con cuerdas de seda, fibras de caña o cuero de modo que se las pudiera enrollar como una esterilla para su guardado y traslado (véase figura 1).³¹ Si bien en la mayoría de los casos las cuerdas se han desintegrado, algunos *jiance* presentan orificios en el texto o incisiones en el bambú que indican dónde hubieran estado las ligaduras. Según señala el académico Liu Guozhong, el propio nombre de los rollos chinos, “*ce*”, que se traduce en algo así como “volúmenes [de tiras]” (es decir: *jian*/tira de bambú + *ce*/volumen), es un pictograma que representa tiras de distintos largos rodeadas con

31 Guozhong, Liu (2016) *Introduction to the Tsinghua Bamboo-Strip Manuscripts*, Leiden, Brill [traducido del chino por Christopher J. Foster y William N. French], p. 2.

una cuerda: 册.³² Casualmente, esa forma proporciona un modelo excelente para la idea de *grano*: la dirección en que están dispuestas las fibras de una hoja de papel. Uno dobla el papel en forma paralela al grano para obtener el doblez más suave y asegurarse de que las páginas se puedan dar vuelta con facilidad. Tal como demuestra el artista de libros Scott McCarney a sus alumnos con una esterilla de *sushi*, doblar un *jiance* en sentido contrario al grano lo rompería como un atado de ramas y resquebrajaría el papel.³³

Aquella forma preliminar influyó la propia forma de la escritura china. Los *jiance* se escribían en tinta con un pincel fino de cerdas duras. Al igual que con los rollos egipcios y griegos, se utilizaba un cuchillo para raspar los errores, aunque a veces también se utilizaban agua y saliva. El estilo tradicional de escritura china desde arriba hacia abajo proviene directamente del propio material del libro: una tira de bambú era demasiado finita como para que cupiera más de un carácter por línea. Así, se inscribían de arriba abajo, en una columna de caracteres individuales, y el texto continuaba hacia la izquierda. Uno pensaría que los escribas también habrían podido desarrollar una orientación de arriba abajo y de izquierda a derecha, pero, una vez más, la forma impacta en el contenido. Dado que los escribas escribían con la mano derecha, las tiras en blanco se colocaban a la izquierda. Lo habitual era mover la tira pintada hacia la derecha para dejarla secar y agregar una tira en blanco a la izquierda, ya que era lo más sencillo y, por ese motivo, se las unía de ese modo.³⁴ Además de la disposición en forma de columna, los

32 *Ibid.*, p. 4.

33 Smith, Keith A. (2007) *Non-Adhesive Binding: Books without Paste or Glue*, vol. 1, edición revisada y expandida, Rochester, Nueva York, Keith Smith Books, p. 45.

34 Tsien, Tsuen-Hsuei (2004) *Written on Bamboo and Silk: The Beginnings of Chinese Books and Inscriptions*, 2^{da} edición, Chicago, The University of Chicago Press, p. 204; Guozhong, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 5.

escribas establecieron otras características que trasladarían a los manuscritos y a los libros impresos, como la numeración de las tiras ya sea en la parte inferior de la cara amarilla o en la cara posterior, o la incorporación del número de cada capítulo y del título en la tira más externa de cada rollo, así como el título y colofón en el reverso (algo similar a lo que se hacía, según hemos visto, con las tablillas de arcilla).

El hecho de que las tiras fueran tan estrechas contribuyó no solo al modo en que se disponía el texto, sino también en la evolución de los propios caracteres. Dado que las tiras eran tan estrechas, los escribas desarrollaron ideogramas en sentido vertical, ya que podían escribirse con mayor facilidad. Guozhong nos da los ejemplos de los caracteres que expresan “caballo” y “cerdo”, que parecen estar parados sobre las patas traseras, en lugar de estar con las cuatro patas sobre la tierra, como uno esperaría.³⁵ Además de caber cómodamente en los espacios que otorgaban los soportes, las figuras humanas y animales miran hacia la izquierda, indicando la dirección en la que continúan la escritura y la lectura.³⁶

Mientras que la escritura sobre otras superficies, como caparazones de tortuga, cerámica, artefactos de bronce y sellos ya aparece en 1400 a. e. c., los *jiance* fueron el primer método portátil aparecido para distribuir información en China, como por ejemplo: listas de funerales, adivinaciones, registros cívicos, y luego libros de medicina, tratados filosóficos y científicos, al igual que literatura (un patrón que se repite en casi todas las culturas que desarrollaron la escritura). El ejemplo más conocido de un libro compuesto con tiras podría ser el *Yijing* o *I Ching* (*El libro de las mutaciones*, ca. 1000 a. e. c.), un texto de adivinación que se consulta arrojando monedas para conformar un hexagrama

35 Guozhong, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 5.

36 Tsien, *Written on Bamboo and Silk*, *op. cit.*, p. 204.

cuyo significado debe interpretarse. El *jiance* completo más antiguo, cuyas setenta y siete tiras intactas están enlazadas con una cuerda de fibra de caña, data de entre 93 y 95 e. c. y consiste en un inventario mensual de armas del pelotón al cual pertenecía.³⁷ Si bien los rollos de bambú eran durables y portátiles, los que medían casi un metro eran incómodos de transportar y de leer. La seda, otra fibra cuya producción los chinos perfeccionaron, era liviana y duradera y también se utilizaba para escribir e ilustrar, especialmente entre los siglos III y V e. c. Pero su producción era mucho más costosa, por lo que se estima que los rollos de seda encontrados eran objetos de lujo.³⁸

Para que el libro pudiera tener mayor difusión, era necesario desarrollar una alternativa más liviana y menos costosa que el bambú y la seda. Y así nació el papel, un invento atribuido a Cai Lun, un eunuco de la corte imperial de la dinastía Han, aunque también existen muestras que lo anteceden dos siglos. Cai Lun presentó un método al emperador en 105 e. c. a través del cual suspendía en el agua una mezcla de fibras de caña, corteza de morera, redes de pesca y retazos de género (que en la elaboración del papel se conoce como lechada) y luego se la colaba a través de un tamiz para obtener las fibras enroscadas, que después se dejaban secar y se blanqueaban.³⁹ La orientación aleatoria y el entrecruzamiento de las fibras hacían que el papel fuera durable y flexible. Estas páginas se adherían al rollo de una manera muy similar al sistema egipcio y se escribía sobre ellas con el mismo método que los *jiance*. Una vez más, si bien podríamos

37 *Ibid.*, pp. 108-109.

38 *Ibid.*, p. 130.

39 Edgren, J. Sören (2007) "The Book beyond the West—China", en Eliot, Simon y Rose, Jonathan (eds.), *A Companion to the History of the Book*, Malden (Massachusetts), Blackwell Publishing, doi: 10.1002/9780470690949.ch7 [consulta: 17/7/2017].

Cabe recordar que no hay texto alguno fuera del soporte que permite leerle (o escucharle). Los autores no escriben libros: no, escriben textos que se transforman en objetos escritos: manuscritos, grabados, impresos y, hoy, informatizados.

—GUGLIELMO CAVALLO Y ROGER CHARTIER,
HISTORIA DE LA LECTURA EN EL MUNDO OCCIDENTAL

pensar que aquella nueva tecnología reemplazó rápidamente al sistema que la precedió, el rollo de papel y de bambú siguieron siendo utilizados en forma paralela hasta el siglo v, cuando el emperador Huan Xuan sintió la necesidad de emitir un decreto imperial que ordenaba a los fabricantes de libros a utilizar papel en lugar de seguir confiando en lo que él consideraba técnicas anticuadas.⁴⁰

El papel y la era dorada del Islam

A pesar de su eficiencia como material, el papel no llegó a Occidente hasta el año 751. Su llegada fue fortuita, de manera indirecta, y estuvo ligada a la expansión del Imperio islámico. Cuando soldados musulmanes capturaron a un grupo de marineros chinos en una batalla, reconocieron inmediatamente la utilidad del papel que encontraron a bordo de la nave.⁴¹ Los prisioneros de guerra chinos construyeron la primera fábrica para elaborar papel en Samarcanda, y las técnicas de elaboración que les enseñaron a sus captores se esparcieron rápidamente por el mundo árabe, tanto que, para el siglo x, el papiro había sido reemplazado completamente.

La expansión del Imperio islámico llevó al florecimiento de la elaboración del libro, alimentado, en parte, por la disponibilidad del papel. Los artesanos islámicos perfeccionaron el proceso que habían heredado y cuyos principios básicos persisten en la fabricación de papel hasta el día de hoy: reemplazaron las fibras de morera, inexistentes en la región, por trapos de lino; desarrollaron el martinete para mecanizar el proceso de elaboración de lechada (en lugar de batir las fibras manualmente) e incorporaron la utilización de tamices de alambre que dejan suaves marcas en la hoja

40 Guozhong, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 7.

41 Kilgour, *The Evolution of the Book*, *op. cit.*, p. 59.

terminada. El alto valor que la cultura musulmana le daba a la escritura y a la intelectualidad, sumado a la expansión del Imperio, llevaron a un crecimiento en la elaboración de libros entre los siglos VIII y XIII. Algunos estudios sugieren que la elaboración de libros por parte del islamismo durante ese período de expansión fue mayor que la de Grecia, Roma, Bizancio y la Europa cristiana en conjunto.⁴²

Aquella “era dorada” de la cultura islámica, marcada por importantes progresos en filosofía, matemática, ciencia y medicina, también dio lugar a muchas traducciones y anotaciones de antiguos textos griegos heredados de las conquistas de Egipto y de Siria. Los califas reunieron millones de libros en bibliotecas de Bagdad, El Cairo, Líbano, Córdoba y más ciudades, lo cual llevó a la profundización de la erudición y a la producción de libros por todo el imperio. Fue finalmente a través de la España islámica que Europa recibió el papel en el siglo XII. Para ese entonces, el códice ya se había convertido en la estructura de libro dominante. El libro fundacional del islamismo, el Corán, apareció con esa forma desde el comienzo. El texto fue transmitido oralmente por el profeta Mahoma y sus seguidores durante las primeras décadas del siglo VII pero, dado que se trataba de soldados activamente comprometidos con la conquista, la narrativa corría el riesgo de desaparecer en la precariedad de sus propios cuerpos. Para evitar esa pérdida, el califa Abu Bakr encargó que lo transfirieran a la página al poco tiempo de su aparición.⁴³ Después de la muerte de Mahoma, el califa Uthman compiló una versión autorizada y el Corán tomó la forma de un códice de pergamino.

42 *Ibid.*, p. 67.

43 Albin, Michael (2007) “The Islamic Book”, en Eliot, Simon y Rose, Jonathan (eds.) *A Companion to the History of the Book*, Malden (Massachusetts), Blackwell Publishing, doi: 10.1002/9780470690949.ch12 [consulta: 17/7/2017].

Un texto en red

Mientras consideramos la historia de las formas físicas del libro deberíamos observar brevemente un ejemplo que aparece en otro territorio, por fuera de la línea del códice. El *quipu* sudamericano nos ofrece una forma completamente distinta de llevar registros: una serie de nudos (significado de “quipu” en quechua) aferrados a una cuerda. Si bien los ejemplares más antiguos se remontan al primer milenio, la mayoría de los especímenes arqueológicos vienen del Imperio inca (aproximadamente entre 1400 y 1532).⁴⁴ Al menos un protoquipu, en el cual se encuentra una serie de ramitas atadas a las cuerdas, probablemente date del tercer milenio a. e. c., lo cual lo convierte en contemporáneo de las tablillas cuneiformes.⁴⁵ El quipu consistía en una cuerda principal de algodón o lana con cuerdas colgantes atadas, la mayoría en forma descendente, mientras que algunas otras estaban atadas en la dirección opuesta (véase figura 1). Algunas de esas cuerdas colgantes tenían hilos auxiliares que estaban teñidos de diversos colores e hilados con varias hebras. En los museos, a menudo los quipus están expuestos en forma lineal, como si fueran una línea del tiempo sobre la pared, o en forma radial, como si fuera la cara de un reloj o un llamativo collar de cuerdas. Si bien algunos son relativamente simples, muchos tienen más de 1.500 cuerdas colgantes, lo cual los convierte en objetos de estudio bellos y complejos.

Los investigadores todavía están intentando descifrar ese complicado sistema de nudos a partir de unos 750 especímenes encontrados en catacumbas de los Andes peruanos

44 Urton, Gary y Brezine, Carrie (2009) “What Is a Khipu?”, *Khipu Database Project*, agosto, en <www.khipukamayuq.fas.harvard.edu/WhatIsAKhipu.html> [consulta: 17/7/2017].

45 Mann, Charles C. (2005) “Unraveling Khipu’s Secrets”, *Science* 309 (5737), 12 de agosto, pp. 1008-1009, en <www.science.sciencemag.org/content/309/5737/1008> [consulta: 17/7/2017].

y en descripciones sobre su uso hechas por los colonizadores españoles que los encontraron. La opacidad de los quipus es un legado de la colonización: las autoridades españolas prohibieron su uso en el siglo XVI, y quemaron muchos de ellos en el proceso. Los únicos quipus que se mantuvieron dentro de la comunidad fueron los de Rapaz, en Perú, donde permanecieron hasta la década de 1930.⁴⁶ Si bien todavía se los mantiene y se los utiliza en rituales, ya no se los actualiza. En 2012, la artista chilena Cecilia Vicuña publicó un quipu conceptual contemporáneo. Producido en una edición de treinta y dos ejemplares, el *Chanccani Quipu* toma el libro-nudo como una metáfora, en sus propias palabras, “del choque entre dos culturas y visiones del mundo: el universo oral andino y el mundo occidental de la imprenta”.⁴⁷ Cinco cuerdas de lana sin hilar de poco menos que un metro y medio de largo penden de una caña de bambú y caen como una cascada de suave cabello blanco cuando la pieza se cuelga. Sobre la superficie se ven fonemas fragmentados en quechua, pintados de color óxido con estencil, que se extienden a lo ancho y a lo largo de cada tira, invitando al ojo y al oído a tocar las cuerdas del lenguaje.

Los quipus eran mantenidos por una clase burocrática de maestros cordeleros, los *khipukamayuc* o quipocamayos, que comprendían la convención de los signos representados por diferentes configuraciones de nudos, colores y tipos de cuerda. Su rol era mantener las cuerdas al día conduciendo censos, documentando los impuestos y el trabajo y registrando los calendarios de prácticas rituales. La pregunta

46 Vicuña, Cecilia (2016) “Knotations on a Quipu”, en Clay, Steve y Schlesinger, Kyle (eds.), *Threads Talk Series*, Nueva York, Granary Books/Victoria (Texas), Cuneiform Press, p. 82.

47 Cita en el *Instruction Manual & Orientation to Various Meanings*. Véase Vicuña, Cecilia (2012) *Chanccani Quipu*, Nueva York, Granary Books, en <www.granarybooks.com/book/1150/Cecilia_Vicuna+Chanccani_Quipu> [consulta: 17/7/2017].

principal, si los nudos servían como elementos mnemotécnicos o como un sistema de escritura que podía ser leído, es hasta el día de hoy un misterio. Aquellos dispositivos eran portátiles, como un libro, y podían tener tanto registros contables como narrativas. El académico Gary Urton, fundador del Khipu Database Project de la Universidad de Harvard, sostiene que el sistema representa una forma de codificación binaria que ayudaba a quienes los mantenían a reconstruir narrativas basándose en pares relacionales.⁴⁸ En algunos quipus contables, los nudos están dispuestos en una jerarquía decimal basada en la distancia de la cuerda central, siendo las unidades las más lejanas, luego las decenas, después las centenas y así sucesivamente. Otros quipus tienen una disposición más compleja, lo cual sugiere que eran utilizados para registrar otro tipo de información, como imágenes, ideas o sonidos.

Si bien el quipu se aleja del tipo de registros que hemos analizado hasta ahora, se encuentra ligado a la historia de los cambios que ha transitado la forma física del libro a causa de su materialidad. Al igual que la tablilla de arcilla, la hoja de papiro y el rollo de bambú, se elaboraba con un material que se encontraba en abundancia y que era ampliamente refinado por la cultura que lo desarrolló: la tela. La alpaca, la llama y otros camélidos de la zona andina proporcionaban la materia prima para la hilandería. Las telas incas eran flexibles, tridimensionales, de un alto impacto visual y ya inmersas en la cultura como marcadores de estatus.⁴⁹ Los bordados coloridos y los diseños geométricos tenían un claro significado simbólico, y los patrones bordados con telar de las vestimentas

48 La teoría de Gary Urton sobre el quipu como un vector de 7 bits se encuentra descrita en *Signs of the Inka Khipu* (2003) Austin, University of Texas Press.

49 Murra, John V. (1962) "Cloth and Its Functions in the Inca State", *American Anthropologist* 64 (4), pp. 710-728.

En China, una montaña entera puede ser un libro, un catálogo caligráfico de sucesos históricos. Por ejemplo, en Quanzhou, hay una montaña en cuyas laderas hay inscripciones sobre historias marítimas, tales como los relatos de las travesías de Zheng He al océano occidental. Así, incluso la naturaleza puede ser considerada como un medio para escribir libros.

—CAI GUO-QIANG,
DECLARACIÓN EN *SHU: REINVENTING
BOOKS IN CONTEMPORARY CHINESE ART*

reales establecían autoridad. Al igual que en cada una de las primeras formas de libro que hemos analizado, el material elegido formaba parte de la cotidianidad de los usuarios y moldeaba no solo la manera en que se transmitía la información, sino seguramente también la propia naturaleza del pensamiento. Nuestro desafío como estudiosos del libro es pensar la manera en que su soporte material es tanto un producto como una parte constitutiva de su momento histórico.

Del rollo al acordeón al códice

Dado este gran abanico de antecedentes, ¿de dónde proviene el códice, esa estructura omnipresente que todos reconocemos? ¿Cómo pasaron los hacedores de libros del rollo continuo al volumen encuadernado y por qué? Existen diferentes maneras de responder estas preguntas dependiendo del material que se usara para elaborar los rollos. En China, la resistencia y la maleabilidad del papel llevaron al desarrollo en el siglo VIII de los Sutra, libros plegados cuyo nombre proviene de la producción de ejemplares de sutras budistas. Los rollos se plegaban hacia adelante y hacia atrás, manteniendo el mismo ancho, de modo tal que se formaba un acordeón (véase figura 2). Aquellos libros plegados facilitaban la lectura, ya que permitían el acceso a cualquier parte del texto. Su rol fue central tanto en la difusión del budismo en Asia como en la adopción del códice en China. De hecho, el término “rol” es un legado del rollo, una referencia a los rollos donde se escribían los papeles de los actores durante el Renacimiento.⁵⁰

El libro plegado, conocido también como acordeón o *concertina*, era un volumen chato y rectangular, y su altura era la misma que la de los rollos que lo habían precedido,

50 “role, n.” (2017) *Oxford English Dictionary Online*, Oxford University Press, en <www.oed.com/view/Entry/166971> [consulta: 17/7/2017].

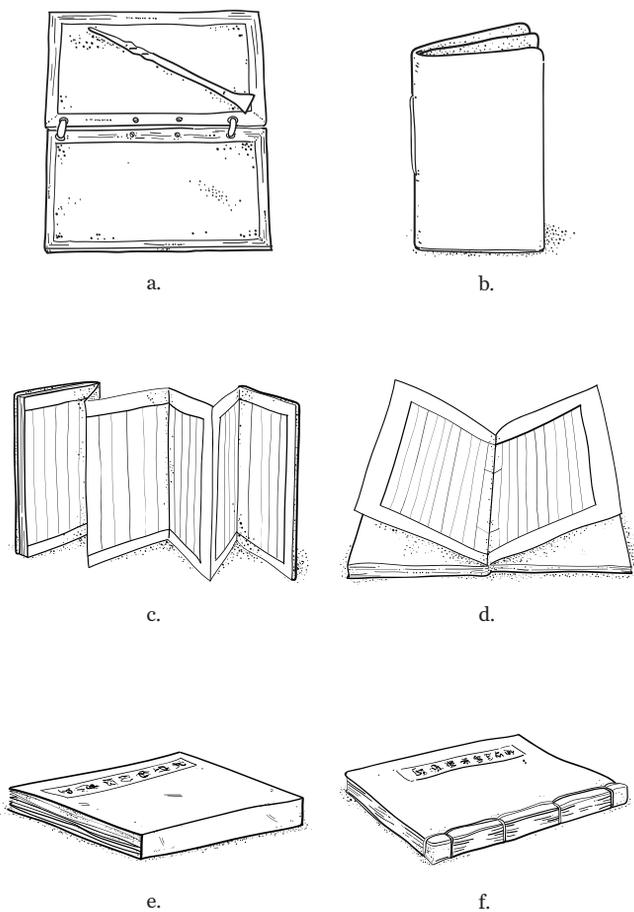


Fig. 2. (a) Díptico con tabletas de cera (ca. 800 a. e. c.); (b) un cuaderno o libreta de hojas de pergamino (ca. 55 a. e. c.); (c) acordeón/concertina (ca. 700 e. c.); (d) encuadernación mariposa (ca. 800 e. c.); (e) encuadernación de plegado inverso (ca. 1200 e. c.); (f) encuadernación cosida (ca. 1300 e. c.).
Ilustración de Mike Force para Lightboard.

dado que las hojas de papel que se usaban tenían, por lo general, la misma extensión que el brazo de quien elaboraba el papel. Es posible, también, que el formato haya devenido del manuscrito de hoja de palma, o *poth ī*, transportado por los monjes entre la India y China desde principios de la era común. Aquellas enseñanzas hinduistas y budistas, producidas en diferentes tipografías y lenguas, fueron copiadas y memorizadas por los escribas de Asia como forma de devoción. Los sutras se escribían con una técnica temprana de *intaglio* sobre hojas de palma secas aplanadas, pulidas y recortadas en rectángulos. El texto se inscribía con un estilete, luego se le pasaba tinta u hollín y el excedente se limpiaba, dejando así las marcas más oscuras.⁵¹ Las hojas estaban encuadradas al estilo de las cortinas venecianas: encajadas en placas de madera del mismo tamaño y forma que las hojas, con uno o varios orificios que atravesaban el conjunto y una cuerda que pasaba por ellos de modo tal que las hojas quedaran aferradas (véase figura 1). El nombre “sutra” está asociado a esa forma: deriva de la raíz protoindoeuropea *syū*, “unir, coser”, que derivó en el sánscrito *sūtram*, que significa “hilo [o] cuerda”.⁵² Aquel volumen se asemejaba al libro acordeón chino y adoptaba la forma de escritura vertical establecida en el *jiance*.

El ejemplo más antiguo de impresión sobre plancha xilográfica también proviene de China. El *Sutra del diamante*, un rollo de casi cuatro metros y medio impreso en 868 e. c. a pedido de Wang Jie, fue elaborado sobre una serie de

51 Agrawal, Om Prakash (1982) “Care and Conservation of Palm-Leaf and Paper Illuminated Manuscripts”, en Guy, John (ed.), *Palm-Leaf and Paper: Illustrated Manuscripts of India and Southeast Asia*, Melbourne, National Gallery of Victoria, pp. 84-85.

52 Watkins, Calvert (2011) *American Heritage Dictionary of Indo-European Roots*, 3^{ra} edición, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, p. 92; Stoičheff, Peter (2015) “Materials and Meanings”, en Howsam, Leslie (ed.), *The Cambridge Companion to the History of the Book*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 75.

planchas de madera tallada que contenían tanto ilustraciones como texto.⁵³ Las planchas se impregnaban con tinta y luego se colocaba una hoja sobre ellas, sobre la que se hacía presión para transferir la tinta al papel. Ese tipo de impresión, conocida como *xilografía*, era muy fácil de transportar y podía ser realizada por una sola persona (a diferencia de los primeros tipos móviles, que requerían de una prensa pesada y varios artesanos para operarla). Tenía además el beneficio de permitir la reproducción de una amplia secuencia de páginas en forma simultánea.

Debido a la técnica de presión y al poco espesor del papel de morera, solo se utilizaba un lado de la hoja, dado que podía estropearse la cara impresa si se hacía presión sobre ella. Es probable que aquella restricción haya llevado al desarrollo de las encuadernaciones pegadas de la concertina.⁵⁴ Para la encuadernación mariposa (siglo IX al XIII), se imprimían hojas individuales con dos páginas enfrentadas, plegadas al medio, apiladas y pegadas sobre el doblez. Esta técnica resulta en un códice cuyo folio abierto tiene la apariencia de una mariposa con las alas desplegadas sobre los folios cerrados a ambos lados (véase figura 2). Desafortunadamente, también deja dos páginas en blanco entre cada par impreso, una característica que distrae la concentración del lector y lo lleva a leer por encima.⁵⁵ Con el fin de crear una experiencia de lectura ininterrumpida, los impresores desarrollaron la encuadernación de plegado inverso (siglos XIII al XVII).⁵⁶ Las hojas se plegaban hacia afuera, de modo que el texto

53 Edgren, "The Book beyond the West", *op. cit.*, p. 104.

54 Burkus-Chasson, Anne (2005) "Visual Hermeneutics and the Act of Turning the Leaf: A Genealogy of Liu Yuan's *Lingyan ge*", en Brokaw, Cynthia J. y Chow, Kai-wing (eds.), *Printing and Book Culture in Late Imperial China*, Berkeley, University of California Press, p. 373; Oxford University Press Ebooks, doi: 10.1525/california/9780520231269.001.0001 [consulta: 17/7/2017]

55 *Ibid.*, p. 374.

56 *Ibid.*, pp. 100-101.

aparecía a ambos lados, luego se apilaban y se perforaban orificios sobre los bordes sin pegar del pilón (véase figura 2). Quienes manufacturaban los libros pasaban ganchos gruesos de papel por los orificios para sostener las páginas, luego pegaban el lomo y lo envolvían con un papel grueso y resistente de modo que lograban un *bloque* más fuerte y escondían los lados en blanco de la página dando lugar así a la primera encuadernación pegada o *perfecta*.

Dado que el pegamento atraía insectos, la encuadernación pegada eventualmente dio lugar a la técnica más asociada a la encuadernación china y japonesa: la encuadernación cosida. Esta técnica empleaba el mismo sistema de plegado que la encuadernación de plegado inverso, pero en lugar de pegar las cubiertas se pasaba un hilo por una serie de orificios en el lomo dando lugar así a un patrón geométrico decorativo. Además de atraer menos insectos, la encuadernación cosida era más fácil de reparar, ya que el hilo se podía retirar sin dañar las hojas (véase figura 2).⁵⁷ Este tipo de encuadernación fue la más común hasta principios del siglo xx, cuando el libro chino comenzó a parecerse más al códice.

Los griegos y los romanos tenían su propia estructura similar al acordeón antes de la introducción del papiro o el papel: las tablillas de cera. Las tablillas ya se empleaban en el siglo VIII a. e. c. en la antigua Grecia (que las había tomado prestadas de los asirios, quienes las utilizaban desde el siglo XIV a. e. c.).⁵⁸ Para fabricar estas tablillas se tallaba una depresión rectangular en una tableta de madera y se la rellenaba con cera. Se la conocía como *pugillares*, un nombre que deriva de *pugnus*, o puño, lo cual sugiere que aquellos “manuales” proporcionaban una superficie de escritura

57 Edgren, “The Book beyond the West”, *op. cit.*, p. 101.

58 Symington, Dorit (1991) “Late Bronze Age Writing-Boards and Their Uses: Textual Evidence from Anatolia and Syria”, *Anatolian Studies* 41, p. 112.

sólida y portátil que se podía sostener con una sola mano, de un modo muy similar al lector electrónico de hoy.⁵⁹ También demarcaban en forma clara los límites de la *pagina*. Hoy encontramos un dispositivo muy similar en los negocios de curiosidades: la pizarra mágica que tanto intrigaba a Sigmund Freud (una superficie engomada protegida por una capa de celofán), sobre la cual uno puede escribir mensajes secretos con un estilete plástico o con la punta retraída de un bolígrafo y luego “borrarlos” fácilmente después de leerlos levantando la superficie de celofán. Las primeras tablillas de cera también se utilizaban para enviar mensajes secretos. Según Heródoto, cuando el rey exiliado Demarato quiso avisar a Esparta de un ataque persa (ca. 480 a. e. c.) talló el mensaje en una tablilla de madera y lo cubrió con cera para que no pudiera ser interceptado. El aviso llegó a sus lectores, quienes al principio quedaron perplejos ante la pizarra en blanco. Según Heródoto, fue la reina Gorgo quien tuvo la idea de raspar la cera, lo cual devolvió el mensaje a tiempo para dar aviso al pueblo.⁶⁰

Las tablillas de cera se inscribían con un estilete que tenía un extremo afilado y el otro chato, de modo que uno podía borrar los errores. Tal como sugieren algunas piezas de arte antiguas, quienes escribían calentaban el estilete con los labios para facilitar la escritura. Las tablillas se podían utilizar en forma individual, pero a menudo se las entrelazaba con cordeles de cuero de a dos o en *polípticos* que agrupaban hasta diez tablillas. En los casos en que se unían más de dos tablillas, ya fuera de un extremo al otro o a lo largo de un mismo borde, las tablillas del medio podían ser inscriptas en ambas caras.⁶¹ El agrupamiento de tablillas, conocido por los romanos como *códice*, hace referencia al soporte de

59 Roberts y Skeat, *The Birth of the Codex*, op. cit., p. 4.

60 Kilgour, *The Evolution of the Book*, op. cit., p. 51.

61 *Id.*

Un libro no es jamás
solo un *objeto*
extraordinario.

Al igual que cualquier
otra tecnología, es
invariablemente producto
de la acción humana en
contextos complejos
y profundamente
cambiantes.

—D. F. MCKENZIE, *BIBLIOGRAPHY
AND THE SOCIOLOGY OF TEXTS*

madera, si bien el término también se empleaba para referirse a tablillas de otros materiales, como marfil y hueso.⁶² Las representaciones de aquellas tablillas en las vasijas griegas sugieren que no se las aferraba como a nuestro códice de hoy, con la bisagra en el medio, sino más bien como una *laptop*, con una bisagra horizontal entre dos superficies de escritura (véase figura 2).

Los griegos utilizaban inicialmente las tablillas de cera para documentos importantes, como testamentos y anuncios de nacimientos,⁶³ pero con la introducción del papiro y el rollo de pergamino comenzaron a usarlas en educación y para documentos más efímeros, como notas y contabilidad doméstica. Los romanos hicieron un uso extendido de los *pugillares* y los códices, especialmente para documentos legales (lo cual nos legó el término *codicilo*). La mayoría de los estudiosos les atribuye el traspaso de la madera al cuero durante el primer siglo de la era común, un proceso que muy probablemente haya comenzado con el uso de pequeñas libretas de pergamino o *membranae*.⁶⁴ Horacio (ca. 65-8 a. e. c.) menciona que se utilizaban para escribir borradores tanto en *Sátiras* como en *Arte poética*, lo cual sugiere que el conjunto de páginas plegadas proporcionaba una alternativa más liviana a la tablilla de cera para componer textos más largos antes de llevarlos a los rollos de papiro.⁶⁵

Aquel agrupamiento de hojas plegadas ofrece el concepto esencial a partir del cual se desarrolló el códice en la era común, aunque se desconoce quién fue el inventor de la forma. Algunos de nuestros códices más antiguos fueron

62 Kenyon, Frederic G. (1932) *Books and Readers in Ancient Greece and Rome*, Oxford, Clarendon Press, p. 91.

63 Skeat, Theodore C. (2004) *Collected Biblical Writings of T. C. Skeat*, Leiden, Brill Academic Publishers, p. 45.

64 Kenyon, *Books and Readers*, *op. cit.*, p. 90.

65 Roberts y Skeat, *The Birth of the Codex*, *op. cit.*, p. 20.

elaborados entre los siglos I y IV. Se trataba de hojas de papiro o pergamino plegadas, envueltas en cuero y cosidas con una vuelta de hilo sobre el pliegue (una técnica que hoy conocemos como *costura a caballete*). Cada uno usaba un método ligeramente diferente para producir un cuadernillo [*quire*] o agrupamiento de páginas plegadas (véase figura 2).⁶⁶ Una hoja puede plegarse en diversos tamaños y su denominación se basa en la cantidad de hojas más pequeñas que resultan de ese plegado: folio (dos hojas, cuatro páginas), cuarto (cuatro hojas, ocho páginas), octavo (ocho hojas, dieciséis páginas), dieciseisavo (dieciséis hojas, treinta y dos páginas), etcétera (véase figura 3). Dicha denominación es utilizada por los bibliólogos para describir el tamaño de un libro. La agrupación de papiros consistía en folios anidados, es decir, hojas plegadas al medio siguiendo la dirección del grano que, por ende, tenían la misma altura que el rollo de papiro. Las agrupaciones de pergaminos, no obstante, se hacían a partir de cueros de distintos tamaños y, dada la maleabilidad del material, podían plegarse y cortarse varias veces antes de la encuadernación. El más común de los formatos era el octavo, que se lograba agrupando cuatro folios anidados. De allí proviene la denominación “cuaderno”.⁶⁷

Las páginas resultantes de una hoja grande plegada se denominan *intonsas*, porque todavía están unidas. Una vez que las intonsas se cortan por los pliegues, las páginas se denominan *hojas*, cada una con dos lados: *recto* (lado frontal) y *verso* (lado posterior). Dicha denominación proviene de los nombres que los romanos les asignaban a los lados de un rollo de papiro: el *recto* para el interior con reglones horizontales,

66 Kilgour, *The Evolution of the Book*, *op. cit.*, p. 53.

67 Avrin, *Scribes, Script, and Books*, *op. cit.*, p. 174; Bülow-Jacobsen, “Writing Materials in the Ancient World”, *op. cit.*, p. 23; Johnson, William A. (2012) “The Ancient Book”, en Bagnall, Roger S. (ed.), *The Oxford Handbook of Papyrology*, Nueva York, Oxford University Press, p. 265.

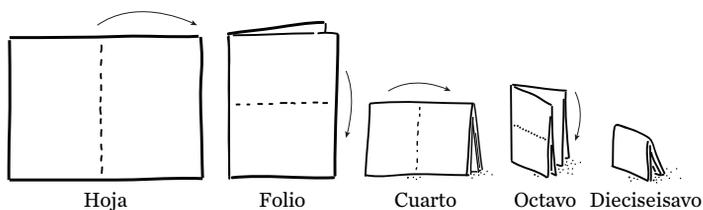
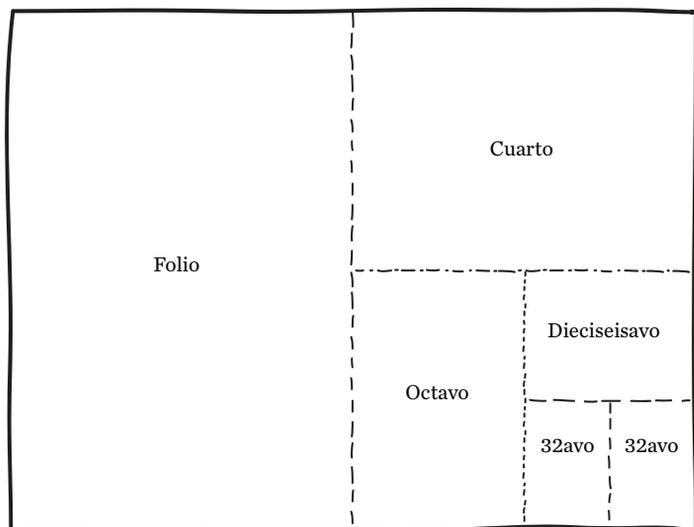


Fig. 3. Plegado de una hoja y tamaños de libro resultantes.
Ilustración de Mike Force para Lightboard basada en A. W. Lewis
(1957) *Basic Bookbinding*, Nueva York, Dover, p. 9.

que era el lugar correcto para escribir, y el *verso folium* para la “página curvada” del reverso del rollo.⁶⁸ Al ver un códice abierto, la página de la izquierda es siempre el *verso* y la página derecha, el *recto*.

68 Avrin, *Scribes, Script, and Books*, *op. cit.*, p. 84.

Aquel sencillo formato en el cual una hoja se plegaba para formar un cuaderno tuvo un rol importante en el mundo editorial europeo entre los siglos XVI y XIX, una época en la cual los libros eran bienes de lujo y vendedores ambulantes, conocidos en inglés como *chapmen*, pregonaban esos folletos económicos a las masas.⁶⁹ Esos libritos [*chapbooks*], que podían tener entre cuatro y veinticuatro páginas, aún hoy cumplen un importante rol en las pequeñas editoriales, ya que permiten la posibilidad de publicar colecciones de poesía compactas y poco costosas.

Vale la pena repetir que el advenimiento del códice no significó la desaparición del rollo: el rollo y el códice de pergamino y de papiro coexistieron durante varios siglos en la cultura romana. La evidencia arqueológica indica una declinación paulatina en la cantidad de rollos a partir del tercer siglo, con un incremento en la cantidad de códices hasta que ambos alcanzaron una paridad entre los siglos III y IV.⁷⁰ Entre los libros sobrevivientes de aquel período se encuentran algunas obras de Homero y de Platón, así como tratados de medicina y de gramática, lo cual sugiere que se empleaban en educación. Cada uno tiene por lo general una extensión de solo uno o dos rollos, lo cual evidencia que el formato predominante había establecido en el imaginario de los lectores algún concepto sobre la duración promedio de un libro. Para dar el salto de la libreta estilo folleto al códice tal como lo conocemos, era necesario desarrollar un tipo de encuadernación que pudiera sostener varios cuadernos juntos de manera firme. El ejemplo más antiguo que ha llegado a nuestros días en forma completa, el códice Mudil, un salterio del siglo

69 Andrews, Martin (2007) "The Importance of Ephemera", en Eliot, Simon y Rose, Jonathan (eds.), *A Companion to the History of the Book*, Malden (Massachusetts), Blackwell Publishing, doi: 10.1002/9780470690949.ch32 [consulta: 14/1/2020].

70 Roberts y Skeat, *The Birth of the Codex*, op. cit., p. 37.

cuarto descubierto en una tumba egipcia en 1984, revela las raíces romanas del libro cosido: los treinta y dos cuadernillos están sostenidos por tapas de madera cosidas con cuero.⁷¹

La tradición del manuscrito

El libro encuadernado por el lomo tal como lo conocemos hoy sirve a las necesidades que hemos visto hasta ahora. Es portátil y durable, es de fácil referencia y las páginas de bajo costo permiten que se pueda escribir a ambos lados. A diferencia del rollo, no se necesitan las dos manos para mantenerlo abierto y, al igual que la tablilla, se puede dejar abierto sobre una superficie para consultar con facilidad. Pero quizás su difusión se deba fundamentalmente no a lo que es, sino a lo que no es: un rollo como el que se utilizaba para las escrituras hebreas (la Torá) y textos religiosos paganos. El ensayista e historiador del libro Alberto Manguel sostiene que los primeros cristianos recurrían al códice para transportar clandestinamente los textos prohibidos por los romanos.⁷² Aquella diferenciación cumpliría un importante rol en el auge del cristianismo en la era común, dado que cristianos y judíos seleccionaban el tipo de encuadernación para sus tratados religiosos de modo de reforzar su distinción (los monjes incluso encuadernaron la Septuaginta en un códice para poder incorporarla a las bibliotecas monásticas, lo cual sugiere hasta qué punto estaba internalizada esa distinción).⁷³

71 Cowell, Alan (1988) "Grave Yields Psalms: World's Oldest?", *New York Times*, 24 de diciembre, <www.nytimes.com/1988/12/24/arts/grave-yields-psalms-world-s-oldest.html> [consulta: 17/7/2017].

72 Manguel, *A History of Reading*, *op. cit.*, p. 48.

73 Stallybrass, Peter (2001) "Books and Scrolls: Navigating the Bible", en Andersen, Jennifer y Sauer, Elizabeth (eds.), *Material Texts: Books and Readers in Early Modern England*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, p. 43.

Fue a través del auge del cristianismo que la producción del códice se expandió en Occidente, en la forma de manuscritos monásticos. En el siglo VI, cuando los primeros monasterios establecieron el catolicismo en Italia, San Benito de Nursia dictaminó una regla que establecía que los monjes benedictinos debían leer a diario, completar un libro durante la cuaresma y llevar libros en sus viajes para leer y analizar en cada descanso.⁷⁴ El énfasis puesto en la alfabetización y la lectura llevó a un gran crecimiento en la producción de libros dentro de los monasterios, cada uno de los cuales tenía su propia biblioteca y un *scriptorium* para copiar los textos a mano. Allí trabajaban copistas, correctores, calígrafos y rubricadores, que producían códices para la venta o el intercambio con otros monasterios, especialmente para que otros monjes pudieran consultarlos. Los monasterios monopolizaron la producción de libros hasta el siglo XIII. De hecho, cuando uno imagina los primeros libros, la primera imagen que probablemente se le venga a la cabeza sea de los *manuscritos iluminados* que allí se producían. Aquellas producciones ornamentadas incluían tanto textos cristianos como antiguas obras griegas y romanas, copiadas y recopiadas por escribas que no necesariamente se habían ofrecido a hacer el trabajo de preservar y diseminar la literatura.

Los monjes copistas no estaban, de hecho, muy contentos con aquella tarea. Mientras sus hermanos trabajaban el campo o viajaban, ellos pasaban seis horas por día encorvados sobre una hoja en un frío *scriptorium*, sufriendo dolores de espalda y de cabeza, pérdida de visión y calambres, desaprovechando las horas de luz del día, ya que trabajar de noche hubiera implicado el uso de velas, que eran caras y peligrosas cerca de los materiales altamente inflamables que

74 Martin, Henri-Jean (1994) *The History and Power of Writing*, Chicago, University of Chicago Press, p. 121.

utilizaban.⁷⁵ Los copistas trabajaban en silencio, comunicándose mediante señas si necesitaban materiales o simplemente si querían compadecerse de su trabajo, lo cual a veces hacían en los márgenes de las páginas sobre las que trabajaban, escribiendo quejas con tinta entre las glosas del texto, por ejemplo la siguiente, que parece el ruego de un niño en la escuela: “San Patricio de Armagh, líbrame de la escritura”.⁷⁶ No era necesario que los copistas supieran el latín, griego o hebreo que transcribían, ya que los correctores, que conocían la lengua, aseguraban la calidad del trabajo.⁷⁷ A algunas tareas del *scriptorium* las podía realizar el laicado, como la caligrafía, la rubricación y la iluminación. Como vemos, la producción de manuscritos requería de una gran cantidad de personas para la confección de un solo libro, y conllevaba un proceso de elaboración de muchísimas horas de trabajo. El trabajo y el costo de cada manuscrito encuadernado con tapas de madera o de cuero, a veces con incrustaciones de piedras preciosas o filigranas y decorados con colores estridentes y dorado a la hoja, se observa en cada una de las páginas.

Los copistas trabajaban con grupos de cuatro folios de pergamino, llamados por los bibliólogos *quaternions* o cuaterniones (de donde proviene la palabra “cuaderno”), cuyas dieciséis páginas estaban dispuestas del lado “con pelo” de cara al lado “con pelo” y el lado “de piel” de cara al lado “de piel”, un efecto del octavo descrito más arriba.⁷⁸ Los dos lados de una hoja de pergamino, si bien estaba tratada, pulida y estirada, acarrearán la historia del animal del cual provenía: el lado con “pelo” era visiblemente más oscuro y pecoso por las

75 McMurtrie, *The Book*, *op. cit.*, p. 78.

76 Edler de Roover, Florence (1939) “The Scriptorium”, en Westfall Thompson, James (ed.), *The Medieval Library*, Nueva York, Hafner Publishing, pp. 604-606.

77 Kilgour, *The Evolution of the Book*, *op. cit.*, p. 71.

78 Avrin, *Scribes, Script, and Books*, *op. cit.*, p. 213.

pintas de los pequeños folículos (véase figura 4).⁷⁹ Al fragmentar los manuscritos en esas secciones más pequeñas, varios copistas podían trabajar en el mismo volumen en forma simultánea, lo cual aceleraba el proceso pero multiplicaba la posibilidad de incurrir en errores, dado que cada cuaternión tenía que estar alineado en apariencia y contenido con los demás en el libro terminado. Para que la escritura fuera prolija y uniforme, los copistas presionaban o trazaban renglones y márgenes en cada página. La disposición provenía de una fuente conocida: los rollos y códices romanos, que tenían dos columnas justificadas por página que resultaban eficientes para la lectura y placenteras para el ojo.

Los copistas transcribían el texto que tenían frente a ellos con una pluma de ganso en una mano y una cuchilla en la otra, que utilizaban para sostener las páginas abiertas, sacar punta y raspar los errores. Escribían en un tipo de letra mayúscula conocida como *uncial*, desarrollada a partir del estilo romano, pero con los extremos redondeados.⁸⁰ Ese *estilo de escritura* persistió en los textos religiosos a lo largo del siglo VIII, cuando Carlomagno encargó una letra minúscula más legible para estandarizar la escritura de los manuscritos. Esa letra, conocida como *carolingia*, por asociación a dicho reino, permitía una escritura mucho más rápida, de modo que los copistas podían producir con mayor rapidez y responder mejor a la creciente demanda de libros.⁸¹ Para

79 Algunas excelentes fotografías de imperfecciones de pergaminos en manuscritos medievales fueron reunidas por Eric J. Johnson, curador de libros raros y manuscritos de la biblioteca de la Ohio State University: “Scarring, Tears, Veins and Hair: The Imperfections of Medieval Parchment” (2008) *The Ohio State University–University Libraries*, 1 de diciembre, <www.library.osu.edu/blogs/rarebooks/2008/12/01/107> [consulta: 17/7/2017].

80 Finkelstein, David y McCleery, Alistain (2005) *An Introduction to Book History*, Nueva York, Routledge, p. 45.

81 Kilgour, *The Evolution of the Book*, *op. cit.*, p. 38.

el siglo XIV ya había aparecido en Europa la letra gótica en una variedad de estilos regionales de los cuales provienen nuestras primeras tipografías, un tema al que volveremos en el capítulo 2.

Una vez que un cuaternión estaba terminado y chequeado por un corrector pasaba al rubricador, quien seguía con la tradición egipcia de embellecer los pasajes importantes con tinta roja. En esta instancia se agregaban los títulos, las iniciales de cada capítulo y los encabezados. Si el manuscrito era importante o lo había encargado un mecenas adinerado, el texto pasaba, luego de ser rubricado, al iluminador, que embellecía e ilustraba los márgenes con sus dibujos. El iluminador trabajaba principalmente con pigmentos azules y rojos y dorado a la hoja, con los que adornaba la letra inicial de cada pasaje (a veces incluso pintaba pequeñas escenas en torno a la mayúscula para decorar las letras, llamadas *iniciales historiadadas*), también decoraba los bordes de cada página e introducía ilustraciones que representaban los temas del texto (véase figura 4). Dicho método fue utilizado hasta el siglo XV, cuando alcanzó el máximo esplendor, dado que un diez por ciento de los manuscritos que se producían eran iluminados.⁸²

Uno de los manuscritos iluminados más famosos, el *Libro de Kells* irlandés (ca. 800 e. c.), demuestra tanto la técnica virtuosa como las innovaciones introducidas por los copistas de las islas británicas: una elegante letra uncial, iniciales con elaborados decorados y, más importante aún, el espaciado entre las letras.⁸³ Los cuatro evangelios y los textos preliminares en latín están escritos con tintas de diversos

82 Houston, Keith (2016) *The Book: A Cover-to-Cover Exploration of the Most Powerful Object of Our Time*, Nueva York, W. W. Norton, p. 170.

83 Hay una versión escaneada del libro disponible a través de la página web de Trinity College Dublin: *Book of Kells* (2012) Trinity College Dublin, Digital Collections, en <www.digitalcollections.tcd.ie/home/index.php?DRIS_ID=MS58_003v> [consulta: 17/7/2017].

colores (además del negro estándar) y están más densamente iluminados que cualquier evangelio de aquel período que haya llegado hasta nuestros días. El *Libro de Kells* es probablemente el trabajo de al menos tres copistas y refleja el nivel de complejidad del proceso de transformación que hacía de un manuscrito un producto tan costoso y manufacturado con tanta precisión.⁸⁴ Consta de 340 folios de vitela profusamente iluminados y diez ilustraciones a página entera, además de motivos entrelazados que imitan ornamentos metálicos de la cultura celta, puntos rojos que evocan la tradición romana e ilustraciones cuya influencia se remonta a la iconografía bizantina, armenia y mediterránea.⁸⁵

Dada su gran dimensión (desafortunadamente fue recortado a unos 33 × 23 centímetros para ser reencuadernado en el siglo XIX) y su aspecto suntuoso, es posible que el *Libro de Kells* haya sido un libro de altar utilizado en ocasiones especiales por un lector que seguramente sabría el texto de memoria. Es probable que fuera un libro para ser visto y escuchado más que para ser leído, lo cual se evidencia por una serie de erratas en el texto, que incluye palabras que faltan, fragmentos repetidos e ilustraciones agregadas para cubrir errores.⁸⁶ Aquellos tomos tan voluminosos requirieron de un importante desarrollo en la encuadernación del siglo VII: el uso de cuerdas resistentes o de correas de cuero, que atravesaban las tapas y recorrían el lomo del libro, al que estaba cosido cada cuaderno. Ese tipo de encuadernación reforzada, que se perfeccionó en el siglo XVII, continúa siendo el procedimiento estándar tanto en la reparación como en la producción de libros de lujo.

84 “The Book of Kells”, The Library of Trinity College Dublin, en <www.tcd.ie/library/manuscripts/book-of-kells.php> [consulta: 17/7/2017].

85 Lyons, Martyn (2011) *Books: A Living History*, Los Ángeles, Getty Publications, p. 43.

86 Kilgour, *The Evolution of the Book*, *op. cit.*, p. 68-80.

Cambios en la lectura y la escritura

La forma y el estilo de aquellos primeros manuscritos reflejan las prácticas de lectura de su época y las necesidades para las cuales fueron diseñados. En la era del manuscrito, la lectura era una práctica muy diferente al estado privado de meditación que experimentamos hoy. Un monje no leía en silencio frente a un escritorio, o reclinado en la cama o en tránsito de un lugar a otro. Lo más probable es que algún hermano que pudiera leer de corrido leyerá frente a todos, o que leyerá en voz baja estudiando un texto en latín. Cuando viajaba a otros monasterios a consultar sus volúmenes encontraba los códices encadenados a los atriles, de modo que aquellos valiosos documentos no desaparecieran. Para poder copiar el libro había que llevar a cabo la enorme tarea de deslizar todos los volúmenes adyacentes de la barra de metal a la que estaban aferrados para que el monje pudiera extraer el que necesitaba y llevarlo a un escritorio en el cual realizar el copiado. Aquellas encuadernaciones encadenadas siguieron utilizándose hasta el siglo XVIII y son emblemáticas del lugar que ocupaba el códice en la vida cultural y en la religiosa. Cada libro era un objeto único que había sido forjado con muchísimo esfuerzo para ser aprovechado por un grupo muy limitado de personas.

La lectura había sido, desde el período helenístico, una práctica oral, lo que se reflejaba en la propia escritura. La escritura de los rollos griegos era continua, o *scriptio continua*, es decir sin espacios entre las palabras, no diferenciaba mayúsculas y minúsculas y había un uso escaso de puntuación, lo cual requería de una lectura en voz alta. Según explica Paul Saenger, curador de libros raros de la Biblioteca Newberry de Chicago y académico especializado en prácticas de lectura medievales, la escritura continua no hubiera podido desarrollarse sin la introducción de las vocales por parte de los griegos, lo cual permitía a los lectores separar en sílabas y

retenerlas en la memoria mientras el ojo recorría el texto.⁸⁷ Mientras que el griego se escribía de derecha a izquierda, al igual que el fenicio, los romanos desarrollaron un sistema para acelerar la lectura que alternaba la dirección entre línea y línea, lo cual permitía la lectura continua de derecha a izquierda y luego de izquierda a derecha, y así sucesivamente. Esta forma, llamada *bustrofedón*, por el sistema de arado, les permitía al granjero, al escritor y al lector recorrer el campo sin levantar sus instrumentos, lo cual sugiere que seguramente sería mucho menos incómodo de lo que hoy creemos.

Si bien hoy nos puede parecer un sistema extraño, la escritura continua no era una construcción para nada ingenua, sino una elección, tal como lo demuestra el hecho de que los romanos descartaron su sistema de puntuación en el primer siglo para adoptar el modelo griego. Dicho sistema estableció la alfabetización como un ámbito de una elite culta, ya sea que hubiera sido educada desde una edad temprana y logrado dominar la correcta identificación e inflexión de cada texto, o que tuviera los medios para contratar a un *lector* profesional. Proporcionó, asimismo, un ámbito para la lectura compartida, en el cual los textos difíciles ofrecían un espacio para el debate.⁸⁸ En la Grecia antigua la literatura era principalmente una actividad social, que reunía al público para apreciar representaciones de poesía épica y drama. La épica contiene las marcas de aquella oralidad: se vale de la repetición, de las fórmulas de imágenes, de la métrica y la rima como apoyos mnemotécnicos para los intérpretes.⁸⁹ El término utilizado para describir a las representaciones de

87 Saenger, Paul (1997) *Space between Words: The Origins of Silent Reading*, Stanford, Stanford University Press, p. 9.

88 Johnson, William A. (2013) "Bookroll as Media", en Hayles, N. Katherine y Pressman, Jessica (eds.), *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*, Mineápolis, University of Minnesota Press, p. 106.

89 Ong, *Orality and Literacy*, op. cit., p. 59.

dichas obras, *rapsodia*, significa “coser [dos cosas] juntas”, lo cual sugiere hasta qué punto la composición oral consiste en hilvanar líneas que resulten conocidas.

Los grandes pensadores de la antigua Grecia, de hecho, desconfiaban de la escritura, ya que la consideraban una tecnología que destruiría las artes orales del debate y la narración sobre las cuales basaban su sentido del mundo, de la filosofía, del tiempo y del espacio. En el *Fedro* de Platón, Sócrates desprecia la palabra escrita por separar las ideas de la fuente, citando al rey egipcio Thamos como el primero en expresar esa preocupación al recibir el regalo de la escritura del dios Tot.⁹⁰ Sócrates veía la transcripción como una muleta que restringe la memoria y atasca el pensamiento filosófico en ambigüedad, dejando la interpretación en manos de los lectores. Los textos, después de todo, pueden circular sin su autor, lo cual impide que pueda explicarlos o defenderlos. A pesar de dichos temores, la propia escritura que Platón utilizó para registrar aquellos diálogos fue un instrumento fundamental para el desarrollo de la oratoria griega. Tal como señala el académico Walter Ong en *Oralidad y escritura*, su estudio sobre las formas en las que las tecnologías de la escritura reestructuran el pensamiento, la palabra escrita les permitió a los eruditos griegos transcribir y codificar las estrategias retóricas.⁹¹ También aumentó exponencialmente el vocabulario humano, ya que dejamos de depender de la memoria para tener todo el lenguaje a disposición. La escritura, de hecho, permitió que florezca la retórica.

Para que la lectura silenciosa tal como la conocemos pudiera avanzar, esta tendría que cambiar su contexto y el

90 Platón (1925) *Phaedrus, Plato in Twelve Volumes* (traducción al inglés de Harold N. Fowler), vol. 9, sección 275c, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, Perseus Digital Library, en <www.data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg012.perseus-eng1:275c> [consulta: 17/7/2017].

91 Ong, *Orality and Literacy, op. cit.*, p. 9.

texto, su forma. Tendría que volverse una experiencia más privada, lo cual significa que la alfabetización tendría que extenderse más allá de las comunidades monásticas y de elite. A su vez, los textos deberían ser más legibles, con una puntuación estandarizada y espacios entre las palabras de modo tal que el susurro de los lectores, muy común durante el siglo VI, pudiera disiparse. Así podrían surgir las bibliotecas, diseñadas para una lectura silenciosa y contemplativa, que pasaron a ofrecer un espacio para aquel nuevo grupo de lectores.

Los escribas *insulares*, como por ejemplo quienes dieron vida al *Libro de Kells*, tuvieron un rol central en convertir el texto en algo más accesible. Dado que el latín era una segunda lengua y el desafío de leerla en *scriptio continua* era mayor, introdujeron varios cambios para facilitar la lectura, entre ellos: la separación de las palabras (alrededor del 675 e. c.), puntuación adicional y simplificación de las letras. Así y todo, aquellas pequeñas innovaciones tardaron unos cuatrocientos años en diseminarse.⁹² La traducción de textos científicos árabes en Europa durante el siglo X muy probablemente haya tenido un rol preponderante en consolidar la separación de las palabras, ya que era algo inherente a esa lengua (porque, a diferencia del griego y del latín, está escrita con consonantes). Los traductores mantuvieron la separación de palabras arábiga al traducir al latín, en parte porque permitía que la compleja prosa técnica fuera mucho más fácil de comprender (un caso claro donde el contenido tuvo una influencia directa sobre la forma).⁹³

En última instancia, los cambios con respecto a quién leía y a qué podían acceder fueron esenciales en la forma que

92 Parkes, M. B. (1999) "Reading, Copying and Interpreting a Text in the Early Middle Ages", en Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (eds.), *A History of Reading in the West*, Amherst, University of Massachusetts Press, pp. 94-99.

93 Saenger, *Space between Words*, *op. cit.*, pp. 124-129.

¿Qué es un libro?

Un libro es una
experiencia. Un libro
comienza con una idea.
Y termina con un lector.

—JULIE CHEN Y CLIFTON MEADOR,
HOW BOOKS WORK

adquirieron la escritura y el aspecto de la página. La explosión demográfica en Europa durante la Baja Edad Media significó un incremento en el laicado de clase media y alta que necesitaba recibir educación y, por lo tanto, acceso a los libros. Las universidades se expandieron en el siglo XIII con el fin de ofrecer educación tanto a los clérigos como a la aristocracia más allá de los rudimentos de la lengua y la retórica. Dichas instituciones desarrollaron un nuevo mercado para el intercambio de ideas: la academia, un territorio prácticamente dominado por hombres.⁹⁴ Para satisfacer la demanda cada vez mayor de producción de textos, hubo una proliferación de papeleros, que cumplían la función de copistas, encuadernadores, vendedores y prestadores de libros, para proveer tanto a los académicos como a los estudiantes. A partir de *ejemplares* aprobados por los académicos, los papeleros enviaban los cuadernos a copistas e ilustradores, que completaban el trabajo de manera parcial, lo devolvían, y luego los mismos papeleros armaban y encuadernaban el libro terminado.⁹⁵ Ese sistema permitía que se pudieran hacer muchas copias con secciones idénticas intercambiables entre sí. Por un pequeño monto, los estudiantes podían hacer sus propias copias a partir de esos ejemplares, sección por sección, lo cual implicaba un proceso de lectura de mucho trabajo manual. Luego llevaban esos libros a clase y los leían en silencio a la par de la clase que dictaba el profesor.⁹⁶ De ese modo, la lectura era multimodal: con las manos, con los ojos y con los oídos.

Aquí tenemos que agradecer una vez más al mundo árabe por la expansión de las ideas y los cambios en la

94 Kilgour, *The Evolution of the Book*, *op. cit.*, pp. 74-75.

95 Febvre, Lucien y Martin, Henri-Jean (1976) *The Coming of the Book: The Impact of Printing, 1450-1800*, Londres, Verso [traducido del francés por David Gerard], pp. 19-21.

96 Saenger, *Space between Words*, *op. cit.*, pp. 259-261.

lectura. Los académicos tradujeron al latín libros antiguos que estaban preservados en árabe y así comenzaron a difundirse también obras de ciencias y matemática. A medida que se fue desarrollando un público escolástico para los libros, también lo hizo la estructura de la página y del código diseñado para las consultas y anotaciones individuales y silenciosas.⁹⁷ Esa etapa dio suavemente lugar al período de actividad artística e intelectual que conocemos como Renacimiento, cuando todo cambió para los libros. Indispensable en los intercambios de ideas entre pensadores separados por grandes distancias, el código escrito y la facilidad con la que podía transportarse permitieron exactamente ese desarrollo asincrónico de pensamiento que Sócrates y Platón tanto temían.

Aquel temor nos recuerda a la preocupación contemporánea por el modo en que la lectura y la escritura en plataformas digitales acortan nuestra capacidad de atención y nuestra capacidad de concentrarnos con mayor profundidad en los textos. Lo que hoy tememos es exactamente lo mismo que preocupaba a los antiguos: la mediación. La acusación de Sócrates esconde una visión de la escritura como una tecnología que se interpone entre pensador y pensamiento, los separa y permite que cada uno viaje por su lado. Mientras que Sócrates creía que ese proceso llevaría a que a uno le fuera imposible defenderse o clarificar las ideas propias, esa separación fue esencial para el desarrollo y la diseminación del conocimiento en un mundo que crecía cada vez más rápido. Vale la pena destacar que la propia escritura cambió el pensamiento humano, así como nuestra dependencia de los dispositivos digitales en red nos ha cambiado a nosotros.

97 Lindberg, David C. (1992) *The Beginnings of Western Science*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 203. Véase también Drucker, Johanna (2003) "The Virtual Codex: From Page Space to E-space", *The Book Arts Web*, 25 de abril, en <www.philobiblon.com/drucker> [consulta: 17/7/2017].

2. EL LIBRO COMO CONTENIDO

El Renacimiento inauguró la era de los libros, al menos entre la aristocracia. Muchas de las características que hoy asociamos al códice surgieron como respuesta a la expansión de la lectura silenciosa. Los libros de horas, pequeños manuscritos iluminados hechos por encargo del laicado, convirtieron la oración en un acto privado y al códice en un objeto de valor y estatus. Durante ese período se produjeron algunos experimentos interesantes sobre la estructura formal del libro que dirigieron la atención a aquellos valiosos artefactos. Entre ellos estaban los *libros de cintura*, cuya cubierta de cuero blando sobrepasaba las tapas y permitía que pudiera enlazarse al cinturón para consultas rápidas. Aquellos libros eran muy populares entre los peregrinos durante la Edad Media y siguieron elaborándose durante este período. La encuadernación *dos-à-dos* (siglo XVI) unía dos volúmenes por las tapas traseras, de modo que el lomo de un libro quedara dispuesto junto al borde exterior del otro; una estructura útil, aunque de escasa difusión, para unir las obras de varios volúmenes. Otro tipo de libro curioso era el *cordiforme*, o en forma de corazón (siglos XIV y XV), el cual se usaba para libros de horas, colecciones de baladas y volúmenes de canciones de amor y aprovechaba la apertura simétrica del códice para que la forma se adaptara a su contenido: la devoción.¹

1 Jager, Eric (2000) *The Book of the Heart*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 83-85.

Sin embargo, la innovación más importante fue el surgimiento del elemento que más asociamos al libro: la imprenta. Cuando el códice se empezó a elaborar fuera de los monasterios, las nociones de autoría también fueron cambiando gradualmente, ya que los copistas monásticos no eran considerados quienes daban origen a las ideas que volcaban sobre la página, sino trabajadores que transcribían conocimiento cultural. Con el surgimiento de las universidades y la indagación humanista en la literatura y la retórica en latín y en griego, comenzó a tomar forma la figura del autor como creador. Ese cambio, junto con la mecanización, llevaría a una nueva concepción del libro como contenido más que como objeto: su forma como mero transporte para la información que llevaba dentro.

Los comienzos de la imprenta

A medida que el códice se volvía un instrumento privado en lugar de un objeto para ser experimentado en público, a los copistas les resultaba cada vez más difícil satisfacer la demanda. En un principio, la impresión en planchas xilográficas, que aparentemente se desarrolló en Occidente para producir naipes, satisfizo algunas necesidades de los lectores. Los *libros xilográficos*, compuestos por imágenes religiosas con epígrafes, abastecieron a un público devoto durante el siglo xv.² Un folio podía imprimirse a partir de una imagen y un texto en relieve tallados sobre una plancha de madera, algo muy similar a lo que sucedía en China, cuyas técnicas de impresión xilográfica, descritas en el capítulo 1, antecedieron

2 Chow, Kai-wing (2007) “Reinventing Gutenberg: Woodblock and Movable-Type Printing in Europe and China”, en Baron, Sabrina; Lindquist, Eric y Shevlin, Eleanor (eds.), *Agent of Change: Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, Amherst, University of Massachusetts Press, p. 180.

a estas. La técnica utilizada para producir libros xilográficos tuvo una gran influencia en la tecnología de impresión que se utilizaría prácticamente sin cambios a lo largo del siglo xx: los tipos móviles.

Cuando uno piensa en los primeros libros, inevitablemente se remite a Johannes Gutenberg, una de las pocas celebridades en la historia del libro. Su nombre se ha convertido en sinónimo de la invención de la imprenta y de la producción de la Biblia de 42 líneas que ha sido ampliamente exhibida y venerada como el primer libro occidental impreso con tipos móviles. A pesar de la ubicuidad de su presencia en plazas y estatuas dedicadas a él por toda Alemania, de una estampilla estadounidense del año 1952 dedicada a sus logros, de una gran cantidad de grabados de su persona (si bien ninguno es un retrato verificable) y de una iniciativa para digitalizar todos los libros del mundo que se encuentran en dominio público que lleva su nombre, Gutenberg casi no tuvo reconocimiento por las innovaciones que hicieron posible aquella hazaña.

Gran parte de lo que sabemos sobre el trabajo de Gutenberg proviene de los registros del juicio de 1455 con Johann Fust, financista de la imprenta, cuya inversión de 2.026 florines (con intereses incluidos) Gutenberg nunca pagó.³ Como resultado del juicio, Gutenberg perdió el taller de impresión y solo pudo quedarse con los equipos y los trabajos que había completado antes de 1448, cuando le fue otorgado el préstamo. Fust y su yerno, Peter Schöffer, quien además había sido asistente de Gutenberg, se quedaron con el taller, la mitad de las biblias que ya estaban terminadas y gran parte del crédito por la invención de la imprenta. Gutenberg murió doce años más tarde, sin haber recibido ninguna ganancia por su invento o por su edición estandarizada de la Biblia. La popularidad que recibió Gutenberg es

3 Man, John (2002) *Gutenberg: How One Man Remade the World with Words*, Nueva York, John Wiley and Sons, p. 185.

Hemos tomado tanta
distancia del libro que,
por primera vez en siglos,
lo vemos como algo
no natural, como una
innovación tecnológica
casi milagrosa y no
como algo intrínseca e
inevitablemente humano.

—GEORGE P. LANDOW,
“TWENTY MINUTES INTO THE FUTURE”

todavía más curiosa dado que no escribió ni una palabra, ni diseñó o imprimió su nombre en el código terminado.⁴ Para poder imprimir, Gutenberg tuvo que inventar una prensa de madera similar a las que se empleaban para elaborar aceite de oliva y vino, tipos móviles creados a partir de moldes y una tinta a base de aceite que se podía adherir al metal. Si bien se lo conoce popularmente como el “inventor” de la imprenta, gran parte de la tecnología que Gutenberg empleaba ya existía para cuando él armó el taller de impresión. Su gran logro fue fundamentalmente el de reunir aquellas tecnologías, perfeccionarlas y convencer a otros de financiar sus ideas.

Lo poco que sabemos de la vida de Gutenberg lo describe como un emprendedor desde una edad temprana. Había nacido alrededor del año 1400 en una familia rica en Maguncia, Alemania, y vivió por un tiempo en Estrasburgo, donde, entre sus tantas actividades, se dedicó al pulido de piedras preciosas, a la producción y venta de espejos a peregrinos, y quizás a los primeros trabajos en tipografías e imprenta.⁵ En 1448, Gutenberg regresó a Maguncia y poco después convenció a Fust de invertir en su nuevo proyecto: la impresión. Luego dedicó los siete años siguientes a desarrollar técnicas de fundición tipográfica e impresión que perdurarían durante varios siglos.

Fundición de tipos

Para empezar, los impresores necesitaban tipos. Más adelante, estos comenzaron a poder adquirirse, pero Gutenberg y sus contemporáneos tenían que diseñar y fundir sus propias *fuentes* o conjuntos de tipos intercambiables a partir de metal fundido. Si bien ya existían los sellos de latón que se empleaban

4 Febvre y Martin, *The Coming of the Book*, *op. cit.*, p. 56.

5 *Ibid.*, p. 51.

para decorar vajilla de peltre y para repujar cuero, estos eran demasiado frágiles para soportar la presión de la prensa.⁶ Gutenberg tuvo que preparar una aleación de estaño y plomo que fuera resistente pero que pudiera derretirse a baja temperatura, de modo tal que no se destruyeran los moldes (o *matrices*, de *mater*, “madre”) en los cuales se volcaba. Dichas matrices generaban caracteres al revés (o *patrices*, de *pater*, “padre”) que, en el proceso de impresión, producían letras pequeñas y parejas, de una claridad excepcional.

Si bien Gutenberg fabricaba sus propios tipos, a medida que la impresión se fue volviendo más especializada dichas matrices comenzaron a ser producidas por *punzonistas*, quienes tallaban alfabetos enteros en letras uniformes con los signos de puntuación del mismo estilo, siempre en espejo, en el extremo de barras de acero. Luego, cada *punzón* estampaba mediante presión la forma de la letra sobre una pequeña barra de cobre de manera de formar un molde con la letra al derecho. El fundidor colocaba ese molde en un extremo de una pequeña cavidad rectangular, vertía la aleación derretida y la revolvió a gran velocidad (con un par de pinzas, ya que estaría a una temperatura muy alta) para distribuir el líquido de forma pareja. Cuando la forma se enfriaba, el fundidor destrababa, abría el molde y extraía la pieza del tipo: una barra corta de metal con un carácter en sentido inverso elevado en un extremo. El mango rectangular de metal permitía que la pieza se pudiera colocar cómodamente junto a las demás, de manera de poder obtener un texto impreso ajustado y legible (véase figura 5).

Los académicos que analizaron las tipografías en la Biblia de Gutenberg han hallado pequeñas diferencias en la misma letra en una misma página (digamos, dos M o dos G), lo cual sugiere que empleó un sistema menos preciso: fundición en arena en lugar de punzar sobre el cobre, y que

6 *Ibid.*, p. 50.

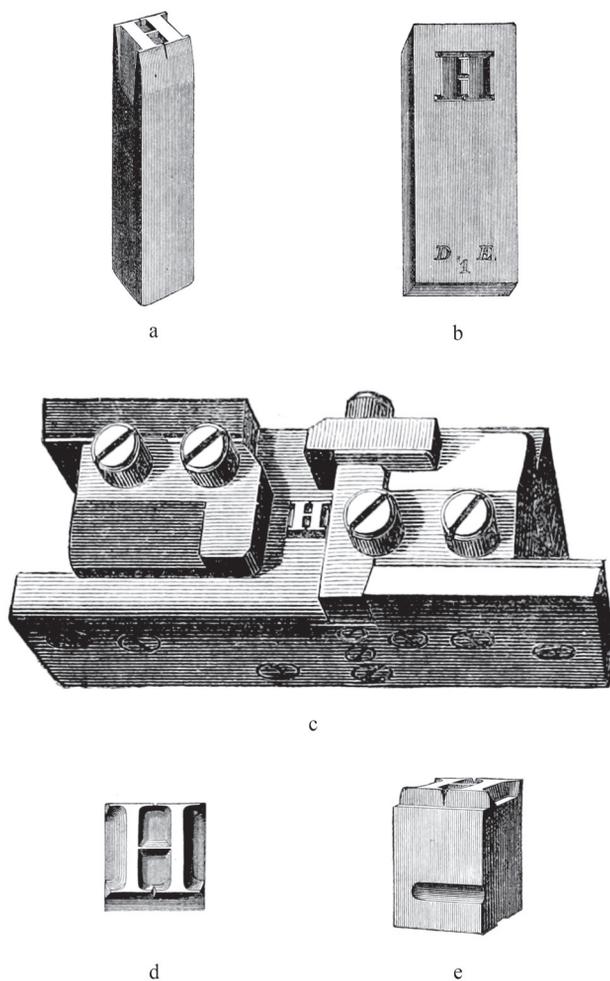


Fig. 5. Ilustración de 1878 de fundición de tipos de la época: (a) punzón; (b) matriz; (c) molde del tipo sin la matriz; (d) y (e) tipo terminado visto desde un lado y desde arriba. La base de la técnica de fundición de tipos en el siglo XIX era la misma que en la época de Gutenberg. Estos grabados aparecen en *The Invention of Printing*, de Theodore Low De Vinne (Nueva York, F. Hart, 1878).

combinaba fragmentos de letras para la fabricación de cada matriz.⁷ Probablemente, los moldes que utilizaba estaban elaborados a partir de una amalgama de arena y arcilla, lo cual significa que tenía que romperlos para extraer el tipo una vez que estaba listo. Esto implica un proceso mucho más laborioso, dado que cada matriz tenía que ser recreada cada vez que era necesario fundir un tipo nuevo. Dado que para cada página de la Biblia de Gutenberg se empleaban unos 2.600 tipos y solo se imprimía de a dos páginas por vez, mientras una gran cantidad esperaba su turno junto a la imprenta, el proceso de fabricación de fuentes de Gutenberg debe haber demandado un esfuerzo significativo.

Los tipos terminados se guardaban en cajas altas que tenían varias divisiones de modo que pudieran clasificarse por letra, marca y espacio; de ahí el nombre *tipo*. Las cajas debían mantenerse ordenadas, ya que de lo contrario un impresor podía verse en falta de un tipo y no poder terminar un trabajo. Los cajistas tipográficos, también llamados “tipógrafos”, trabajaban a partir de un manuscrito, ubicando los tipos línea a línea sobre una *vara de componer*, un marco cuyo ancho podía ajustarse dependiendo de la extensión deseada de cada línea. Ellos disponían las letras boca abajo y de derecha a izquierda con espaciadores entre las palabras y las líneas para mantenerlas fijas en columnas, creando un texto en espejo. Una vez que cada columna estaba terminada (lo que se conoce como *forma*), se la aferraba con una cuerda y se la transfería a la *galera* (una bandeja de metal) para ser almacenada temporalmente y revisada de modo de asegurarse de que ninguna palabra faltara o que estuviera mal escrita. A diferencia de los libros xilográficos, en los que el diseño de cada página quedaba

7 Agüera y Arcas, Blaise (2003) “Temporary Matrices and Elemental Punches in Gutenberg’s DK Type”, en Jensen, Kristian (ed.), *Incunabula and Their Readers: Printing, Selling and Using Books in the Fifteenth Century*, Londres, The British Library, p. 11.

fijo una vez que la madera estaba tallada, los tipos móviles permitían que la misma serie de letras pudiera reorganizarse para producir una gran variedad de textos. Asimismo, podían combinarse con las planchas xilográficas para imprimir imágenes y palabras simultáneamente. No obstante, si bien el tallado de la madera permite disponer las palabras en una página de distintas maneras, incluso en curvas o diagonales, el sistema tipográfico solo permite la impresión en un cuadrulado fijo, lo cual dificulta la reproducción de otras formas.

La imprenta

Para operar la imprenta de madera diseñada por Gutenberg se necesitaban varios hombres. La imprenta consistía en una mesa sobre la cual se colocaba un marco, o *componedor*, en cuyo interior se ubicaban las formas bien aferradas. En cada componedor podían ubicarse dos formas a la vez, que podían imprimirse en una misma hoja, lo que creaba un folio una vez que ambos lados estaban impresos. Un impresor al que se lo denomina *batidor* esparcía tinta en forma pareja sobre la superficie de los tipos utilizando almohadillas de cuero entintadas (a las que se conoce como “balas”) y otro ajustaba una hoja de papel humedecida en un marco con bisagras, que consistía en un *tímpano* para sostener el papel y un marco protector llamado *frasqueta* para mantener los márgenes limpios.⁸ Luego el tímpano se bajaba y se apoyaba sobre los tipos y toda la mesa se deslizaba hasta quedar debajo de la platina, una gran superficie lisa en un extremo de un tornillo de madera. El *tirador* giraba la manivela que hacía descender la platina sobre el tímpano (de un modo similar a como se utilizaba una prensa para aplastar las uvas en la elaboración del vino), lo cual ejercía presión pareja sobre la hoja y sobre

8 McMurtrie, *The Book*, *op. cit.*, pp. 237-238.

los tipos debajo de esta (véase figura 6). De ese modo, los tipos impregnaban la superficie húmeda del papel sobre la cual dejaban marcas de tinta.

Una vez que se habían impreso suficientes copias, los tipos se limpiaban y el cajista los distribuía en las divisiones de las cajas nuevamente. Durante el Renacimiento, las cajas tipográficas evolucionaron a un sistema de cajoncitos divididos en pequeños compartimentos o cajetines para cada letra de los cuales había mayor cantidad para las letras más frecuentes, como la E, y menor para las letras menos frecuentes, como la Z.⁹ Los términos *caja alta* y *caja baja* provienen de aquel sistema de guardado, en el cual las mayúsculas se guardaban en el cajón superior y las minúsculas, en el inferior. La historia de la tipografía también nos ha dado el término *estereotipo*. La reimpresión de textos era una tarea muy ardua, dado que los tipógrafos contaban con una cantidad limitada de tipos y tenían que distribuirlos para reutilizarlos después de terminar cada página. En el siglo XVIII, los impresores desarrollaron una técnica con la cual creaban moldes de papel maché de las formas terminadas y los utilizaban para fundir páginas enteras de una sola vez, lo cual facilitaba la reimpresión de libros cuya popularidad lo pedía. El problema con el estereotipo, por supuesto, es que estaba fijo. Cualquier error de ortografía, espaciado, puntuación o lenguaje quedaba fijado, lo que hacía muy difícil revisar tanto el texto como los errores.

Es probable que se hayan producido 180 ejemplares de la Biblia de Gutenberg en latín, 135 de ellas en papel y el resto en vitela.¹⁰ El Antiguo y el Nuevo Testamento se publicaron en dos volúmenes y estaban pensados inicialmente para ser comercializados en iglesias y monasterios. Fueron impresos

9 Febvre y Martin, *The Coming of the Book*, op. cit., pp. 62-63.

10 "Gutenberg Bible: Making the Bible—How Many", *British Library Treasures in Full—Gutenberg Bible*, en <www.bl.uk/treasures/gutenberg/howmany.html> [consulta: 17/7/2017].

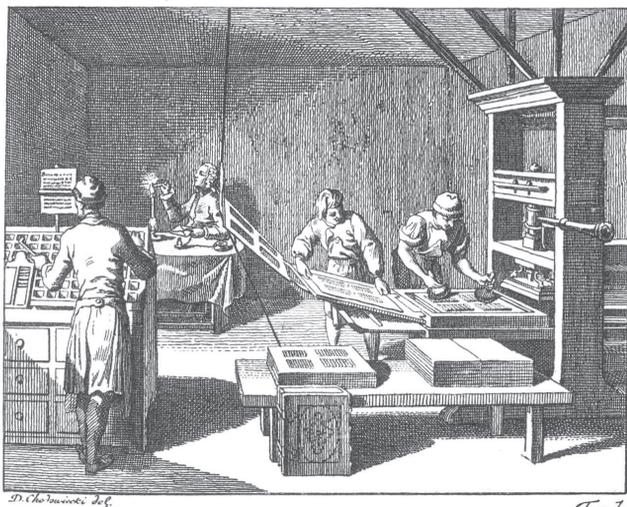


Fig. 6. Grabado de un taller de impresión del siglo XVIII: a la izquierda, un cajista prepara los tipos a partir de un manuscrito mientras que un batidor esparce tinta sobre las formas y un impresor extrae una hoja en cuarto del tímpano. Daniel Chodowiecki (1909) “*Die Arbeit in der Buchdruckerei*”, en J. B. Basedows *Elementarwerk*, Leipzig, Ernst Wiegand. Fuente: Wikimedia Commons, escaneado por A. Wagner.

a dos columnas con grandes márgenes de modo de dejar espacio para las iluminaciones que se realizaban posteriormente. Cada volumen pesaba más de seis kilogramos y medía unos 40 x 60 centímetros abierto, lo cual los volvía más adecuados para uso en el altar, donde las iluminaciones y las rúbricas seguramente ayudaban a los lectores a encontrar los textos requeridos.¹¹ De aquellos ejemplares, unos cincuenta han llegado hasta nuestros días, aunque casi la mitad de ellos en estado incompleto, y se encuentran preservados

¹¹ “Fast Facts”, *Harry Ransom Center—Gutenberg Bible*, en <www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/gutenbergbible/facts/#top> [consulta: 17/7/2017].

en bibliotecas y colecciones de museos. Si bien la Biblia de Gutenberg se asocia con el advenimiento de la imprenta no fue, de hecho, el primer libro impreso con tipos móviles. Existe evidencia de que, antes de terminar su Biblia, Gutenberg imprimía libros escolares de latín e indulgencias papales (recibos que perdonaban los pecados de una persona católica, que se adquirían a través de la oración o una donación a la caridad) como forma de solventar la imprenta y como una manera de ofrecer favores a la Iglesia.¹²

De hecho, por mucho que alabemos a Gutenberg, en realidad no fue el primero en imprimir con tipos móviles. Podemos atribuirle ese mérito al ingeniero chino Bi Sheng, quien en 1041 imprimió con tipos de arcilla tallados a mano. Entre los siglos XI y XIII los impresores chinos desarrollaron los tipos de arcilla, estaño, cobre y madera, tecnología que llegó a Corea, donde en 1377 los impresores fundieron tipos de cobre para imprimir el *Jikji*, una antología en dos volúmenes de enseñanzas budistas. No obstante, la mayor parte de las impresiones en China siguieron haciéndose con tallados xilográficos hasta el siglo XIX, en parte porque su rentabilidad era mucho mayor y en parte por la excelente calidad del papel chino, que no requería presión para transferir la tinta.¹³ Gutenberg no solo no fue quien inventó los tipos móviles, sino que probablemente no haya sido el primer europeo en utilizarlos para imprimir, pero al carecer de pruebas explícitas de primera mano se lo reconoce como uno de los pioneros de la impresión en Holanda, Aviñón, y probablemente en otras regiones que estuvieran experimentando con la impresión en esa misma época.¹⁴

12 Man, *Gutenberg*, *op. cit.*, p. 144.

13 Chow, "Reinventing Gutenberg", *op. cit.*, p. 189.

14 Adrian Johns (1998) describe la competencia internacional por parte de los primeros bibliógrafos acerca de la invención de los tipos en *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 324-379.

La existencia de la imprenta aceleró la producción de libros, dado que permitía la reproducción de cientos de copias idénticas del mismo texto. Gracias al reconocimiento inmediato de su valor como herramienta de comercio y comunicación, la imprenta se expandió rápidamente por Alemania y luego por Europa, dando lugar a la primera era de la impresión. Los historiadores del libro se refieren a los libros impresos en Europa antes de 1501 como *incunabula* (o incunables), un término derivado del latín que hace referencia a la infancia del códice impreso, su período de “cuna”. Durante ese período, los impresores emulaban la apariencia de los manuscritos iluminados, apelando a la estética a la que su público ya estaba acostumbrado. A medida que desarrollaron el códice para un lector (y cliente) culto, pero no litúrgico, estandarizaron gradualmente la puntuación y el espaciado, se agregó el índice temático al final de los libros y “registros” al principio, es decir, listados con la primera palabra de cada sección que ayudaban al encuadernador a poner en orden el conjunto de hojas impresas, los cuales fueron precursores de la tabla de contenidos.

El cuerpo del libro

Los incunables inauguran la forma del libro que conocemos hoy: el códice impreso. Sin embargo, aquel objeto no era uniforme de la manera en que lo son los volúmenes de producción masiva hoy. Los académicos que se dedican a la investigación de los primeros libros modernos hacen una distinción entre un “libro” y la “copia de un libro”, ya que cada códice que se producía a partir de un mismo ciclo de impresión sería único en cuanto a su circulación, su historia y su materialidad.¹⁵

15 Dane, Joseph (2012) *What Is a Book?: The Study of Early Printed Books*, South Bend, University of Notre Dame Press, p. 8.

Por ejemplo, cuando vemos un ejemplar impreso anterior al siglo XIX, la cubierta es parte del códice, pero definitivamente no es parte del libro, ya que las primeras copias de libros modernos se encuadernaban a pedido. En aquella época, los pocos libros que se comercializaban ya encuadernados todavía se hacían a mano, y, por ende, tampoco eran idénticos unos a otros. Además de las pequeñas diferencias en la encuadernación, cada ejemplar tendrá *marginalia* y otros residuos de lectura que quedan adheridos por su historia individual de pertenencia y circulación. Todo eso forma parte de ese ejemplar, pero no del “libro”. Así, la imprenta cambió al libro no solo por facilitar su proliferación, sino también por separar la *idea* del libro del *objeto*.

En esta era de proliferación de ejemplares nos hemos acostumbrado tanto al códice que tendemos a no verlo, a no ser que nos falle: un libro de texto grande y pesado, una tapa mal impresa, una página que falta. El importante ensayo del filósofo y teórico Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935), sugiere que la fotografía, la miniaturización y la distribución de imágenes a fines del siglo XIX destruyeron el “aura” del arte al abstraerlo de la mano de la persona que lo había creado.¹⁶ De igual modo, ya no percibimos la mano del escriba o del artesano cuando sostenemos un libro de éxito masivo encuadernado en rústica, aunque los libros viejos aún conservan un aura para los lectores nostálgicos que se aferran a esos ejemplares como si fueran las manos de un ancestro lejano enfundadas en guantes de piel de becerro. El códice, como nosotros, tiene un cuerpo, y para conocerlo, debemos comprender su anatomía.

16 Benjamin, Walter (2003) “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”, Eiland, Howard y Jennings, Michael W. (eds.), *Selected Writings, Volume 4: 1938-1940*, Cambridge (Massachusetts), Belknap Press, p. 254 [trad. española: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2019].

Porque lo que llamamos libro es un nexo entre varias historias y campos, es impráctico insistir en una jerarquía estricta entre dichos niveles, por ejemplo, de lo material a lo abstracto. El modo en que finalmente organizamos los elementos que vemos o definimos de un libro siempre dependerá de las preguntas que nos queramos hacer sobre ese libro.

—JOSEPH DANE,
*WHAT IS A BOOK?: THE STUDY OF EARLY
PRINTED BOOKS*

El lenguaje que utilizamos para describir al códice hace referencia a su cuerpo (véase figura 7). El *bloque* o *cuerpo del libro*, esas páginas que leemos, consiste en *signaturas* que no son muy diferentes a las libretas romanas de pergamino y los cuadernillos medievales. Con las hojas agrupadas y encuadernadas con cubiertas, el códice se convierte en un volumen rectangular con un *lomo* en la parte posterior, un *pie* con el que se apoya sobre los estantes y una *cabeza* que puede llevar una cinta, no para recogerle el cabello, sino para que podamos encontrar fácilmente la página por la que íbamos. La *cabezada* decorativa también refuerza la encuadernación del cuerpo del libro y le permite al lomo curvarse cuando el libro se abre. El códice de tapas duras pone al cuerpo del libro a dormir entre las *cubiertas*, a las cuales el encuadernador adhiere *páginas de guarda*, por lo general decorativas, que se adhieren al cartón, por un lado, y al borde del lomo de la primera o a la última página, por el otro. Por la tensión en la *bisagra*, esta página tira de las páginas siguientes levemente, las abre y deja ver el título, que invita a la lectura.

Las páginas de guarda nos ofrecen un excelente lugar para escribir nuestro nombre o para colocar un *exlibris*, una etiqueta de identificación que las bibliotecas comenzaron a utilizar en el siglo XV y que se volvió muy popular entre los bibliófilos en el siglo XVII.¹⁷ Aquellos primeros lectores que no tenían ningún interés en alterar el interior de sus libros podían pedir una identificación especial durante el proceso de encuadernación, ya sea encargando que les encuadernaran todos los libros con el mismo material o pidiendo que les grabaran un emblema o un escudo decorativo en el lomo o en la tapa. Ese modo de solicitar un libro señala una época

17 Ovenden, Richard (2010) "Bookplate", en Suarez, Michael F. y Woodhuysen, H. R. (eds.), *The Oxford Companion to the Book*, Oxford, Oxford University Press, Oxford Reference, doi: 10.1093/acref/9780198606536.001.0001 [consulta: 17/7/2017].

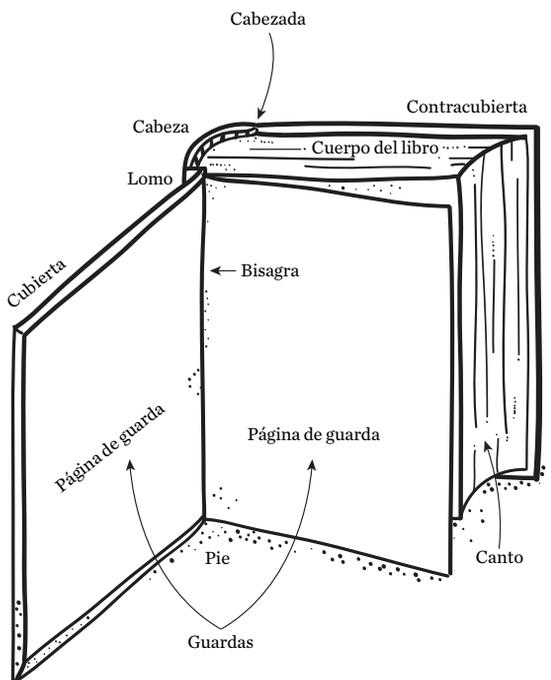


Fig. 7. El cuerpo del libro. Ilustración de Mike Force para Lightboard.

en que la propiedad determinaba la estética, antes de que los libros se volvieran mercancías uniformes producidas en masa cuyos cuerpos llevan las marcas de los estándares de fabricación, *marketing* y comercialización.

El libro abierto

La página donde aparece el título, la portada, la entrada al libro que esperamos cada vez que abrimos uno, se desarrolló durante el período incunable del códice, alrededor de

1480.¹⁸ El término proviene del latín, *titulus*, o rótulo, y hace referencia a la etiqueta que se adhería al rollo para identificar su contenido, que, de otro modo, hubiese sido muy difícil de determinar. Los rollos se guardaban en compartimientos, con las etiquetas colgando hacia abajo, o en forma vertical, en canastos, con las etiquetas sobre el extremo superior, de modo que fueran de fácil acceso.¹⁹ Los manuscritos iluminados no necesitaban una portada. Comenzaban con un íncipit rubricado, seguido por la obra en sí, que luego avanzaba y proveía la información suficiente para el potencial lector: un monje o un acaudalado mecenas que había encargado la obra y quien, seguramente, contaba con una muy pequeña cantidad de libros.²⁰ Toda la información sobre el lugar o el modo de producción del libro, que hoy encontramos en la parte inferior de la portada, se hallaba al final del manuscrito, en el colofón.

Los primeros impresores continuaron con el mismo método de elaboración que los manuscritos: los libros abrían con un íncipit, o bien rubricado a mano o bien impreso, que consignaba el nombre de la obra y del autor, y la información sobre la publicación seguía relegada al final del libro.²¹ El primer incunable en colocar esa información en un lugar más destacado fue el *Kalendarium* del astrónomo Regiomontano, en el que expone las fases lunares y los movimientos del sol junto a un calendario de festivales religiosos. La portada, impresa con tinta negra y roja, contiene una nota promocional en verso, el año de impresión (1476) en números arábigos y un marco xilografiado de flores, vasijas y adornos donde se consigna el nombre de los tres impresores: Ratdolt, Löslein

18 Febvre y Martin, *The Coming of the Book*, op. cit., p. 84.

19 Petroski, *The Book on the Bookshelf*, op. cit., pp. 26-28.

20 Smith, Margaret M. (2000) *The Title-Page, Its Early Development, 1460-1510*, Londres, British Library, p. 27.

21 Febvre y Martin, *The Coming of the Book*, op. cit., p. 84.

y Pictor.²² Este marco evoca al manuscrito iluminado mediante la reproducción mecánica, una técnica que muchos impresores adoptarían de modo de crear maneras más atractivas de generar interés en el libro a lo largo del siglo XVI y así atraer a los lectores.²³ Algunos, cuyos diseños se asemejaban a un pórtico o una fachada, simbolizaban el vasto espacio intelectual que allí dentro se hallaba.²⁴ De hecho, el término con el que asociamos esas primeras páginas, *frontispicio*, tiene su origen en la arquitectura del siglo XVI y hace referencia a la fachada de un edificio.²⁵ Para el siglo XVII, los impresores ya habían adoptado completamente la oportunidad que ese espacio ofrecía tanto para interesar al lector como para publicitar el libro, así es que pasaron a ubicar el colofón en el frontispicio; incluso adoptaron como estrategia imprimir copias adicionales de esa página para distribuir como panfletos e incrementar las ventas.²⁶

La portada con ornamentos no era, como uno esperaría, la primera página del libro. La primera página por lo general se dejaba en blanco para proteger los contenidos antes de la encuadernación.²⁷ A partir del 1600, cuando los códices se empezaron a producir en cantidades más grandes, los impresores comenzaron a incluir un título abreviado en esa hoja en

22 McMurtrie, *The Book*, *op. cit.*, pp. 562-563.

23 Chartier, Roger (2007) "The Printing Revolution: A Reappraisal", en Alcorn Baron, Sabrina; Lindquist, Eric N. y Shevlin, Eleanor F. (eds.), *Agent of Change: Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, Amherst, University of Massachusetts Press, p. 401.

24 Sherman, William H. (2007) "On the Threshold: Architecture, Paratext, and Early Print Culture", en Alcorn Baron, Sabrina; Lindquist, Eric N. y Shevlin, Eleanor F. (eds.) *Agent of Change: Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, Amherst, University of Massachusetts Press, p. 79.

25 Piper, Andrew (2012) *Book Was There: Reading in Electronic Times*, Chicago, University of Chicago Press, p. 29.

26 Dane, *What Is a Book?*, *op. cit.*, p. 22.

27 Smith, *The Title-Page*, *op. cit.*, p. 56.

blanco, dando lugar a lo que hoy llamamos “portadilla”. Ese recurso surgió como una manera de facilitar la distribución: las librerías exhibían los libros sin encuadernar apilados en bateas, de modo que el título impreso les facilitaba a los compradores identificar el texto al tiempo que protegía su interior. En algunos casos, quien compraba el libro recortaba esa identificación y la pegaba dentro de la cubierta después de la encuadernación, plegándola sobre el canto de modo que facilitara su reconocimiento en el estante.²⁸ En aquella época los libros se colocaban en los estantes con el lomo hacia la pared, y el canto muchas veces se adornaba con diseños, dorado a la hoja o con dibujos muy elaborados para ayudar al lector a reconocerlo.²⁹ Recién a mediados del siglo XVI, a medida que los lectores se volvían coleccionistas cuyas bibliotecas en constante crecimiento exhibían tanto el intelecto como la fortuna de su propietario, los libros empezaron a guardarse con el lomo hacia afuera y a exhibir su encuadernación, lo que luego llevó a incorporar ahí el nombre del autor y el título de la obra de modo de facilitar el acceso, una característica del códice que hoy damos por sentado.

El libro como espacio de intimidad

Si bien los libros de hoy parecieran venir en todo tipo de dimensiones, la valoración que le damos al tamaño refleja el rol que tenía en los primeros días del códice: un libro grande, ya sea de tamaño o de peso, sugiere valor. Suponemos que ese volumen es caro de producir y, por ende, especial. Si ustedes tienen en su casa, como yo en la mía, libros de distintos tamaños, seguramente han experimentado de primera mano algunas de las particularidades de esas dimensiones. Los

28 Petroski, *The Book on the Bookshelf*, op. cit., p. 150.

29 *Ibid.*, pp. 121-123.

incunables y los manuscritos de códices extremadamente grandes, como el antifonario o el misal, estaban diseñados para ser estables y pesados y permanecer abiertos sobre un podio para orar. Esos libros tan grandes son casi siempre más altos que anchos para reducir el esfuerzo sobre la encuadernación y facilitar su manipulación.³⁰ Hoy usamos el apodo “libro decorativo” para los libros de grandes dimensiones porque solemos dejarlos sobre espacios para que otros los admiren, y en raras ocasiones los volvemos a abrir luego de haberlos comprado. Esos libros llevan el aura en su exterior, de una manera muy similar a los antiguos manuscritos con incrustaciones de piedras preciosas en su encuadernación y bordes de páginas dorados. Adquiridos por monasterios o un selecto grupo de acaudalados, eran objetos que inspiraban devoción tanto por su forma como por su contenido.

Si bien algunos incunables eran de gran tamaño, durante aquel período también surgieron tamaños como el “cuarto”, el “octavo” e incluso más pequeños aún, gracias al desarrollo y al refinamiento de la fundición de tipos móviles. Esos libros más pequeños eran mucho más fáciles de transportar que sus precursores y permitían una relación más íntima con el libro que la gran obra de arte dispuesta en el altar. Los libros de horas, por ejemplo, estaban diseñados de modo que pudieran ser portables con un doble fin: para que uno pudiese rezar en cualquier momento del día y para hacer alarde del nivel cultural y económico que poseía al extraer el pequeño volumen de una manga o de un bolsillo.³¹

Podríamos generalizar el momento histórico en el cual el texto impreso empezó a surgir con fuerza como de una

30 Houston, *The Book*, *op. cit.*, p. 311.

31 Watson, Rowan (2007) “Some Non-textual Uses of Books”, en Eliot, Simon y Rose, Jonathan (eds.), *A Companion to the History of the Book*, Malden (Massachusetts), Blackwell Publishing, doi: 10.1002/9780470690949.ch35.

intimidad cada vez mayor entre el individuo y el texto, lo cual explica, en parte, la forma del libro tal como la conocemos hoy. Si bien el latín era la lengua de la Iglesia y de la educación en Europa, en el siglo xv los impresores comenzaron a publicar libros en lengua vernácula para llegar a un público más amplio, una estrategia motivada por la Reforma protestante, que abogaba por una relación más directa entre el individuo y Dios.³² La Biblia de Wittenberg de Martín Lutero (1522), por ejemplo, ofrecía una traducción al alemán dirigida a un público más amplio de lectores no eclesiásticos. Si bien era demasiado costosa para la mayoría de los luteranos, era adquirida por iglesias, escuelas y sacerdotes y, por ende, tuvo un rol fundamental en la difusión del texto en una serie de dialectos regionales del alemán. Con la disolución de los monasterios por parte de Enrique VIII y la consolidación del poder en la monarquía, hubo incluso más apoyo para la difusión de libros en lengua vernácula, lo cual llevó a la producción de la versión autorizada de la Biblia en inglés, la King James Bible, en 1611.

Los incunables reflejan el comportamiento del mercado en esa época. Entre los primeros libros impresos, más de la mitad son de orden religioso: misales para uso en la iglesia, libros de horas para uso privado, y vidas de los santos y guías religiosas para sacerdotes de las parroquias. Los incunables no solo facilitaron la reforma religiosa, sino que también colaboraron en la difusión del humanismo y el conocimiento científico. Durante este período, aumentó el interés por la antigua filosofía griega y romana, así como por la medicina, en parte debido a las plagas que diezmaron Europa.³³ El temor que tenía Sócrates de que los textos circularan sin sus autores se convirtió en una de las ventajas de la impresión. La publicación de tratados científicos posibilitó el

32 Finkelstein y McCleery, *An Introduction to Book History*, *op. cit.*, p. 53.

33 McMurtrie, *The Book*, *op. cit.*, pp. 313-315.

diálogo y el debate entre pensadores a pesar de las distancias que los separaban y facilitó la difusión de las ideas que florecieron durante el Renacimiento.

Los primeros años del códice impreso marcan un importante cambio tecnológico (la reproducción mecánica del texto) y uno filosófico en términos de cómo nos relacionamos con los libros. Fue durante ese período que se convirtieron en el espacio íntimo que hoy esperamos que sean, ya sea guiándonos por las estaciones diarias de la oración o transmitiendo el pensamiento antiguo sobre la estructura de la tragedia. Si bien hoy gozamos de diferentes experiencias de lectura, para la cultura occidental “el libro” es visto de manera casi universal a través de esta óptica de intimidad. Los códices se pueden tener y guardar en una biblioteca personal como símbolo de intelecto. Se pueden forrar para proteger (o esconder). Pueden pasar de una persona a otra como objeto de amor o símbolo de amistad: “Tomá, esto me encantó y creo que a vos también te va a encantar”. Ya sea que se trate de una guía de viajes o de una novela romántica, la percepción de que los libros son pequeños mundos encapsulados entre dos tapas es la misma. Sentimos que desaparecemos dentro de ellos y emergemos horas después, cambiados por lo que hemos leído. Los expertos suelen apelar a ese romance de la fusión para demostrar el contraste con la pasividad que genera mirar televisión, como una especie de estado vegetativo. Incluso en esta época de vanguardia en las series televisivas, el estigma no ha desaparecido: *seríamos mejores personas si en lugar de ser absorbidos por la televisión nos dejáramos absorber por un libro*.

Para el siglo XVII, la estructura que había adquirido el libro facilitaba esa sensación de intimidad y ese valor cultural. Al volverse el códice una mercancía, los impresores desarrollaron diferentes complementos para enmarcarlo como tal. Para diferenciarse unos de otros diseñaron emblemas con sus iniciales y un ícono que colocaban en el

frontispicio (metonimias que prefiguraban los logos de hoy, como el pingüino delante de un óvalo naranja que la mayoría de los lectores contemporáneos reconocerá fácilmente). Los títulos largos ayudaban a publicitar el libro además de darle al lector una idea de lo que iba a leer,³⁴ así como hoy el texto de contratapa y la catalogación por temas nos dan una idea de la relevancia de un libro a nuestra área de interés.

Los dispositivos de navegación que hoy asociamos a los libros (tablas de contenidos, número de página, titulillos e índice) aparecieron durante este período a partir de un cambio de foco que pasó de considerarlos recursos que ayudaban a los impresores y encuadernadores a elaborar un libro a recursos que ayudaban a los lectores a leer ese mismo libro. El académico Peter Stallybrass sostiene que dicha característica define la historia del códice, ya que “la invención de la imprenta [fue] la culminación de la invención del libro navegable: el libro que le permitía a uno poner el dedo en el lugar que uno quería encontrar en el menor tiempo posible”.³⁵ La mayor parte de los incunables, por ejemplo, no tenían números de página; se suponía que los lectores los tenían que numerar a mano. Dado que los libros eran encuadernados por especialistas que no estaban en el taller de impresión, tenían que estar claramente marcados para evitar que las páginas se desordenaran en el camino. Para asegurarse de que el encuadernador *compaginara* las secciones del libro correctamente, los impresores colocaban número de folio, signatura y *reclamo* (palabras marginales que se imprimían al final de una página y al comienzo de la otra, una técnica heredada de los manuscritos) para mantener el texto en orden. Los primeros impresores modernos comprendieron la importancia de la numeración de las páginas para facilitar

34 Lyons, *Books: A Living History*, *op. cit.*, p. 75.

35 Stallybrass, “Books and Scrolls”, *op. cit.*, p. 45.

Un libro
es una máquina
para pensar.

—I. A. RICHARDS,
PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM

el uso del libro y, junto con los titulillos, fue incorporada definitivamente en el siglo XVII.

La tabla de contenidos y el índice, derivados de los “registros” de la primera palabra de cada página que ayudaba a los encuadernadores a compaginar las secciones de un libro, fueron introducidos no solo para ayudar a los lectores a navegar por un texto, sino también para darles una idea integral de lo que iban a leer (a pesar de la naturaleza errática y altamente interpretativa de aquellos catálogos).³⁶ Los impresores también adoptaron un tipo de índice conocido como *manecilla*, que se colocaba dentro del cuerpo del libro y que literalmente lo “señalaba”. Se trataba de un emblema que comenzó a utilizarse en los manuscritos medievales al menos desde el siglo XII, que tenía forma de puño con un dedo índice extendido y dirigía la atención a un pasaje determinado. Aquellas elaboradas ilustraciones de manos eran utilizadas por los eruditos humanistas durante el Renacimiento como una forma de asistencia en la lectura y como una manera de dejar su sello personal en el texto (una mano, señala el académico William Sherman, es una marca mucho más personal que un subrayado o una flecha).³⁷ Incluso después de la llegada de la imprenta, los lectores siguieron utilizando esos *marginalia* como forma de involucrarse más con el libro y convertirlo en un espacio privado de diálogo con el autor.

Tanto autores como editores cortejaron activamente esa especie de relación dialéctica. El prefacio tal como lo conocemos hoy surgió como una forma de invitar al lector a entrar en el libro e informarle sobre sus objetivos, estableciendo así una conversación entre el autor y el lector. Esa

36 Cormack, Bradin y Mazzio, Carla (2005) *Book Use, Book Theory: 1500-1700*, Chicago, University of Chicago Library, pp. 14-15.

37 Sherman, William H. (2008) *Used Books: Marking Readers in Renaissance England*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, p. 37.

intimidad era sobre todo explícita en los “tratados” que proliferaron durante el siglo XVI, los cuales proporcionaban instrucciones “paso a paso” para realizar todo tipo de tareas, desde cómo diseñar un edificio hasta cómo mezclar pinturas.³⁸ Las ilustraciones, las páginas plegables, *volvelles* y otros elementos móviles del libro invitaban al lector a vincularse con él a través del tacto, a tratar la hoja como un espacio de exploración.

Esos elementos, pensados para el lector, eran tan funcionales al *marketing* como al empleo del libro. Indicaban el carácter de mercancía que tiene el códice, un cambio importante en la manera en que pensamos la circulación de los textos. El valor puesto en la lectura durante el Renacimiento no se concentró solamente en “absorber” los conocimientos de un texto, sino en la capacidad de involucrarse activamente, de consumirlo y de reenmarcarlo. Los lectores de la época se apropiaban de los libros mediante la práctica de llevar un *cuaderno de notas* en el cual copiaban secciones de los textos y las organizaban por temas para facilitar la referencia.³⁹ Dicha práctica da cuenta de la relación fuertemente personal e individual que había entre el lector y el texto en esa época. Los amplios márgenes dejaban un espacio para tomar notas de forma activa, generando así una relación visible y táctil entre la mente y la página. Los estudiantes podían además emplear dichos espacios para tomar notas en las clases, lo cual creaba un diálogo de varios niveles con su profesor y el libro de texto. Desde ya que dichos usos eran facilitados por el diseño editorial de la época, pero también contribuían a estructurar el libro, cuyo desarrollo avanzó en respuesta a las necesidades y los valores de los lectores.

38 Cormack y Mazzio, *Book Use, Book Theory*, *op. cit.*, p. 23.

39 Darnton, Robert (2009) *Case for Books*, Nueva York, Public Affairs, p. 150.

Deberíamos recordar que la posibilidad de marcar un texto de esa manera está asociada a la forma del código (si se tratara de un rollo, para tomar nota con ese nivel de detalle se necesitaría un pisapapeles o un compañero para sostener uno de sus extremos, o tomar notas en una tablilla adicional). Asimismo, poder navegar por un rollo requeriría de un gran sentido de orientación si uno deseaba volver a un mismo pasaje (una razón por la cual los lectores antiguos practicaban y memorizaban los textos).⁴⁰ La forma en que concebimos el libro y el acceso a él está íntimamente relacionada con la forma que adquiere. Sin embargo, si creemos que la imprenta llevó lentamente al fin de la producción de manuscritos, vale la pena destacar que, en realidad, el manuscrito siguió siendo ampliamente utilizado durante el Renacimiento, durante casi cuatrocientos años después de los aportes de Gutenberg. Tal como señala el historiador del libro Roger Chartier, el manuscrito contaba con varios beneficios clave: eludía la censura, su producción era más económica y permitía las enmiendas, por ejemplo. Y todo eso lo mantenía en circulación.⁴¹

Tipografía y tipos

Es importante hacer aquí un breve comentario sobre los cambios que atravesó la tipografía durante esta coyuntura histórica en la evolución del libro. Los primeros tipos fueron diseñados a partir de la tradición manuscrita y por ende utilizaban letras muy elaboradas y formales. La tipografía que utilizó Gutenberg estaba inspirada en Textura, un estilo estándar de caligrafía utilizado por los escribas alemanes durante el siglo xv. Su trazo estrecho y remates

40 Johnson, "Bookroll as Media", *op. cit.*, p. 114.

41 Chartier, "The Printing Revolution", *op. cit.*, p. 398.

El libro es, al mismo tiempo, de acceso secuencial y azaroso [...]; el libro es un objeto volumétrico [...]; el libro es finito [...]; el libro ofrece un espacio visual fundamentalmente comparativo: la apertura a doble página de un códice estándar [...]; y, finalmente, el libro es tanto escribible como leíble.

—MATTHEW KIRSCHENBAUM,
“BOOKSCAPES: MODELING BOOKS
IN ELECTRONIC SPACE”

angulares muy elaborados son característicos de aquella tipografía gótica, cuyo legado persiste en la actualidad en fuentes digitales.

Si bien hoy ya está convencionalizado, el término “gótico” es emblemático del papel que puede llegar a tener la tipografía en la demarcación de una identidad nacional. Aquella denominación, de hecho, fue impuesta por eruditos humanistas del Renacimiento, quienes consideraban que aquel estilo era “bárbaro” y revivieron las antiguas minúsculas del siglo VIII que asociaban al Sacro Imperio Romano de Carlomagno para escribir los manuscritos en latín, ya que consideraban que provenían de la Roma clásica. Dado que ese tipo de letra era más fácil de leer, los eruditos renacentistas también creían que hacía los textos más accesibles, ya que de esa manera acercaba a los antepasados que querían estudiar. Los primeros impresores italianos diseñaron sus tipos basándose en aquel tipo de letra humanista, dando vida así a la tipografía “romana”, cuyo nombre remitía a la supuesta conexión con la antigua Roma (véase figura 8).⁴²

Por otra parte, los alemanes tuvieron su propia relación controversial con la letra gótica, que fue la tipografía estándar en la impresión alemana desde la llegada de la imprenta. En 1933, el Partido Nacional Socialista comenzó a utilizar la letra Fraktur como su tipografía oficial y como símbolo de orgullo alemán. Sin embargo, en 1941 los nazis volvieron atrás y la prohibieron, argumentando que aquella tipografía había sido introducida por impresores judíos, para dar lugar a las romanas antiguas, que habían sido creadas precisamente para diferenciar los textos góticos de los romanos.⁴³ Esta intrincada historia de la tipografía dice mucho sobre el legado de la otredad imbuido en la forma de la lengua.

42 Houston, *The Book*, *op. cit.*, p. 318.

43 Lyons, *Books: A Living History*, *op. cit.*, p. 115.

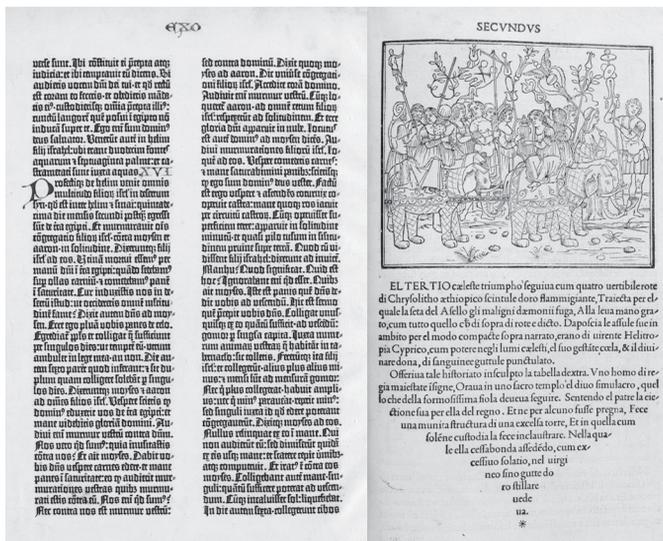


Fig. 8. Muestra de la Biblia de Gutenberg de 42 líneas (1454) impresa en la tipografía gótica Textura diseñada por el mismo (izquierda) e *Hyperotomachia Poliphili* (*Sueño de Polifilo*) (1499), impreso en la Imprenta Aldina con tipografía romana diseñada por Francesco Griffo (derecha). “Hoja de la Biblia de Gutenberg”, la imagen es cortesía de *Digital Commonwealth*, Biblioteca Pública de Boston. Página de *Hyperotomachia Poliphili* cortesía de Henry Walters, The Walters Art Museum.

Por lo general no solemos referirnos a las fuentes que hoy utilizamos como tipos romanos a menos que sea en contraste con las itálicas, las fuentes ligeramente recostadas hacia la derecha que hoy se utilizan en la composición tipográfica para enfatizar. Los nombres que designan a las tipografías hacen referencia a su lugar de origen: mientras que la romana proviene de la antigua Roma y del Sacro Imperio Romano, la itálica fue creada por el grabador Francesco Griffo en Venecia en el 1500 para el impresor Aldo Manucio (ca. 1450-1515), quien buscaba diferenciar sus publicaciones de las de sus colegas. Manucio veía en esa forma

tipográfica inspirada en la caligrafía de los eruditos humanistas una letra compacta y llamativa que ayudaría a asociar los libros que publicaba con las corrientes intelectuales de la época.⁴⁴ Tanto la letra itálica como la romana son consideradas “humanistas”, dado que emulan la escritura con una pluma de punta recta, la cual produce trazos de distintos grosores. Si bien esas tipografías todavía se utilizan tanto en la impresión como en contextos digitales, hemos perdido la idea de asociarlas con la mano, lo que las convertía en una escritura tan atractiva para los eruditos italianos.

La revolución aldina y las bibliotecas portátiles

El propio Aldus, o Aldo, refleja el espíritu humanista del Renacimiento. Nacido como Teobaldo Manucio, adoptó un nombre latino por su devoción y erudición por la lengua y literatura grecorromana. Fue tutor de una adinerada familia italiana, lo cual le permitió, con el correr de los años, hacerse de una red de mecenas con conexiones que le posibilitaron financiar su Imprenta Aldina en Venecia alrededor de 1490.⁴⁵ Manucio comenzó publicando libros de texto y diccionarios para el estudio de lenguas clásicas, y gracias a esto pudo entablar relación con varios eruditos griegos que habían huido a la ciudad después de la invasión turca a Constantinopla en 1453, así como con eruditos humanistas que residían en Padua y en Venecia quienes, al igual que él, estaban dedicados a diseminar el arte y el pensamiento grecorromanos. Tan estrecho era el vínculo de aquella comunidad erudita que a

44 Barker, Nicholas (1992) *Aldus Manutius and the Development of Greek Script and Type in the Fifteenth Century*, Nueva York, Fordham University Press, pp. 114-116.

45 “The Aldine Republic of Letters”, *Aldines at the Edward Worth Library*, en <<http://aldine.edwardworthlibrary.ie/apud-aldum/the-aldine-republic-of-letters/>> [consulta: 17/7/2017].

partir de 1502 Manucio empezó a incorporar la frase “*in Aldi Neacademia*” en los colofones de los libros que publicaba, convirtiendo así a esta sociedad de eruditos en una “Nueva Academia Aldina”.⁴⁶ Si bien posiblemente nunca hayan fundado una institución física, Manucio y sus colegas diseminaron su amor por el pensamiento griego y romano mediante un método más íntimo y personal: la publicación.

En 1501, Manucio comenzó a utilizar la itálica que había diseñado en una edición de clásicos latinos y de poesía italiana vernácula en formato octavo que cambiaría la historia de la impresión y la lectura para siempre. Aquellos pequeños volúmenes compactos, que contenían un prefacio, pero que no contenían notas ni comentarios, estaban dirigidos a un lector inteligente, pero por sobre todas las cosas eran populares entre doctos, políticos y cortesanos. En una famosa carta de 1513, Maquiavelo le cuenta a un amigo que llevaba esos libros cuando salía a caminar por el bosque para poder leer a Dante o a Petrarca mientras gozaba del paisaje o revisaba sus trampas para pájaros.⁴⁷ Lo que permitió reducir el tamaño del libro fue en parte el empleo de la tipografía compacta diseñada por Griffo, ya que el hecho de que fuera más estrecha y condensada permitía menor tamaño y menor cantidad de hojas, de manera que el libro fuera más accesible. No existe consenso sobre si el tamaño de la tipografía realmente ahorra costo material, pero sin dudas era popular, tal como lo evidencian los intentos de Manucio por patentarla.⁴⁸ Si bien se le otorgó un privilegio que protegía su derecho exclusivo a

46 Lowry, M. J. C. (1976) “The ‘New Academy’ of Aldus Manutius: A Renaissance Dream”, *Bulletin of the John Rylands Library* 58 (2), p. 409.

47 Grafton, Anthony (1999) “The Humanist as Reader”, en Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (eds.), *A History of Reading in the West*, Amherst, University of Massachusetts Press, p. 180 [trad. española: *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001].

48 McMurtrie, *The Book*, *op. cit.*, p. 213; Dane, *What Is A Book?*, *op. cit.*, p. 125.

utilizar su tipografía, no pudo evitar que impresores en Italia y otros países la copiaran (e incluso la mejoraran).

Las impresiones de Manucio representan un momento importante en la historia del libro, en el cual la estética de la página comenzó a pensarse por su valor artístico y por su legibilidad. La competencia entre los impresores y los papeleros, así como la curiosidad humanista, llevaron a poner una especial atención en el interior del libro como un espacio de expresión. El primer libro vernáculo publicado por Manucio fue *Hypnerotomachia Poliphili* o *Sueño de Polífilo* (1499), de Francesco Colonna, que trata sobre la onírica búsqueda erótica de Polífilo para encontrar a su amada Polia. El libro ha sido elogiado por la calidad de sus páginas, que incluyen textos en latín, italiano, hebreo y árabe, tienen bellísimas xilografías y emplean párrafos con formas que integran palabra e imagen (véase figura 8).⁴⁹

Los impresores del Renacimiento buscaban diferenciar sus publicaciones de los manuscritos medievales y, en esa búsqueda, fusionaron elementos clásicos con otros contemporáneos. Quitaron las glosas y los comentarios críticos que llenaban la página para que los eruditos pudieran tener acceso sin restricciones al texto. Es verdad que las impresiones de folios y cuartos con dichos agregados no dejaron de existir, especialmente para un público erudito interesado en el libro como espacio de diálogo entre generaciones de autores, pero fue el octavo aldino el que buscó llevar los textos clásicos a un público más amplio, un público que no necesitaba esa información adicional.

Si bien aquellas reimpressiones no encontraron la cantidad de lectores que Manucio esperaba (en parte por el costo y en parte debido a la competencia por parte de las otras

49 Davies, Martin (1999) *Aldus Manutius: Printer and Publisher of Renaissance Venice*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, p. 37.

imprentas), la práctica de reimprimir obras “edificantes” y “de importancia” prefigura la proliferación de reimpressiones de “clásicos” que se dio durante el siglo XIX. El incremento en el nivel de alfabetización durante ese período llevó a una demanda mayor de libros, especialmente dado que la mayor parte de las personas no tenía acceso a la educación formal. En palabras de Richard Altick, académico especialista en estudios victorianos, los libros eran considerados “universidades al calor del hogar” y la prensa los promocionaba como un medio para el enriquecimiento cultural e intelectual.⁵⁰ Ya no se publicaba solamente para el ámbito aristocrático, sino que los semanarios baratos y los periódicos también comenzaron a publicar fragmentos de grandes obras con fines de entretenimiento masivo. Los editores vieron lo beneficiosa que era esta oportunidad para satisfacer la demanda de un público hambriento de clásicos a un precio que les fuera accesible.

Sin embargo, solamente la demanda no hubiera hecho posible la difusión de la Ballantyne’s Novelists Library de *sir* Walter Scott (una de las series más costosas), o de la Constable’s Miscellany, o la reimpresión económica de más de noventa novelas publicadas entre 1830 y 1906 que ha catalogado Altick.⁵¹ En la década de 1880, las casas editoriales entraron en una guerra de precios para lograr bajar el costo de sus reimpressiones a tan solo un penique o menos por ejemplar. Para ese momento, el proceso de impresión se había vuelto más económico gracias a la industrialización: la imprenta a vapor (inventada en 1814), las máquinas papeleiras también a vapor que producían rollos continuos de papel (patentadas en 1807), el desarrollo de la estereotipia, de la fundición de tipos y la composición tipográfica (descriptas en el próximo capítulo), y las *tapas duras* hechas a máquina

50 Altick, Richard (1958) “From Aldine to Everyman: Cheap Reprint Series of the English Classics 1830-1906”, *Studies in Bibliography* 11, p. 5.

51 *Ibid.*, p. 8.

permitieron a las casas editoriales producir libros con mayor rapidez, en cantidades más grandes y a un precio más económico.

Propiedad intelectual

La expansión del libro durante el siglo XIX también se vio afectada por las nociones cambiantes del derecho de reproducción, que influyó tanto en el grado de disponibilidad de libros para reimprimir como en la cantidad de nuevos autores para escribir nuevas obras. El *copyright* era un concepto que no existía durante la era de los manuscritos. La idea de la propiedad apareció con la llegada de la imprenta, cuando las casas editoriales comenzaron a buscar maneras de protegerse de la competencia. Durante el siglo XVI, el derecho exclusivo de una obra estaba sujeto al libro como objeto y pertenecía al impresor una vez que lo había adquirido de su autor o compilador.⁵² La posesión de un libro le daba a uno el derecho a copiarlo, pero no evitaba que otros pudieran producir sus propias versiones pirata. En Europa un impresor podía solicitar a la Corona o a la Iglesia un privilegio para proteger sus derechos de copia sobre una obra determinada. Dichos privilegios, cuando eran otorgados por emperadores, duques y papas, les daban cierto grado de control sobre la prensa, lo cual significaba que aquellos que simpatizaran con el Gobierno se veían favorecidos, y las imprentas más nuevas tenían más dificultades en encontrar apoyo.⁵³ En el Reino Unido, la publicación estaba estrictamente controlada por la Stationers' Company de Londres, un grupo selecto de impresores que otorgaba y registraba licencias para libros

52 Febvre y Martin, *The Coming of the Book*, op. cit., p. 162.

53 Armstrong, Elizabeth (1990) *Before Copyright: The French Book Privilege System 1498-1526*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-2.

aprobados. Les otorgaban los derechos de los más populares (y lucrativos), entre ellos la Biblia y los libros escolares, a una minoría selecta, extendiendo así el control monopólico de los impresores sobre las publicaciones británicas.⁵⁴

Durante el siglo XVIII, la competencia entre impresores en Inglaterra aumentó las preocupaciones sobre la propiedad intelectual. Los primeros debates sobre los derechos de autor marcaron un cambio importante en la manera de pensar el libro. La novedad fue transferir los derechos del objeto en sí mismo al texto que este contenía en un momento en el cual un escrito no solo podía ser impreso, sino también traducido o adaptado a otro medio, lo cual necesitaba protección.⁵⁵ La primera ley de propiedad intelectual, el Estatuto de la Reina Ana (1709), finalmente le otorgó propiedad sobre la obra a su autor, colocando en primer lugar el contenido sobre la forma, por un plazo de catorce años con la posibilidad de una extensión de catorce años más si el autor sobrevivía a ese primer plazo. A los libros que ya estaban impresos se les garantizaron veintiún años. Ese cambio mejoró tanto el estatus como la solvencia de los autores, que a partir de ese momento podían vivir de su trabajo mediante un acuerdo para compartir las ganancias con la editorial, ya sea vendiendo sus derechos o cediéndolos por un período determinado.⁵⁶ Sin embargo, su propiedad intelectual no era aplicable en el extranjero, con lo cual la piratería internacional seguía representando un problema, especialmente entre

54 Rose, Mark (1988) "The Author as Proprietor", *Representations* 23, verano, p. 57, en <<https://www.jstor.org/stable/2928566?origin=JSTOR-pdf&seq=1>> [consulta: 14/1/2020].

55 Judge, Elizabeth (2009) "Kidnapped and Counterfeit Characters: Eighteenth-Century Fan Fiction, Copyright Law, and the Custody of Fictional Characters", en McGinnis, Reginald (ed.), *Originality and Intellectual Property in the French and English Enlightenment*, Nueva York, Routledge, p. 14.

56 *Ibid.*, pp. 52-53.

Gran Bretaña y los Estados Unidos. El respeto internacional al derecho de autor fue establecido en 1886 por el Convenio de Berna y por la Ley Internacional de Derecho de Autor de 1891, que establecieron importantes protecciones para las reimpresiones y las obras traducidas.⁵⁷ El hecho de que los autores recibieran un salario por su trabajo llevó a convertir la escritura en una profesión y a que una clase floreciente de novelistas y poetas produjera más material para imprimir.

Es posible que el surgimiento del derecho de autor haya tenido un gran impacto sobre todo en la proliferación de reimpresiones de clásicos durante el siglo XIX. Mientras que el Estatuto de la Reina Ana había restringido el derecho de reproducción a un máximo de veintiocho años, los libreros británicos intentaron mantenerlo a perpetuidad por un período de sesenta años que se conoce como “batalla de los libreros”. El caso emblemático *Donaldson vs. Beckett* (1774) terminó con el derecho a perpetuidad y confirmó el período establecido por el Estatuto, lo cual llevó una inmensa cantidad de material al dominio público y sentó un precedente que sería adoptado y adaptado en el resto del mundo durante las décadas que siguieron. En 1790 los Estados Unidos aprobaron su propia ley de propiedad intelectual, llamada “ley para el fomento del aprendizaje”, la que sería enmendada periódicamente durante los siguientes doscientos años.⁵⁸ Como su nombre lo sugiere, tenía como objetivo proteger los derechos de los autores así como asegurar que las obras entraran en dominio público dentro de un tiempo razonable.

El derecho de autor continúa evolucionando en respuesta a los cambios en la publicación, a las batallas legales

57 Finkelstein y McCleery, *An Introduction to Book History*, *op. cit.*, p. 63.

58 “Copyright Timeline: A History of Copyright in the United States”, *Association of Research Libraries Website*, en <www.arl.org/focus-areas/copyright-ip/2486-copyright-timeline#.VKMKJmTF9JO> [consulta: 17/7/2017].

entre el patrimonio de los artistas y los autores, y al debate sobre los proyectos de digitalización masiva que desarrollaremos en el capítulo 4. Un breve paréntesis sobre el estatus actual del derecho de autor puede explicar hasta qué punto este privilegia la idea de una obra, a lo que me he referido como “contenido”. En los Estados Unidos, por ejemplo, no es necesario publicar para garantizar los derechos de autor, que se aplican a las obras originales “fijadas en una forma de expresión tangible”.⁵⁹ Los autores son propietarios del derecho de reproducción de sus obras durante toda su vida y hasta setenta años después de su muerte, cuando las obras entran en dominio público. Si una obra ha sido creada “a pedido”, el derecho de reproducción pertenece al empleador o a la corporación que la solicitó por un período de noventa y cinco años desde la fecha de publicación o ciento veinte años desde su creación (en caso de obras no publicadas). Se trata, en efecto, de períodos muy largos.

El cambio legal de concebir al libro como contenido en lugar de como objeto es inseparable de su mercantilización. Durante los siglos XVIII y XIX, los libros nuevos eran costosos, en parte, por los gastos en derechos de autor, mientras que las reimpressiones de las obras en dominio público eran más económicas para un grupo de lectores menos acaudalados. Algunas editoriales dependían de las suscripciones: medían la respuesta del mercado ante ciertas obras enviando un catálogo y solicitando compras por adelantado antes de decidir si ir a la imprenta, algo similar al *crowdfunding* de hoy. Si bien ese proceso reunía el capital necesario de antemano, también tenía sus desventajas. Si las suscripciones disminuían o surgían problemas de costos durante el proceso de impresión, la editorial podría verse obligada a abandonar la iniciativa o directamente quebrar, dejando a los clientes con la serie

59 “Copyright Basics” (mayo de 2012) *The United States Copyright Office*, en <www.copyright.gov/circs/circ01.pdf> [consulta: 17/7/2017].

incompleta.⁶⁰ El mercado de nuevos libros tuvo un impacto directo sobre su forma física. A medida que los lectores recurrían cada vez más a las bibliotecas itinerantes privadas y a las bibliotecas públicas, las editoriales vieron una oportunidad: publicar libros más largos que podían encuadernarse por secciones y, por ende, vender varios volúmenes en lugar de uno. Las novelas en tres tomos de la época eran muy costosas para la mayoría de los lectores, salvo para los más acaudalados, lo cual garantizaba una membresía (y un ingreso) robusto a las bibliotecas, que sacaban provecho de la posibilidad de prestar las secciones del libro por separado a tres lectores al mismo tiempo.⁶¹ Las editoriales que buscaban maximizar los ingresos experimentaban publicando el mismo libro en diversos formatos: primero, como serie, en periódicos o como folletines; luego, encuadernado en tres volúmenes para las bibliotecas; y, finalmente, como reimpresión barata para una audiencia masiva.

La copa de cristal

Los proyectos de reimpresión que tuvieron lugar durante el siglo XIX están en deuda con la visión de Manucio, una visión reconocida por el librero William Pickering y el editor Charles Wittingham, quien publicó la famosa *Aldine Edition of the British Poets* ('Edición aldina de poetas británicos') en 1830, capitalizando la marca aldina. Si bien la miríada de reimpressiones de clásicos siguió el impulso de Manucio, carecía de su dedicación a la belleza en el diseño y en la producción.

60 Lyons, *Books: A Living History*, op. cit., p. 105.

61 Shillingsburg, Peter (2010) "Three- or Triple-Decker", en Suarez, Michael F. y Woudhuysen, H. F. (eds.), *The Oxford Companion to the Book*, Oxford, Oxford University Press, doi:10.1093/acref/9780198606536.001.0001 [consulta: 17/7/2017].

Haciendo hincapié en el contenido por sobre la forma, recortaban donde podían para reducir costos: utilizaban papel barato y de mala calidad, llenaban al máximo la hoja con tipografía pequeñísima y, en algunos casos, hasta incluían avisos publicitarios en el texto.⁶² Para incluir la máxima cantidad de contenido en el menor espacio posible, imprimían en pequeños formatos que iban desde el octavo aldino hasta el pequeñísimo treintaidosavo, un formato del tamaño de una billetera que ahorra a los editores dinero y a los compradores, espacio en sus ya abarrotadas casas.

Dada aquella falta de atención al objeto libro por parte de la mayoría de quienes publicaban reimpressiones, muchos consideran a la colección *Everyman's Library* de 1906 la verdadera heredera de Manucio: aquella colección volvió a poner la calidad de diseño en el centro de atención. Tal como sostuvo el editor Ernest Rhys, él y el fundador de la editorial, J. M. Dent, tenían la intención de publicar “un libro que fuera agradable de ver y de manipular, que fuera atractivo por fuera y que tuviera una tipografía fácil de leer y accesible para los ojos; que fuera tentador verlo sobre el estante y de un tamaño conveniente para llevar en el bolsillo, un libro que pudiera llevarse de paseo por el campo o en un viaje en tren o a bordo de una embarcación”, un objetivo que seguramente agradaría a Maquiavelo.⁶³ Lograron ese fin con páginas de guarda y frontispicios estilo *Arts and Crafts*, encuadernación de tela en trece colores para indicar el género de cada tomo y lomos estampados en dorado, todo protegido con una sobrecubierta de papel que promocionaba la serie y el económico valor del tomo: un chelín (alrededor de lo que costaba una docena de huevos en aquella época). Aquella famosa

62 Altick, “From Aldine to Everyman”, *op. cit.*, p. 15.

63 Anderson, Jeffrey S. (2008) “Bindings”, *Collecting Everyman's Library*, 5 de mayo, en <www.everymanslibrarycollecting.com> [consulta: 17/7/2017].

colección siguió imprimiéndose hasta 1982, incorporando cambios en la encuadernación para ajustarse al presupuesto de los lectores e implementando las ediciones en rústica a partir de 1960, en respuesta al gusto de los lectores y a los cambios de estética de la época.

El siglo xx vio el surgimiento de una serie de publicaciones que, al igual que las de Manucio, buscaban ayudar a un público de clase media a armar sus propias bibliotecas con ediciones a un precio accesible. No obstante, a diferencia de aquellas colecciones, estas eran verdaderamente accesibles para un público masivo: estaban impresas en papel económico, tenían una sólida encuadernación en rústica encolada y eran diseñadas especialmente para quien viajaba a diario en transporte público rumbo al trabajo. Se las comercializaba en puestos de diarios y revistas, cajas registradoras en comedores y cualquier sitio en el que pudiera ubicarse un exhibidor que pudiera captar la atención del lector.⁶⁴ Si bien la mayoría de aquellos libros eran de *pulp fiction*, o ficción barata, el editor británico Allen Lane (1902-1970) tenía una visión diferente. Fundó Penguin Books en 1935 con el objetivo de ofrecer obras no abreviadas de escritores consagrados a un precio económico, diseñadas para el lector curioso.⁶⁵ Todos los libros tenían el mismo diseño de tapa con el logo del pingüino y la misma tipografía para el título y el autor. Las franjas de color en la parte superior e inferior de la cubierta indicaban la serie a la que pertenecían: naranja para ficción contemporánea, verde para policial, azul para biografía, borgoña para viajes, gris para actualidad y amarillo para miscelánea. Costaban seis peniques (menos que lo que costaba una pinta de leche) y no solo se vendían bien, sino que

64 Menand, Louis (2015) "Pulp's Big Moment: How Emily Brontë Met Mickey Spillane", *New Yorker*, 5 de enero, en <www.newyorker.com/magazine/2015/01/05/pulps-big-moment>[consulta: 17/7/2017].

65 Lyons, *Books: A Living History*, op. cit., p. 173.

El formato del libro
está determinado
por su propósito.
Está pensado a partir
del tamaño promedio
de las manos de un adulto.

—JAN TSCHICHOLD,
*THE FORM OF THE BOOK: ESSAYS
ON THE MORALITY OF GOOD DESIGN*

además prepararon el camino para una revolución de libros en rústica en Gran Bretaña, Estados Unidos y Francia.

El hecho de que la serie fuera económica y de fácil acceso sin dudas tuvo que ver con el alcance de su popularidad, pero la calidad de su diseño, implementada por el tipógrafo alemán Jan Tschichold (1902-1974), fue crucial en el éxito que tuvo en el largo plazo. Tschichold estudió caligrafía y fue autodidacta en el arte del diseño de tipos. Se enamoró del diseño moderno en 1923 luego de ver la gran exposición de la Bauhaus en Weimar. En 1928 publicó su manifiesto *Die Neue Typographie* ('La nueva tipografía'), a partir del cual codificó las reglas del buen diseño. Defendía el uso de las tipografías de palo seco, los márgenes amplios y el diseño de página asimétrico basado en las proporciones del manuscrito medieval: una proporción de texto en la página llamada "La razón áurea" (1:1.618).⁶⁶ Los impresores renacentistas, como Manucio, habían tomado prestadas dichas proporciones, que corresponden a la sucesión de Fibonacci, de la tradición de los escribas, y las determinaron como las más agradables al ojo.

Tschichold, con el tiempo, volvió a recurrir a los tipos utilizados por los humanistas y abandonó la exigencia de sus primeros ideales. En 1947, Lane lo contrató para rediseñar la colección rústica de Penguin, y Tschichold elaboró las pautas conocidas como Penguin Composition Rules para unificar la estética de la colección.⁶⁷ Aquel sistema combinaba los principios de una imagen sólida de marca con el buen diseño, lo cual consolidó la fama de Penguin en los años subsiguientes. Al igual que Manucio antes que él, Tschichold consideraba que el buen diseño no era un elemento de lujo, sino una

66 Tschichold, Jan (1995) *The New Typography: A Handbook for Modern Designers*, Berkeley, University of California Press [traducido del alemán por Ruari McLean].

67 Doubleday, Richard (2006) "Jan Tschichold at Penguin Books—A Resurgence of Classical Book Design", *Baseline* 49, pp. 13-20.

parte integral del libro. Según él mismo decía: “No necesitamos libros pretenciosos para los ricos, necesitamos más libros populares realmente bien hechos”.⁶⁸

Los ideales de Tschichold privilegiaban la legibilidad y la accesibilidad, lo cual significaba que la página y la tipografía tenían que estar al servicio del texto y debían transmitir el contenido del autor al lector de la manera más clara posible. Dicha filosofía se ve reflejada en otro importante manifiesto de la época: “The Crystal Goblet, or Printing Should be Invisible” (1932) (‘La copa de cristal, o la impresión debería ser invisible’), de Beatrice Warde. Con el objetivo de desalentar la ornamentación excesiva y la tipografía ostentosa, Warde utilizaba la metáfora de “la copa de vino” para la página, en la cual el texto es como una sustancia tóxica, “capaz de revolucionar y agitar las mentes de las personas”, y la página es su contenedor cristalino.⁶⁹ Esa visión refleja la concepción popular del libro en el siglo xx: “Transmite pensamiento, ideas, imágenes, de una mente a otras mentes”, y el tipógrafo, el diseñador, el impresor y la editorial trabajan al servicio de esas ideas, tratando de transmitir las de una manera lo más transparente posible.⁷⁰ Con la percepción de que los libros son ideas conferidas al lector por la genialidad de un autor cuya actividad es puramente intelectual, el estatus del libro como objeto desaparece para gran parte del público lector mientras elevamos la copa para ingerir con alegría su contenido.

El siglo xx vio, de hecho, una preponderancia de buena calidad en la producción de libros de difusión masiva, como

68 Hochuli, Jost (ed.) (1982) *Jan Tschichold, Typographer and Type Designer, 1902-1974*, Edimburgo, National Library of Scotland, p. 35.

69 Warde, Beatrice (1956) “The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible”, en *The Crystal Goblet: Sixteen Essays on Typography*, Cleveland, World Publishing Company, Typo-L Listserv, en <www.gmunch.home.pipeline.com/typo-L/misc/ward.htm> [consulta: 17/7/2017].

70 *Ibid.*

Tschichold y Warde esperaban, junto a otros libros de no tan buena calidad, pero de todos modos populares. Para que el mercado editorial pudiera llegar a sostener libros de tapa dura, ediciones *trade* y ediciones en rústica de ventas masivas, el libro requería de un nivel de alfabetización muy alto en la población, un sistema de reproducción sencillo y un medio de distribución eficaz. Para ese entonces, todo eso ya estaba desarrollado. Ya no existían los vendedores ambulantes que iban de pueblo en pueblo vendiendo folios y folletos sueltos a los pobres mientras que los ricos disfrutaban de suntuosos volúmenes; las librerías tenían el libro que uno quería o podían encargarlo. Y el impresor ya no cumplía la función de editorial y librería, una distinción que se consolidó en el siglo XIX. Los distribuidores surgieron como puente entre las editoriales, las bibliotecas y las librerías, y funcionaron como depósito de sus mercancías para luego venderlas a los comercios.

Las grandes librerías, como por ejemplo las gigantes Barnes & Noble y Borders en los Estados Unidos, tuvieron un *boom* en la década de 1980, devorándose a muchas pequeñas librerías independientes con la oferta de una gran variedad de títulos, éxitos de ventas y una cafetería donde los clientes podían disfrutar un capuchino mientras hojeaban sus nuevas adquisiciones. La infraestructura de dichos locales está pensada alrededor del código y, de hecho, ha dado forma al libro: desde el diseño de cubiertas visualmente atractivas y lomos claramente identificados con el nombre del título y del autor, a la introducción del código de barras ISBN para llevar un registro de la mercadería y la identificación del género en la contracubierta para que el vendedor sepa en qué sección ubicarlo y el cliente cómo interpretarlo (por ejemplo, no ficción, poesía, ciencia ficción, fantasía). En la época de Tschichold los libros ya estaban disponibles para todos y en todas partes, incluso en la caja del supermercado. Tan solo cincuenta años más tarde, las

Así como la portabilidad
del libro ha sido
fundamental a la
manera en que hemos
inventariado el mundo,
su capacidad de ser un
recipiente ha sido otra
manera a través de la cual
hemos encontrado orden
en nuestras vidas.

Los libros son cosas
que contienen cosas.

—ANDREW PIPER,
*BOOK WAS THERE: READING
IN ELECTRONIC TIMES*

cadenas de librerías más grandes de los Estados Unidos, entre ellas Waldenbooks, B. Dalton y Crown Books, desaparecieron, incluso Borders se declaró en bancarrota en 2011. Barnes & Noble ha reducido su presencia física y ahora lleva a cabo gran parte de su negocio a través de su lector electrónico Nook y de las librerías dentro de las universidades. Durante su apogeo, sin embargo, aquellas librerías tuvieron un papel preponderante en la mercantilización del libro y en la manera en que cambiamos nuestra percepción de él como contenido más que como objeto. Si bien existen una cantidad innumerable de elementos que se reúnen para hacer un libro, esos elementos se han naturalizado hasta tal punto que ahora casi que no los notamos, especialmente desde que hemos comenzado a ver el contenido como el aspecto consumible, comercializable y sujeto a derechos de autor.

3. EL LIBRO COMO IDEA

Eso que nos imaginamos cada vez que alguien dice la palabra “libro” es tanto una idea como un objeto. Tal como demuestra la historia de los cambios en su formato y en su reproducción mecánica, el libro se ha transformado de manera significativa a través del tiempo y el espacio. La tablilla de arcilla, el rollo de papiro y el códice fueron moldeados a partir de los materiales que había a mano y las necesidades de escritores y lectores. A su vez, aquellos materiales dieron forma al contenido con el cual se llenaban dichos libros. La reproducción mecánica tanto de los textos como del objeto libro en la era industrial y en el comienzo del siglo xx ayudó a consolidar el códice como un objeto eficiente, portátil y comercializable, que podía ser adquirido en tapa dura o en rústica y ser distribuido a través de redes de librerías, en bibliotecas y en ferias de libros alrededor del mundo. Si bien hoy tenemos Kindle, aplicaciones digitales y una serie de servicios en línea para acceder a los libros en formato PDF, el sistema sigue siendo relativamente el mismo: el libro es una mercancía.

En una época en que las editoriales contemporáneas intentan adoptar la tecnología digital, encontramos que a menudo la forma y el contenido de un libro guardan poca relación entre sí. Amazon nos ofrece el mismo “libro” en edición rústica o en Kindle a prácticamente el mismo precio, ya que ahora las editoriales pueden controlar el valor de sus ediciones electrónicas. Cuando los libros se convierten en un contenido que

se puede comercializar de esa manera, la relación histórica entre la materialidad y el texto se interrumpe.

El siglo xx vio un giro hacia la experimentación en la elaboración de libros como respuesta a la mecanización y a la producción masiva que los habían convertido en una gran empresa hacia fines del período victoriano. Dicha experimentación fue realizada en parte por impresores, cuyo manejo de la técnica y disponibilidad de herramientas y materiales los llevaron a elaborar libros para una especie de público exclusivo; en parte por escritores, que tomaron en sus propias manos los medios de producción; y en parte por artistas, que veían en el libro una manera de esquivar el sistema del mundo del arte. Los libros que crearon, concebidos como obras de arte en sí mismos, son denominados “libros de artista”, aunque el término es muy amplio, como veremos más adelante en este capítulo. Aquellos objetos tan autorreferenciales y tan autorreflexivos tienen mucho para enseñarnos sobre la naturaleza cambiante del libro, en parte porque subrayan la “idea” dirigiendo la atención, paradójicamente, al “objeto” que ya dábamos por sentado. Trastocan la concepción que tenemos del libro como un recipiente incoloro lleno de “contenido” literario y estético y vinculan su forma material con el significado de la obra.

La artista y teórica Johanna Drucker, una de las referentes más importantes del campo, ha descrito el libro de artista como “la expresión de arte del siglo xx por excelencia”,¹ tanto porque aparece de manera transversal en cada movimiento artístico desde el futurismo en adelante, como porque los principios que lo sostienen (colaboración, crítica institucional, economías alternativas y la desmaterialización de la obra de arte) reflejan un conjunto de preocupaciones que marcan el período de producción artística. Esos trabajos

1 Drucker, Johanna (1994) *The Century of Artists' Books*, Nueva York, Granary Books, p. 1.

Un libro no es una cosa inerte que exista antes de la interacción, sino que se crea desde cero por la actividad de cada lectura. Entonces, al pensar en un libro, ya sea literal o virtual, deberíamos parafrasear a Heinz von Foerster y preguntarnos “cómo hace” lo que hace en lugar de “qué es” un libro.

—JOHANNA DRUCKER,
"THE VIRTUAL CODEX: FROM PAGE SPACE
TO E-SPACE"

interrogan al código ya que cuestionan el modo en que los libros comunican y el modo en que los leemos, utilizando cada aspecto de su estructura, forma y contenido para generar sentido. El hecho de pensar el libro como idea obliga a volver a hablar de su forma material de maneras que pueden ser productivas, excitantes, perplejas y, a veces, hasta problemáticas. Cuando la estética del libro como objeto se convierte en fetiche a tal punto que puede ser comprada y vendida (como una funda de celular, una caja fuerte para el hogar y camisetas deportivas estampadas, por ejemplo), estamos hablando otra vez de la mercantilización del objeto libro.

Cómo definir el libro de artista

La definición del término “libro de artista” siempre ha sido muy discutida, y cada teórico y artista siente la necesidad de aportar su mirada a esa definición. Yo sigo la línea de Drucker, quien lo define como una “zona de actividad”² en la cual artistas y escritores crean libros como obras de arte originales que “integran los medios formales de [su] realización y producción con [sus] inquietudes temáticas y estéticas”.³ Según esa definición, el libro de artista no es un catálogo, es decir, un libro con imágenes de obras de arte, ni una impresión de lujo de una novela con ilustraciones de un reconocido artista, tapas de cuero grabado y páginas de guarda jaspeadas. *Podría* ser una de esas cosas, pero solo si dichas elecciones fueran interrogadas e integradas en la manera en la cual la obra construye sentido. Por ejemplo, quien produzca un libro puede cumplir la función de editor, archivista o antologista, juntando material y reuniéndolo en forma de libro, como el artista Erik Kessels en *In Almost Every Picture*, una

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 2.

serie de volúmenes de fotografías vernáculas ordenadas por tema, desde fotos del perro negro de una familia hasta imágenes en las cuales el dedo del fotógrafo anónimo aparece accidentalmente en el cuadro.⁴ Siempre y cuando el impulso sea crear una obra de arte original mediante la acumulación y yuxtaposición de esos materiales, el trabajo se encuentra dentro de ese terreno.

El libro de artista puede tener texto, pero también puede estar completamente en blanco, tal como los trabajos que describe el académico Craig Dworkin en su libro *No Medium*.⁵ También puede ser ilegible adrede, o que las páginas estén rasgadas o recortadas cuidadosamente para dar lugar a formas en tres dimensiones, como en la obra de Doug Beube. Puede ser también transformado en escultura, como en la serie *Edges* de la artista Alisa Banks, en la cual utiliza el borde de las páginas de un códice de tapa dura como si fueran el nacimiento del pelo, y sobre las cuales trenza cabello sintético con distintos estilos que remiten a la tradición de trenzado africano (*Cornrow, Lace Braid, Thread Wrap, Twist*) para hablar sobre la intolerancia que deja afuera al “otro” y lo empuja hacia los márgenes.⁶ Los libros de artista pueden estar encuadernados o no, como las “instrucciones” de Yoko Ono y Alison Knowles, que eran mecanografiadas en postales, o el *Book About Death* (1963-1965) (‘Libro sobre la muerte’) de Ray Johnson, cuyas trece páginas sueltas el autor envió de manera gradual por correo a sus amigos y puso a la venta en la sección de clasificados del *Village Voice*. Pueden ser colaborativos, como los libros que los futuristas rusos crearon con papel de

4 Los volúmenes de Kessels se pueden ver en Kesselskramer Publishing, en <www.kesselskramerpublishing.com/in-almost-every-picture/> [consulta: 17/7/2017].

5 Dworkin, Craig (2013) *No Medium*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

6 Disponibles en la sección “Books”, en <www.alisabanks.com/artwork/books/> [consulta: 17/7/2017].

empapelar y sellos de goma, o ser un medio portátil y efímero de autopublicación. Pueden publicarse varios o un único ejemplar, se pueden producir a mano o a máquina, pueden ser tan pequeños como una nuez o tan grandes como una casa. Pueden incluir sonido, videos, objetos táctiles y artefactos, como *Doc/Undoc: Ars Shamánica Performática* (2014), una colaboración entre Guillermo Gómez-Peña, Gustavo Vazquez, Zachary James Watkins, Jennifer A. González y Felicia Rice en la cual combinaron un altar con un gabinete de curiosidades para proporcionar a los lectores “una caja de herramientas de autotransformación”.⁷ Si la energía que activa el proyecto es explorar lo que puede ser o hacer un libro más que sacar ventaja de un mercado en particular, entonces ese libro puede llamarse libro de artista.

Cuando recorremos la historia de este género encontramos muchos momentos álgidos, aunque la motivación de trabajar contra y con el código surge de manera simultánea en una serie de movimientos artísticos y literarios a lo largo del siglo xx. Vale la pena mencionar, entonces, ciertos trabajos y a sus hacedores, no como el “linaje” de los libros de artista, sino como útiles representantes de las energías que motivaron el arte en forma de libro.

“Impresiones iluminadas” de William Blake

Los trabajos del poeta y grabador romántico William Blake (1757-1827) son a menudo citados como precursores del libro de artista, dado que él mismo se encargaba de cada etapa de producción. Blake escribía, ilustraba, imprimía, pintaba a mano y vendía sus propios libros como una manera de ahorrar costos, pero también porque consideraba que cada

⁷ “Press Release”, *Doc/Undoc*, en <www.docundoc.com/2014/07/06/press_release/> [consulta: 17/7/2017].

elemento era central al poder expresivo de la obra. Lamentándose de los gases tóxicos que emitían los “oscuros molinos satánicos” londinenses del siglo XVIII, en donde trabajaban pobres y niños en condiciones horribles y se convertía a los libros en mercancías producidas en masa, Blake buscaba volver a una idea anterior del libro, cubierta de misterio, belleza y un lenguaje visionario que dejaba entrever las marcas de la mano de su creador.⁸ Para tal fin, inventó una novedosa técnica de impresión en 1788 que le permitía imprimir en simultáneo tanto el texto como la imagen.

Blake le atribuyó ese enfoque innovador a su querido hermano Robert, quien, según sostenía, se le apareció en una visión un año después de su muerte para enseñarle la “impresión iluminada”, un método cuyo nombre hace referencia a los manuscritos iluminados que combinaban la escritura caligráfica y el arte visionario de los primeros códices. Como describe en *El matrimonio del cielo y el infierno*:

Esto es lo que haré, imprimiendo en el método infernal, con corrosivos, que en el infierno son saludables y medicinales, dritiendo algunas superficies aparentes, y mostrando lo infinito que se hallaba oculto.

Si las puertas de la percepción quedaran depuradas, todo se habría de mostrar al hombre tal cual es: infinito.⁹

Con esta rica metáfora, Blake describe tanto el proceso como su sujeto. La impresión iluminada le devolvió el poder visionario al libro y le permitió a Blake luchar contra los llamados molinos satánicos. Pero no estaba solo en ese “viaje hacia el

8 Blake, William (1965) “Milton: A Poem in 2 Books”, en Erdman, David V. (ed.), *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Berkeley, University of California Press, p. 95. Esta edición también está disponible en *The William Blake Archive*, junto con las láminas de sus obras iluminadas, en <www.erdman.blakearchive.org/> [consulta: 17/7/2017].

9 *Ibid.*, p. 39.

infierno”: su esposa Catherine trabajó junto a él hasta la muerte del poeta corrigiendo, imprimiendo, dibujando y pintando los trabajos por los que se conoce a su esposo.

Un paréntesis sobre métodos de impresión: *intaglio* e impresión en relieve

La innovación de Blake fusionó su experiencia como grabador con las técnicas de impresión tipográfica “derritiendo algunas superficies aparentes”. La técnica de aguafuerte o *intaglio* (el método de impresión que él utilizaba a partir del grabado) consiste en cubrir la superficie de una plancha de cobre con una capa de cera o con una sustancia resistente al ácido y luego tallar un diseño haciendo incisiones sobre la superficie. Luego, la plancha se sumerge en ácido y las líneas grabadas se inscriben en la superficie, lo que permite realizar un trabajo muy fino. Una vez terminado esto, se quita la capa resistente al ácido, se aplica tinta sobre la plancha y se limpia el sobrante, pero las líneas grabadas quedan cubiertas de tinta. Posteriormente, el impresor coloca un papel húmedo sobre la placa entintada con almohadillas gruesas de felpa y hace rodar el conjunto por una prensa que hace fuerte presión, impregnando las fibras del papel con tinta. La fuerza ejercida transfiere la imagen y deja un pequeño relieve del tamaño y la forma de la plancha.

En la impresión en relieve, como en la impresión tipográfica, la imagen y el texto se elevan en lugar de deprimirse, lo cual requiere de menor fuerza para transferir al papel y permite que los bordes de la plancha no lo muerdan, como sucede en el *intaglio*. Esto permite la impresión clara y de ambas caras que asociamos al códice y permite una experiencia de lectura continua a medida que se da vuelta la página. La innovación de Blake consistió en utilizar sus planchas de cobre como superficies de relieve, pintando sus diseños y

textos directamente sobre ellas con un barniz resistente al ácido. El ácido que se aplicaba posteriormente corroía la superficie expuesta y los diseños y el texto quedaban.¹⁰ Para que esa técnica funcionara, Blake debería de ser muy hábil escribiendo en reverso ya que, al igual que en la impresión con tipos móviles, la imagen transferida a la página era una imagen en espejo de la dibujada sobre la plancha.

Aquella innovación tenía múltiples beneficios, tanto financieros como artísticos. En primer lugar, le permitía a Blake utilizar ambos lados de las planchas (dado que las hendiduras eran poco profundas) e imprimir ambas caras de la hoja, con lo cual ahorraba dinero en cobre y en papel de grabado de calidad. También le ahorraba el gasto de tener que llevarlos posteriormente a un taller de impresión tipográfica. Al unir la tradición manuscrita con la reproducción mecánica, la técnica desarrollada por Blake posibilitaba un estilo de escritura más caligráfico y una armonía entre la lectura y la vista, en lugar de relegar el texto y la imagen a páginas separadas. Por extensión, devolvió la letra manuscrita al libro, de modo que el esfuerzo manual y artístico de Blake se podía apreciar en cada página. Los Blake trabajaban juntos, coloreando a mano cada hoja para crear profundidad y complejidad. Más tarde, William comenzó a aplicar tinta de color directamente sobre la plancha, lo cual permitía realizar variaciones en cada impresión.¹¹ Quizás lo más importante es que la impresión iluminada le permitió a Blake concebir el texto y la imagen de manera simultánea, creando lo que el académico W. J. T. Mitchell ha llamado un “texto-imagen” –un diseño para ser tanto mirado como

10 Essick, Robert N. y Viscomi, Joseph (2002) “An Inquiry into William Blake’s Method of Color Printing”, *Blake: An Illustrated Quarterly* 35 (3), invierno, p. 96.

11 “Illuminated Printing”, *The William Blake Archive*, en <www.blakearchive.org/staticpage/biography?p=illuminatedprinting> [consulta: 17/7/2017].

leído– y trabajar la expresividad de esa combinación.¹² Dado que dibujaba los diseños directamente sobre la plancha, el invento y la fabricación se volvieron inseparables.

Los dos primeros libros que Blake creó con esta técnica, *Todas las religiones son una* (1788) y *No hay religión natural* (1788), utilizaban aforismos para refutar el racionalismo del siglo XVIII, que buscaba una base científica para afirmar la existencia de Dios mediante evidencia en el mundo natural. Estos libros son emblemáticos de la relación que Blake tenía con la imprenta; él creía en el poder del genio poético y en la impresión como forma de arte visionaria, que podía generar cambio social. Blake estaba vinculado con muchos pensadores radicales de la época, y el trabajo por el que más se lo conoce, *Canciones de inocencia y de experiencia* (1794), refleja su propia crítica a la Londres del siglo XVIII a través de poemas con dulces rimas y una expresiva caligrafía rodeada de ilustraciones sobre la pérdida de la inocencia y la destrucción del mundo natural. De un modo muy similar a los manuscritos iluminados, las ilustraciones de Blake cubren los márgenes y el espacio negativo de cada página fundiendo texto y diseño como, por ejemplo, el título que sale de un tronco retorcido en el frontispicio del libro (véase figura 9). Justamente en esa página, Blake se refiere a sí mismo como “Autor e impresor W. Blake”, dejando en claro la unión entre la creatividad y el arte presente en su trabajo. El compromiso de Blake con los problemas sociales de la época y la manera en que utiliza la forma del libro como reacción al trabajo infantil, la miseria urbana y la esclavitud establecieron una importante tendencia tanto en los libros de artista como en la publicación independiente: la utilidad del libro como medio de difusión de la justicia social.

12 Mitchell, W. J. T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, p. 89.

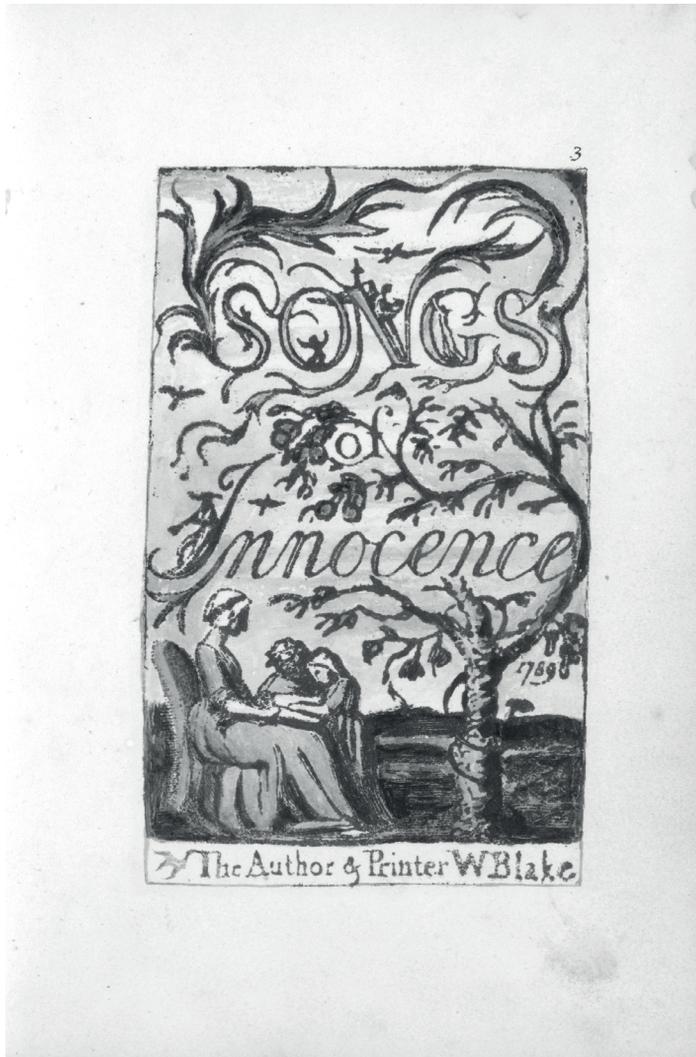


Fig. 9. Portada de *Canciones de inocencia y de experiencia*, de William Blake (Yale Center for British Art, Bentley Copy L) con impresiones iluminadas. Imagen de dominio público, cortesía del Yale Center for British Art, colección Paul Mellon.

Algunos pueden objetar el hecho de que se considere a los Blake como artistas del libro, dado que en realidad el matrimonio no encuadernaba las páginas, sino que las vendía por separado a coleccionistas, envueltas en folios de papel.¹³ Como resultado, las copias existentes de algunos de los libros pueden diferir en el orden de las láminas, lo cual sugiere que en realidad Blake no tenía en mente una secuencia definida para los poemas reunidos. Actuaba, sin embargo, de acuerdo con su tiempo y con las expectativas de sus compradores, que encargaban a medida la encuadernación de los libros. El códice del siglo XVIII era un artefacto personal, y una colección se unificaba en esta instancia final, de modo que una biblioteca reflejaba al lector en lugar de a los caprichos de la editorial. Ya sea que el orden de las páginas haya sido alterado por los Blake o por los encuadernadores, aquellos trabajos habían sido impresos y concebidos como “libros iluminados” según un prospecto de venta de 1793 del propio Blake, quien elaboró una lista con un orden para las *Canciones de inocencia y de experiencia* para al menos un comprador, de modo de facilitarle la encuadernación del libro.¹⁴ Ocuparse también de la encuadernación hubiera significado un gran salto para Blake, ya que eso hubiera representado un costo importante y hubiera dificultado en gran medida llegar a los coleccionistas.

Una de las principales razones por las que se podría considerar a Blake el padre del libro de artista es, fundamentalmente, su motivación para hacer libros. La producción y venta de libros no lo hacía rico (Blake trabajó como grabador durante toda su vida para mantener a su familia), pero sí diseminó su trabajo más ampliamente de lo que podría haberlo hecho cualquier exposición. Tal como le confesó a un comprador: “Los pocos que imprimí y vendí fueron suficientes

13 “Illuminated Printing”, *op. cit.*

14 Blake, *The Complete Poetry and Prose*, *op. cit.*, pp. 692-693.

para lograr una reputación como artista, que es lo que yo más quería”.¹⁵ Se trataba de libros de edición limitada, cuya producción requería mucho trabajo, a través de los cuales pudo concretar su visión para presentar sus originales y subversivas ideas de la mejor manera posible.

El libro de Stéphane Mallarmé como “instrumento espiritual”

Así como el arte y el control que ejercía Blake sobre cada aspecto de la elaboración de sus libros nos dan una idea de la historia del borramiento entre la tarea del escritor y el hacedor de libros, algunos señalan al poeta francés Stéphane Mallarmé (1842-1898) como el primer artista de libros del siglo xx, por su profunda ruptura con la tradición tipográfica victoriana. En su largo poema *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, la página no es una nave, sino un océano y el texto, arrojado sobre sus olas, un naufragio en la lengua que dirige el ojo del lector por su superficie brillante. De algún modo, Mallarmé continuó el trabajo que había comenzado Blake en devolverle peso a la idea del libro, pero en lugar de tomar como modelo el manuscrito iluminado, recurrió a un medio más difundido para revivir la poesía: el papel de prensa.

Mallarmé escribió un siglo después que Blake, durante una época de gran intensidad tipográfica. El final del siglo XIX vio una explosión en la señalización urbana, la cual podemos ver en las fotografías de la época que ilustran las calles de la ciudad, que para esa época ya estaban abarrotadas de carteles y avisos publicitarios pegados y pintados en edificios.¹⁶ Durante este período también hubo un aumento en

¹⁵ *Ibid.*, p. 771.

¹⁶ Morley, Simon (2003) *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*, Los Ángeles, University of California Press, p. 23.

la cantidad de material impreso gracias, en parte, a la llegada de las máquinas de composición tipográfica que permitían a los tipógrafos utilizar un teclado para ubicar los tipos, en lugar de tener que hurgar en las cajas. De aquellas máquinas surgió la *composición tipográfica en metal caliente*, que combinaba la fundición y la composición de tipos, lo cual aumentó ampliamente la velocidad y la eficiencia de la composición. La linotipia (1886), como su nombre en inglés indica (*linotype*: “línea de tipos”) permitía a los cajistas producir una línea completa de texto que podía fundirse y reutilizarse sin tener que perder el tiempo que implicaba volver a ubicar los tipos en las cajas. La máquina, desarrollada por Ottmar Mergenthaler para el *New York Tribune*, aceleró la producción de una manera tan significativa (un operador de linotipia trabajaba cinco veces más rápido que un tipógrafo manual)¹⁷ que, aparentemente, Thomas Edison la llamó la octava maravilla del mundo. Mientras que el linotipo fue rápidamente adoptado para los periódicos, un sistema levemente diferente comenzó a utilizarse en las publicaciones. La monotipia, inventada por Tolbert Lanston en 1894, permitía fundir y componer cada letra en forma individual, lo cual les daba a los impresores de libros mayor control sobre el aspecto de cada línea y la posibilidad de elegir entre varios tipos.

Al ver esa proliferación de la lengua en el paisaje y en las páginas de los diarios, Mallarmé percibía una “crisis del verso”.¹⁸ Las columnas del periódico, dispuestas a medida del trabajador, convertían el texto en algo tan accesible que él consideraba que amenazaban el poder del libro. También

17 Frost, Gary (2012) *Future of the Book: A Way Forward*, Coralville, Iowa Book Works.

18 Mallarmé, Stéphane (1998) “The Crisis in Poetry”, en Kolocotroni, Vassiliki; Goldman, Jane y Taxidou, Olga (eds.), *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*, Chicago, University of Chicago Press, p. 126.

convertían el lenguaje en una herramienta del comercio y la cultura masiva, desplazando su poder expresivo. En respuesta a esa crisis, recurrió a una poesía que utilizara el espacio de la página para devolverle misterio y expresividad a la tipografía y al lenguaje, adoptando las mismas técnicas de ese intrusivo periódico. Delineó esa visión del poder del libro en su ensayo “El libro como instrumento espiritual”, en el cual defendía los grandes títulos y el uso de la mayúscula típicos de la prensa como “una explosión de grandeza, de pensamiento o de emoción eminente, una oración buscada con grandes letras, una línea por página, en una disposición graduada, ¿no dejaría al lector en suspenso durante todo el libro? [...] [mientras] todo alrededor, pequeños grupos [...] explicativos o derivados [...] *un conjunto de adornos*”.¹⁹ Mallarmé sentía que aquella disposición de títulos llamativos con textos más pequeños burbujeando alrededor cargarían al libro de energía espiritual.

En *Un golpe de dados*, el libro sobre el que trabajó hasta su muerte y que se publicó en el formato que él quería recién de manera póstuma, Mallarmé concretaría esa visión.²⁰ Planificó cada página con mucho cuidado, pensando cada detalle como si fuera una partitura, con palabras y frases distribuidas fragmentariamente a lo largo de cada doble página. En el prefacio se refiere a aquellas rupturas de la línea como “subdivisiones prismáticas de la idea”.²¹ Mallarmé dispersaba el texto en la página y de esa manera

19 Mallarmé, Stéphane (1996) “The Book, Spiritual Instrument”, en Rothenberg, Jerome y Guss, David (eds.), *The Book, Spiritual Instrument*, Nueva York, Granary Books, en <www.granarybooks.com/books/rothenberg/rothenberg5.html> [consulta: 17/7/2017].

20 Hay un escaneo de la impresión de 1914 disponible en la Biblioteca Nacional de Francia, en <www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c/> [consulta: 14/1/2020].

21 Mallarmé, Stéphane (2015) *A Roll of the Dice*, Seattle, Wave Books [traducido del francés por Jeff Clark y Robert Bononno], p. 2.

evadía la tradición de versos contenidos, rodeados de márgenes en blanco; permitía así que el espacio tuviera un rol expresivo que “por momentos pareciera acelerar y desacelerar el movimiento, articulándolo, incluso intimándolo, a través de una visión simultánea de la página”.²² Al dejar de lado la puntuación, al utilizar múltiples tamaños para hacer énfasis en determinadas palabras y al intercalar frases en mayúsculas y minúsculas, guía el ojo del lector por el texto, prestando especial atención a la interacción entre las páginas enfrentadas.

Mallarmé no fue el primero en experimentar con la poesía visual, ya que lo precedieron los acrósticos y los caligramas que representaban cruces, serafines, monjes y otras figuras conocidas como “carmina figurata” en los códices medievales que se publicaron desde el siglo IX en adelante. El uso de dichos patrones para poesía devocional se extiende a *The Temple* (1633), la colección del poeta galés George Herbert que incluye un altar, un par de alas y otros formatos que ilustran el texto. Sin embargo, en aquellos primeros trabajos el diseño visual hacía referencia al contenido de un poema en particular, no al libro como un todo. Aquellos poemas visuales *imitaban* el tema al que referían, mientras que el texto de Mallarmé *lo actuaba*.

Incluso para quienes pueden leer el original en francés, el verso libre de *Un golpe de dados* es complejo y difícil de seguir. Algunos académicos creen que aún no lo hemos comprendido del todo. El texto rechaza la narrativa para dar lugar a, en palabras de Mallarmé, “refugios, prolongaciones, vuelos”.²³ Él sugería que los lectores veían el poema, una obra compleja cuya imaginería sugiere un naufragio, pero cuyo lenguaje parece hacer referencia al propio acto de escritura, como una partitura que convertía a la página en el escenario

22 *Id.*

23 *Id.*

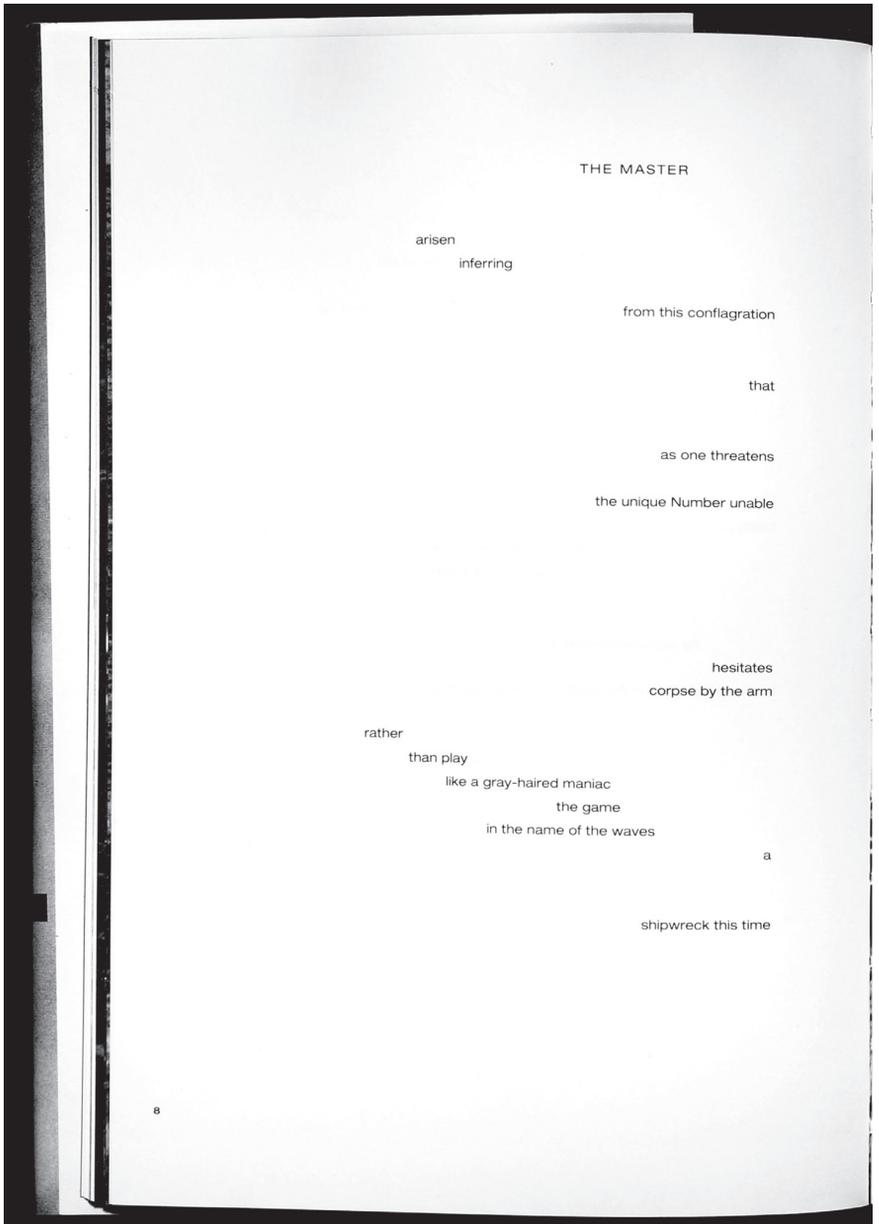
donde actúa la lengua. El texto impreso en Didot, la tipografía que se asociaba a principios del siglo XIX con las publicaciones literarias, rompe con las expectativas líricas que construye. En lugar de ser un poema sobre una experiencia personal recitado por una voz que medita y reflexiona sobre esa experiencia, Mallarmé nos ofrece una serie de imágenes desordenadas que sugieren un capitán que naufraga con su nave.

La fragmentación de los versos nos obliga a leer de un lado y del otro de la costura interna del libro (que se denomina *canal*) en busca de una conexión, de modo que uno ve, por ejemplo, en dos páginas adyacentes el verso “un cadáver junto al brazo” frente a “desprendido del secreto que sostiene”. Así como el texto está “desprendido” por la costura del canal donde el *verso* y el *recto* se encuentran, la nave “se mete en la tormenta/reabre la costura y la atraviesa, orgullosa”, para adentrarse en el espacio desconocido que sugiere ese surco: un remolino, un muro de agua, un lugar donde *habitan dragones*.²⁴ También el cuerpo del capitán está desmembrado por esa “costura”, su brazo está aferrado al timón mientras recibe el impacto de las olas (véanse figuras 10a y b). El lenguaje utilizado por Mallarmé anima al libro y convierte al lector en cómplice del naufragio. El movimiento de nuestros ojos hacia adelante y hacia atrás, la mano que da vuelta las páginas como si fueran olas que caen sobre el texto y el propio sonido de las hojas que revolotean y caen crean la tormenta que el poema describe. Hacia el final del texto, se sostiene el libro abierto entre las manos como una boya o un dispositivo de flotación que esperamos que nos lleve, tal como sugiere el penúltimo verso, a “algún último lugar de consagración”.²⁵

Traducir *Un golpe de dados* no solo requiere de mucha imaginación para comprender el sentido espiralado del texto,

24 *Ibid.*, pp. 8-9.

25 *Ibid.*, p. 23.



beyond ancient calculations
where the maneuver forgotten with age

of old he would grab hold of the helm

at his feet
of the unanimous horizon

prepares itself
is shaken and mixes
in the fist that would grasp it
a fate and the winds

to be an other

Spirit
to toss it
into the storm
reopen the seam and pass proudly

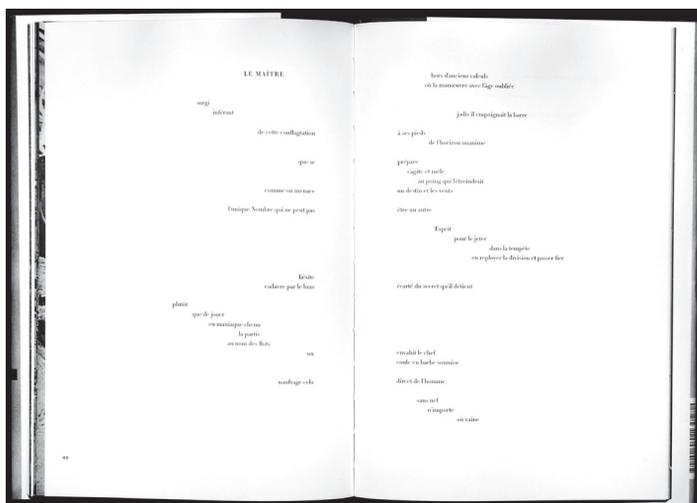
detached from the secret it holds

breaks over the captain
flows through the submissive beard

straight from the man

with no vessel
any
where futile





b

Figs. 10a (páginas 142-143) y 10b (arriba). *Un golpe de dados*, de Stéphane Mallarmé. Traducción al inglés de Jeff Clark y Robert Bononno (*copyright* 2015). Reproducido con el permiso del traductor y de Wave Books.

sino también una sensibilidad particular para captar la intención de Mallarmé. Las imágenes que aquí mostramos, tomadas de una colaboración entre Robert Bononno y el diseñador Jeff Clark, reflejan una lúcida aproximación a la relación entre el contenido y la forma. Mientras que el texto en francés responde a las especificaciones que había dejado Mallarmé para la edición de Vollard de 1897, en la que estaba trabajando cuando murió, la versión inglesa está editada en Helvética. Esa divergencia está diseñada para llamar la atención de los ojos contemporáneos del mismo modo que la evocación al periódico alarmó a los lectores de Mallarmé en su época. La ubicuidad de la fuente trae al texto la voz de carteles callejeros, logos y hasta formularios del Gobierno, que irrumpen en el espacio de la página como restos flotantes del espacio público que van a la deriva por la superficie. El volumen incluye

A través de mi falta
de educación he llegado
a la conclusión de que
el libro es una
herramienta política.

—AMOS PAUL KENNEDY JR.,
“SOCIAL BOOK BUILDING”

fotografías surrealistas en blanco y negro que evocan el fondo del mar, la superficie de las olas y el cosmos en homenaje a tres litografías de Odilon Redon que iban a formar parte de la edición de 1897. Como interpretación contemporánea, esta edición traduce no solo el contenido, sino también la forma de la obra para los lectores de hoy.

Cuando Mallarmé murió, recién estaba comenzando a desarrollar los experimentos que había proclamado en su manifiesto, una tirada de dados que cambiaría la relación de los poetas con la página para siempre. Sus exploraciones de la página y el libro como espacios de juego y comunicación visual quedarían en manos de las vanguardias del siglo xx: los futuristas, los vorticistas, los letristas y los poetas concretistas. Su uso de la página como una partitura influiría en una serie de prácticas, desde la poesía fonética dadaísta de Kurt Schwitters al verso proyectivo mecanografiado de Charles Olson. Aquellos escritores recurrieron a las técnicas de la publicidad, incorporándola a y trastocándola con su propia poesía. En “El libro como instrumento espiritual” Mallarmé sugiere que “todo lo que existe en este mundo tiene el propósito de terminar siendo un libro”.²⁶ Esa proposición, formulada de una manera menos mística, se concretaría a mediados del siglo xx.

Los “múltiples democráticos” de Ed Ruscha

A diferencia de Mallarmé o Blake, a Ed Ruscha (1937) no le interesaba la lengua cuando empezó a hacer libros, sino la capacidad que estos tenían de funcionar como obras de arte conceptual. Sus libros de artista de las décadas del sesenta y setenta son colecciones de fotografías producidas con pocos recursos y distribuidas, al menos en un principio, por

26 Mallarmé, “The Book, Spiritual Instrument”, *op. cit.*

Todo lo que existe
en este mundo tiene
el propósito de terminar
siendo un libro.

—STÉPHANE MALLARMÉ,
“EL LIBRO COMO INSTRUMENTO ESPIRITUAL”

fuera de las librerías y del sistema editorial. Con eso inauguró lo que Drucker llama “el libro de artista como múltiple democrático”.²⁷ Los artistas de la década del sesenta pensaban que producir un libro como una obra de arte era democrático porque era económico, permitía una difusión más amplia del trabajo y evitaba el circuito de galerías de arte, lo cual eliminaba la división entre la alta y la baja cultura que creían que dichas instituciones representaban. Tal como sostiene la curadora, crítica y artista Lucy Lippard, el libro de artista de la década del sesenta era concebido como “una exposición portátil [...] considerada por muchos como la forma más sencilla de salir del mundo del arte y meterse en el corazón de un público más amplio”.²⁸

El primer libro de Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* (1963), es una colección de fotografías de gasolineras de la Ruta 66 entre Los Ángeles y la ciudad de Oklahoma. El libro es una exposición entre dos tapas, una que no necesita galerías, ni comisión, ni críticas de arte. Como artefacto, tiene la apariencia de cualquier libro encuadernado en rústica, sin embargo, juega con las características del código (la apertura, la yuxtaposición, la secuencia) y dirige la atención a las distintas maneras en que leemos su forma, incluso cuando pensamos que estamos leyendo las imágenes o el texto que contiene.

Las fotografías en blanco y negro de Ruscha parecen claramente espontáneas y, en algunos casos, incluso no planificadas. La señalización está cortada por la mitad, fuera del cuadro. El fotógrafo tapa con su sombra parte del sujeto que fotografía. Algunas imágenes, tomadas de noche, están movidas. Incluso en algunas la propia gasolinera queda oculta

27 Drucker, *The Century of Artists' Books*, op. cit., p. 69.

28 Lippard, Lucy (1985) “The Artist’s Book Goes Public”, en Lyons, Joan (ed.), *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Rochester (Nueva York), Visual Studies Workshop Press, p. 45.

detrás de los autos. También el diseño da la idea de informalidad. Algunas estaciones ocupan una doble página, mientras que otras quedan relegadas a media página y dejan un gran espacio en blanco en el que flota el epígrafe con el nombre de la gasolinera y su ubicación. Las fotografías individuales no están presentadas como finas obras de arte, sino que tienen que leerse en conjunto para poder apreciar la intencionalidad del artista y su efecto desfachatado.

Si bien Ruscha no ofrece un texto que enmarque las fotografías, en instantánea tras instantánea sugiere una especie de viaje desde el sofá. ¿Dónde encontraría uno tantas gasolineras diferentes sino en la ruta? Leer este libro como un diario de viajes, sin embargo, parecería absurdo dada la banalidad de las paradas. La secuencialidad inherente al código (podemos ver solo de a una doble página por vez y espiar la que sigue recién cuando damos vuelta la hoja) proporciona una metáfora del movimiento a pesar de la naturaleza estática de las imágenes. Si trazáramos en un mapa las ciudades nombradas, quizás podríamos rastrear el recorrido del fotógrafo ausente. Sin embargo, las imágenes, que Ruscha tomó en un viaje en auto a la casa de sus padres en la ciudad de Oklahoma, no aparecen siempre en orden cronológico, lo cual entorpece nuestras hipótesis sobre la correspondencia entre la secuencia y la temporalidad: avanzar en el libro no significa necesariamente avanzar en el tiempo y el espacio.

Ruscha continuó explorando los libros de viaje de una manera más lineal con *Every Building on the Sunset Strip* (1966), un registro de una de las calles más conocidas de Los Ángeles que simula una película fílmica plegada en forma de acordeón. El libro, de casi ocho metros de largo, consiste en retratos panorámicos del lado norte y sur de la calle, logrados a partir de fotografías individuales unidas unas a otras: un precursor de la perspectiva del Street View de Google a la que hoy estamos acostumbrados. Por ser montajes predigitales,

las fotos de Ruscha dejan entrever las costuras: en algunas, los autos están cortados o repetidos, y en algunos empalmes las tomas no encajan muy bien. Las tiras de imágenes se extienden a lo largo de la parte superior e inferior de las páginas enfrentadas; se mencionan las alturas y calles que las cruzan, que funcionan como epígrafes que nos ubican espacialmente. Hay un gran espacio en blanco que recorre el libro en sentido horizontal y que sugiere el camino del lector, de nuestros ojos avanzando por los planos del libro y, metafóricamente, de nuestro auto recorriendo farmacias y restaurantes, carteles y postes de teléfono a medida que nos dirigimos hacia el oeste por el bulevar.

Además de *Twentysix Gasoline Stations*, Ruscha publicó una serie de libros de artista fotográficos en las décadas del sesenta y del setenta, entre ellos, *Various Small Fires and Milk* (1964), *Some Los Angeles Apartments* (1965) y *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968), en cada caso jugando con la apertura de cada página y con nuestras expectativas sobre la secuencia. El uso de títulos declarativos impresos en tres líneas le da a cada palabra un énfasis adicional y sugiere el humor deliberado de estos trabajos (véase figura 11). Estos libros, de una producción muy barata y distribuidos por fuera del sistema de galerías, se han convertido en hitos tan importantes entre los artistas que se ha editado una antología entera, *Various Small Books* (Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2013), dedicada a las diversas publicaciones de artistas ligadas a este tema.

La primera tirada de *Twentysix Gasoline Stations* (cuatrocientos ejemplares numerados y firmados) se vendió a tres dólares por ejemplar según un aviso en *Artforum*, un precio definitivamente democrático. Sin embargo, cualquier persona que conozca el trabajo de Ruscha sabe que de aquellas ediciones baratas se hicieron varias tiradas cada vez más grandes (hasta de 3.000 ejemplares, en 1969) que ahora están agotadas, y que un ejemplar de esos hoy se vende por miles



Fig. 11. Libros de artista de Ed Ruscha: *Twentysix Gasoline Stations*, 1963 ($7'' \times 5\frac{1}{2}'' \times 1\frac{9}{16}''$); *Various Small Fires and Milk*, 1964 ($7\frac{1}{16}'' \times 5\frac{1}{2}'' \times \frac{3}{16}''$); y *Some Los Angeles Apartments*, 1965 ($7\frac{1}{8}'' \times 5\frac{5}{18}'' \times \frac{3}{16}''$). ©Ed Ruscha. Cortesía del artista y de Gagosian.

de dólares.²⁹ La intención de Ruscha era que el libro se mantuviera en una edición abierta, pero tarde o temprano tuvo que ceder. El “múltiple democrático” no pudo evitar que el artista fuera absorbido por el sistema de celebridades del mundo del arte. Así y todo, el trabajo de Ruscha, que se asocia a la desmaterialización del arte (el término que usa Lucy

29 Ekdahl, Janis (1999) “Artists’ Books and Beyond: The Library of the Museum of Modern Art as a Curatorial and Research Resource”, *Inspel* 33 (4), p. 244.

Lippard para el movimiento conceptual), es decir, a priorizar en una obra la idea por sobre el objeto y el concepto por sobre la factura material, refleja los valores del momento en el cual se gestó.

En cada uno de estos tres casos, el artista tomó el control del proceso de elaboración del libro para tomar su forma y crear con ella una obra de arte. Si hubieran sido producidos como folios sueltos o para ser expuestos en una galería de arte, estos libros hubiesen tenido un impacto diferente, y su intervención sobre el ámbito comercial hubiese sido menos clara. Blake utilizó su arte para desarrollar la relación entre la imagen y la palabra. Mallarmé empleó el diseño de sus textos para resistir el hecho de que la cultura de consumo fagocitara el lenguaje. Ruscha utilizó sus libros para idear exposiciones por fuera del mundo de las galerías. Si bien los tipos de libros que crearon eran muy diferentes unos de otros, como progenitores de los libros de artista compartían la misma preocupación por la mercantilización del código.

El arte nuevo de hacer libros

La ubicuidad del libro como objeto de arte comercializable llevó al escritor y artista mexicano Ulises Carrión (1941-1989) a escribir en 1975: “Un libro puede ser el recipiente accidental de un texto cuya estructura es irrelevante al libro: son los libros de las librerías y las bibliotecas”.³⁰ Tenemos que imaginar una pausa larga donde los dos puntos fusionan la oración, una pausa larga con sarcasmo. El análisis irónico del libro como objeto comercial por parte de Carrión refleja la separación de la forma y el contenido que percibía en la

30 Carrión, Ulises (1980) “The New Art of Making Books”, *Second Thoughts*, Amsterdam, VOID Distributors, p. 7 [trad. española: *El arte nuevo de hacer libros*, México D. F., Conaculta/Tumbona Ediciones, 2012].

escritura y la publicación de la época. Así y todo, él no estaba completamente en contra de las librerías; de hecho, abrió una en Amsterdam ese mismo año: Other Books and So. La librería se especializaba en libros de artista y *múltiples*, y funcionaba también como un espacio para eventos y exposiciones organizadas por los propios artistas donde se distribuían los trabajos que Carrión quería que tuvieran mayor difusión en el mundo: libros concebidos como un todo en lugar de textos entregados por el artista a una editorial para que los distribuyera a un público lector. En un anuncio del lugar, los llamaba “no libros, antilibros, pseudolibros, cuasi libros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros proyecto, libros declaraciones, libros de instrucciones”,³¹ una lista que sugiere su relación tensa con el mercado. Eventualmente, acuñó un término para describir el tipo de publicación de artista que defendía: *bookworks* (‘obras-libro’). En parte, lo de Carrión era un llamamiento a que los autores estuvieran más atentos a la materialidad del libro y al impacto sobre el sentido, pero también era un pedido para romper con un sistema que privilegiaba la escritura como labor intelectual y denigraba el aspecto físico de la producción del libro.

Al igual que Mallarmé, Carrión percibía una crisis en la literatura, y estaba convencido de que dicha crisis se originaba en el lugar que ella ocupaba en el sistema editorial. Conocía el sistema de primera mano, ya que él mismo era un autor reconocido: había recibido de joven un premio estatal por sus cuentos en 1960, sus trabajos habían sido editados en diversas publicaciones y tenía dos exitosas colecciones de cuentos, publicadas en 1966 y 1970. Carrión había estudiado Filosofía y Letras en la UNAM y su reconocimiento le

31 Carrión cit. en Schraenen, Guy (2015) “A Story to Remember”, en *Dear Reader. Don't Read*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 17.

mereció la obtención de becas para realizar estudios de posgrado en Francia, Alemania y el Reino Unido. Durante su estancia en Inglaterra comenzó a pensar en una manera diferente de abordar el libro y la publicación gracias a los artistas mexicanos Felipe Ehrenberg y Martha Hellion, cuya editorial Beau Geste Press (fundada en 1970) lo introdujo a los libros mimeografiados de los miembros de Fluxus, un colectivo de artistas interesados en las operaciones fortuitas, las *performances* efímeras, la práctica conceptual y los trabajos participativos que borran la línea entre el arte y la vida. Cuando se instaló en Amsterdam en 1972, Carrión comenzó a producir sus propios libros de artista. El primero, *Sonnets*, reproducía cuarenta y cuatro repeticiones de “La brújula del corazón”, de Dante Gabriel Rossetti. Siguiendo la premisa de *Ejercicios de estilo* (1947), de Raymond Queneau, Carrión jugó con el texto fuente, reescribiéndolo en diferentes estilos con finales divertidos. Fue en ese contexto de experimentación con la poesía y desde un alejamiento de la narrativa hacia el arte conceptual que Carrión comenzó a formular la noción del *bookwork*.

Con el fin de alentar a los escritores a que adoptaran un rol más activo en la conceptualización de sus libros, publicó “El arte nuevo de hacer libros” (1975), un manifiesto cuyo tono polémico todavía incomoda a algunos lectores de hoy. Escrito originalmente en español y publicado en la revista *Plural*, fundada por Octavio Paz, el artículo estaba destinado a una audiencia literaria que Carrión sentía que necesitaba ser sacudida. Al describir a la novela como “un libro donde no pasa nada” y proclamando que “no hay, ni habrá ya, nueva literatura”, claramente esperaba irritar a algunos lectores.³² Por supuesto que la novela no está muerta y aún conserva una importante función expresiva, pero la relectura de Carrión sobre las capacidades del libro nos muestra de qué manera

32 Carrión, “The New Art of Making Books”, *op. cit.*, pp. 10-13.

los libros de artista han ayudado a multiplicar sus posibilidades al tomarlo como un espacio intermediario.

Al igual que Mallarmé, Carrión veía el potencial que tenía la página como espacio. En la primera línea de su manifiesto sostiene: “Un libro es una secuencia de espacios”,³³ una definición tan porosa que permite pensar como un libro a cualquier cantidad de objetos o artefactos: un códice encuadernado, un mazo de cartas o una serie de habitaciones. Sin embargo, su definición va más allá:

Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos.

• • • •

Un libro no es un estuche de palabras, un saco de palabras, un soporte de palabras.

• • • •

El libro es una secuencia espacio-temporal.³⁴

Si un libro es una secuencia espacio-temporal, también es una especie de película. Puede ser animado en lugar de estático. Para cuando Carrión escribió esa declaración, los creadores del folioscopio (*flip-book*), y de su precursor, el *nickelodeon*, ya hacía más de un siglo que aprovechaban el potencial de secuenciación que tenían las páginas para emplear ese recurso (el folioscopio fue patentado como “kineógrafo” en 1868 por John Barnes Linnett). Aquella noción, sin embargo, de que la página es más que simplemente “un saco de palabras” sugiere que el escritor debe dejar de tratar al lenguaje como algo transparente, utilitario y directo. Solo en el arte viejo puede uno creer que “las palabras, su sentido,

³³ *Ibid.*, p. 7.

³⁴ *Id.*

son las portadoras de la intención del autor”.³⁵ Claramente el análisis de Carrión lleva la marca de la teoría posestructuralista que, para ese momento, ya había derribado las nociones de sentido y autoría.

En lugar de esos “aburridos” libros “de quinientas páginas, o de cien y hasta de veinticinco, en que todas las páginas son iguales”,³⁶ Carrión invitaba a que los libros fueran “concebidos como una unidad expresiva”, tal como escribió en un catálogo de 1978.³⁷ Si bien llamar “aburridas” a las páginas de prosa justificada suena adrede grandilocuente, debemos considerar el papel que cumplen la numeración y los titulillos para facilitar la lectura y releer un trabajo. Estos indicadores nos ayudan a navegar un texto que parece igual página tras página, aunque sus palabras pueden variar. Según la definición de Carrión, en el *bookwork* “el mensaje es la suma de todos los elementos materiales y formales”.³⁸ Así, el *bookwork* ejerce una crítica sobre el libro y explora sus capacidades. No da nada por sentado y le pide al lector que esté atento no solo al texto, sino también a su aspecto físico. Según el teórico literario Garrett Stewart, un *bookwork* “no es para leer normalmente, sino para pensar”.³⁹ Representa un abordaje conceptual hacia la elaboración de un libro, que depende de la interacción de quien lo mira con el objeto para construir sentido. Por esa razón, Carrión llamó a esos libros “antilibros”, porque niegan la función del libro al tiempo que interrogan su forma, separando la idea del libro del objeto.

35 *Ibid.*, p. 14.

36 *Ibid.*, p. 25.

37 Carrión, Ulises (1980) “From Bookworks to Mailworks”, *Second Thoughts*, Amsterdam, VOID Distributors, p. 25.

38 *Ibid.*

39 Stewart, Garrett (2011) *Bookwork: Medium to Object to Concept to Art*, Chicago, University of Chicago Press, p. 14.

En un video de 1986 filmado en Olympia, Washington, donde habían invitado a Carrión a dar una conferencia en el Evergreen State College, él profesa una perspectiva que hoy en día es muy común: “Creo firmemente que cada libro que existe hoy tarde o temprano desaparecerá”. Y, fiel a sus formas, no manifiesta tristeza ante la pérdida: “No veo en eso ninguna razón para lamentarse. Al igual que todo organismo viviente, los libros crecerán, se multiplicarán, cambiarán de color y, tarde o temprano, morirán. En este momento los *bookworks* representan la fase final de este proceso irreversible. Las bibliotecas, los museos, los archivos son cementerios perfectos para los libros”.⁴⁰

Al firmar la sentencia de muerte del libro (algo que, desde aquella época, se ha vuelto un lugar común), Carrión sugiere que los *bookworks* adquieren mayor importancia en un momento en que el propio código parece estar en peligro. Esto parece especialmente cierto en este momento en particular, en que las editoriales están tomando mayores riesgos para publicar libros conceptualmente ingeniosos, como *Tree of Codes* (Visual Editions, 2010) de Jonathan Safran Foer, con frases troqueladas; *La casa de hojas* (Pantheon, 2000) de Mark Danielewski, con una tipografía complejísima; *Nox* (New Directions, 2010) de Anne Carson, con encuadernación de acordeón; y la colección de fragmentos de Emily Dickinson en sobrecitos *The Gorgeous Nothings* (New Directions, 2013) seleccionada por Jen Bervin, un volumen que parece un libro de arte. Mientras que la forma material del código amenaza con desintegrarse en la digitalización, existen trabajos muy vinculados a lo material que nos dan la oportunidad de pensar y saborear el artefacto físico, precisamente porque nos llevan a la reflexión sobre la muy inmaterial “idea” del libro.

40 Carrión, Ulises, *Bookworks Revisited*, Bill Ritchie and Lynda Ritchie family Seattle Art Gallery, en <www.seanet.com/~ritchie/vtbookw.html> [consulta: 17/7/2017].

Las ideas del libro

Entonces, ¿qué tienen los libros de artista para enseñarnos sobre el futuro del libro? Como elementos que mantienen una relación estrecha con su materialidad, cumplen una doble función: en primer lugar, ofrecen una amplia variedad de formatos que pueden llevar el nombre “libro”, lo que prolifera la cantidad de objetos a los que les podemos aplicar esa idea y, a la vez, nos recuerda la larga historia de experimentación formal con el texto material; en segundo lugar, las características del libro que exploran y explotan los vinculan con libros digitalmente mediados, que comparten muchas de las mismas inquietudes. Por más irónicas que puedan resultar las polémicas planteadas por Carrión, sus manifiestos describen varios temas clave que han sido recurrentes en los libros de artista a lo largo del siglo XX: el juego espacio-temporal, la animación, la recombinación de estructuras, lo efímero, el silencio y la interactividad.

El análisis de los libros de artista nos ayuda a comprender la relación entre los libros digitales contemporáneos y las formas históricas que exploramos en los capítulos 1 y 2. Ellos nos recuerdan que los libros son fundamentalmente dispositivos de lectura interactivos cuyo sentido, lejos de ser fijo, surge a partir del momento en que se accede al texto. La mercantilización y la industrialización de la impresión crean la ilusión de fijeza del texto y de estabilidad del sentido.⁴¹ Sin embargo, los libros son siempre una negociación, una *performance*, un evento: incluso una novela de Dickens está inerte hasta que un lector la abre e interactúa con su lengua y su mundo imaginativo. Los libros de artista nos recuerdan constantemente el rol del lector en el libro al forzarnos a considerar su materialidad y, por extensión, nuestra propia corporalidad. Dichos experimentos abren un camino hacia los

41 Ong, *Orality and Literacy*, op. cit., p. 129.

Un libro es una secuencia
de espacios. Cada uno de
esos espacios es percibido
en un momento diferente:
un libro es también una
secuencia de momentos.



Un libro no es un
estuche de palabras,
un saco de palabras, un
soporte de palabras.

—ULISES CARRIÓN,
“EL ARTE NUEVO DE HACER LIBROS”

libros digitales, que harían bien en considerar lo que puede ofrecer su medio y la importancia del lector en lugar de tratar al dispositivo de lectura electrónica como una copa de cristal de Warde que solo entrega contenido.

A lo largo de los años los libros de artista han adquirido una mirada de formas diferentes, por ello en lo que sigue se verá una serie de ejemplos (junto con antecedentes históricos en algunos casos) que dirigen nuestra atención a usos específicos del libro que vale la pena notar. Es recomendable, para cualquier persona que esté interesada en el tema, buscar las colecciones en universidades o en museos locales, algunas de las cuales se mencionan en la lista de lecturas recomendadas, porque nada se compara con tener los libros de artista en las manos. La idea, fundamentalmente, es que sean activados por un lector, es por eso que describirlos brevemente no les hace justicia.

El libro como realidad virtual

La definición inicial que hace Carrión del libro como “una secuencia de espacios” parece una abstracción, pero en realidad puede tomarse en sentido literal. Cada apertura del códice es un espacio único y, cada vez que damos vuelta la página, dejamos ese espacio e ingresamos en uno nuevo. Los artistas a los que les interesa experimentar con las potencialidades del libro han explorado esa espacialidad creando realidades virtuales que punzan el plano bidimensional de la página. El libro es, después de todo, un volumen, un término que sugiere secuencia (volumen 1, volumen 2, etcétera) y espacio.

Donde más se ve la profundidad del libro es en los libros *pop-up*, que se desenvuelven para llenar cada apertura con material que sale de la página. Una manera que tienen los artistas de enfrentarnos al potencial de volumen que tiene un libro es a través de la encuadernación en túnel, también

conocida como *peep-show*, una forma que se originó durante el Renacimiento italiano. Este *libro túnel*, al que todo aquel que jugó en su infancia con un teatrillo de papel calado recordará, fue desarrollado a partir de los experimentos ópticos de Leon Battista Alberti (1404-1472), para los cuales construyó una caja con una escena en perspectiva dentro.⁴² Ya en el siglo XVII se habían desarrollado unos artefactos similares que se utilizaban como libros viajeros, que invitaban al público a mirar dentro de una caja con varias filas de personajes recordados y paisajes que ilustraban escenas de la Biblia, la mitología y la historia. Aquellos teatros en caja se volvieron cada vez más complejos e incluso incorporaron hilos que el presentador podía manejar para animar una escena.⁴³ Para el siglo XVIII, los teatrillos comenzaron a encuadrarse con acordeones de papel a ambos lados e imprimirse en un tamaño menor para que pudieran ser comercializados a particulares. Se hicieron muy populares a mediados del siglo XIX y se los regalaba como recuerdos en grandes celebraciones, como la inauguración del túnel del Támesis (1843), de donde claramente recibieron el nombre con el que se los conoce hoy.

Cuando está completamente extendido y se lo mira a través de una apertura en la tapa, los planos chatos superpuestos crean una sensación de profundidad, y las capas sucesivas incorporan detalle a la escena. Los libros pueden tener texto impreso en las orillas o simplemente pueden ser mudos. Pueden tener imágenes o estar en blanco. Incluso pueden acomodar una proyección para animar la superficie, como en la videoinstalación del artista William Kentridge, *Preparing the Flute* (2005) ('Preparando la flauta'). Construidos como

42 Ford-Wille, Clare (2001) "Peepshow Box", en *The Oxford Companion to Western Art*, Oxford, Oxford University Press, doi: 10.1093/acref/9780198662037.001.0001 [consulta: 17/7/2017].

43 Hyde, Ralph (2015) *Paper Peepshows: The Jacqueline & Jonathan Gestetner Collection*, Woodbridge (Suffolk), Antique Collectors' Club, p. 6.

una modelo en escala de la producción de *La flauta mágica*, de Mozart, para la ópera de Bruselas, la serie de dibujos en carbonilla, pastel y lápiz enmarcan un escenario en miniatura que sirve como telón de fondo para una serie de películas animadas que le dan mayor profundidad a la ilusión.

Otro modelo de estructura *pop-up* con proyección animada podría ser *The Icebook* (2011), de Davy y Kristin McGuire. En el libro, descrito por sus creadores como “un espectáculo teatral en miniatura hecho de luz y papel”, se proyecta un cuento de hadas a lo largo de once páginas *pop-up* en blanco. La proyección agrega personajes, detalles y efectos de luz a un bosque, una mansión victoriana, un faro, una iglesia y otros escenarios. Al igual que el teatro en miniatura de Kentridge, *The Icebook* se gestó como una maqueta que tuvo tanto éxito que llevó a los McGuire a trabajar con compañías teatrales y agencias publicitarias para crear sus propios espectáculos de papel y proyección, entre cuyos trabajos se encuentra *Theatre Book—Macbeth*, un libro *pop-up* cinemático a batería creado en colaboración con la Royal Shakespeare Company que muestra distintas escenas de esta obra clásica proyectadas desde atrás sobre una estructura de papel que se levanta cada vez que se da vuelta una página.

Ese componente teatral del libro ha sido realizado a una escala mucho mayor por la artista de Fluxus Alison Knowles, cuyos libros son escenarios que se activan con el público. La primera de esas instalaciones, *The Big Book* (1967), fue un códice de casi tres metros de alto descrito por Bill Wilson en *Art in America* como “una obra de arte dentro de la cual se puede vivir”.⁴⁴ Knowles instaló *The Big Book*, construido con su esposo Dick Higgins y el escultor Masami Kodama,

⁴⁴ Wilson, Bill (2013) “The Big Book”, en Knowles, Alison, *The Big Book*, Leipzig, Passenger Books, p. 44. El artículo de Wilson fue publicado originalmente en *Art in America* (julio-agosto) y también se publicó en 1968 en el *Journal of Typographic Research*.

en la galería Something Else, el espacio para exposiciones de la editorial Something Else Press que pertenecía a Higgins, en el primer piso de su antiguo departamento de Chelsea, en Manhattan. Something Else Press fue pionera en editar, entre 1963 y 1974, pequeñas publicaciones innovadoras; editó libros del grupo Fluxus y de poesía concreta como una manera económicamente accesible de diseminar esos trabajos y de crear una comunidad de artistas. La editorial fue precursora de la librería de Carrión, Other Books and So, y formó parte de la tradición de editoriales dirigidas por artistas en la década del sesenta, que funcionaban no solo como espacios de distribución de obras de arte, sino también como espacios donde se reunían y exhibían libros de formatos experimentales.⁴⁵

El crítico Howard Junker consideró al proyecto de Knowles (al que llamó “El libro de Pandora”) como la materialización del sueño de Mallarmé y también una respuesta a las advertencias de Marshall McLuhan sobre “la era posliteraria”. Así lo dijo en *Newsweek*: “Librado de la linealidad de la tipografía y de la rigidez de las páginas encuadernadas, el libro vuelve a ser un medio contemporáneo”.⁴⁶ El libro estaba compuesto por una serie de páginas gigantes sujetas con una bisagra en el centro y, más que prescindir de la serialidad, la utilizaba para recordarle al espectador lo “ajustado” que está el códice (podríamos decir que la fijeza que le aporta la encuadernación es una de las características principales del libro). Algunos han interpretado esa obra como parte de la crítica feminista a la circunscripción de la mujer a la esfera doméstica durante esa época. No importa cuán “grande” sea el libro, sus caminos son siempre limitados.

45 Steven Clay y Rodney Phillips (1998) hacen un registro de esas editoriales en *A Secret Location on the Lower East Side: Adventures in Writing, 1960-1980*, Nueva York, NYPL/Granary Books.

46 Junker cit. en Woods, Nicole L. (2012) “Object/Poems: Alison Knowles’ Feminist Archite(x)ture”, *X-TRA: Contemporary Art Quarterly* 15 (1), p. 8.

El público que ingresaba a *The Big Book* tenía que atravesar ocho páginas y en cada apertura se veía inmerso en una escena diferente (véase figura 12). Para ir de una a la otra había que arrastrarse por un túnel cubierto de césped de aproximadamente un metro de largo, pasar por una ventana abierta o subir una escalera. Las escenas incluían una biblioteca, una galería de arte, una cocina en funcionamiento e incluso un baño químico. Las “páginas” estaban hechas de un material semitransparente, de modo que se pudiera anticipar la siguiente apertura. Si bien el libro de Knowles se encuentra limitado por la encuadernación, ofrece todo lo que la artista puede llegar a necesitar, incluso objetos de su propia casa pensados para nutrir la creatividad (una máquina de escribir, una galería con trabajos de sus amigos y una cocina en donde preparar el alimento necesario para subsistir). Ya sea que revalorice o critique el entorno doméstico, *The Big Book* lo convierte en un espacio para la lectura y la interpretación, subrayando la manera en que la estructura del códice utiliza la secuencia para hacer sentido.

Gran parte de las obras de Knowles exploran la intersección entre el libro y la *performance*. Knowles volvió a explorar el libro de tamaño natural en 1982 con *Book of Bean*, otra instalación interactiva, pero que indagaba la trascendencia personal y cultural del frijol. Esta instalación multisensorial, construida con el artista Yoshi Wada y expuesta en el espacio artístico de vanguardia Franklin Furnace, invita al público a atravesar la secuencia de espacios para leer traducciones de la palabra *frijol* en distintas lenguas, desde el árabe hasta el suajili. El público oye un paisaje sonoro que incluye un poema compuesto por los nombres de todas las personas de apellido “Bean” (‘frijol’ en inglés) que aparecen en la guía telefónica leído junto a los distintos nombres de las legumbres, escucha una orquesta de frijoles creada a partir de distintos objetos con frijoles dentro, sale por una ventana rodeada por un texto sobre

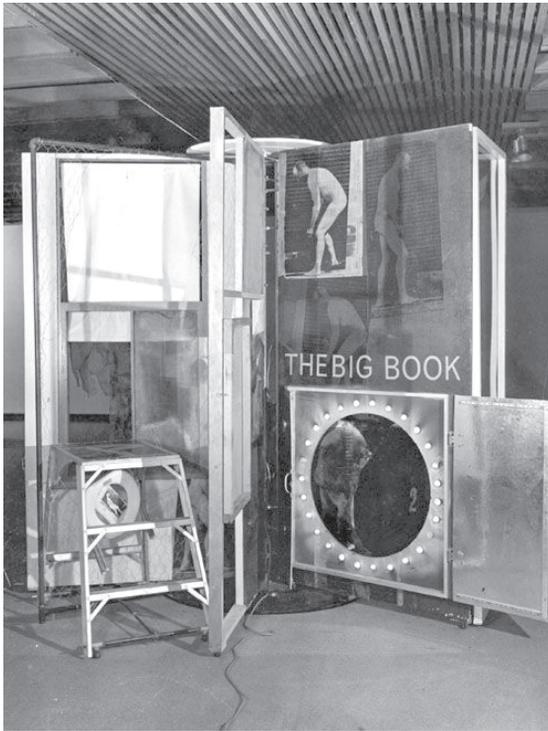


Fig. 12. Alison Knowles, *The Big Book*, University Art Gallery, Universidad de California San Diego, La Jolla, 1969. La imagen fue utilizada con la autorización de la artista y de la University Art Gallery.

sueños y frijoles, y termina comiendo un plato de comida hecha, desde luego, a base de frijoles.

Los libros de Knowles, al igual que su práctica artística, nutren al lector y nos recuerdan que la lectura es un intercambio que solo se completa cuando llegamos. Tal como ella misma dice: “Tienes que entrar en él de inmediato, como con cualquier buen libro, y tienes que involucrarte y vivirlo. Recién después *sabrás* algo y *sentirás* algo. Digamos que un libro provee un entorno para tu *experiencia*,

Tienes que entrar en él de inmediato, como con cualquier buen libro, y tienes que involucrarte y vivirlo. Recién después *sabrás* algo y *sentirás* algo. Digamos que un libro provee un entorno para tu *experiencia*, pero lo que tú le aportas es el ingrediente más importante. Más importante que lo que está ahí.

—ALISON KNOWLES,
THE BIG BOOK

pero lo que tú le aportas es el ingrediente más importante. Más importante que lo que está ahí”.⁴⁷ A medida que atraviesa *The Big Book*, el *Book of Bean*, o su nueva encarnación, el *Boat Book* (2014), el cuerpo del visitante representa el ojo del lector. A medida que cruzamos esas páginas, nuestra experiencia es el propio texto, que será diferente para cada observador por lo que hemos visto antes, entre y después de esas páginas.

Las realidades virtuales del libro también pueden adquirir formato digital, como en las obras de Caitlin Fisher, fundadora del Future Cinema Lab de la Universidad de York. Fisher ha estado trabajando con los medios digitales desde el año 2000, cuando publicó su disertación sobre teoría feminista en formato de hipertexto. Luego incursionó en la *realidad aumentada* (RA), una técnica en donde se utiliza una cámara de computadora o de teléfono para proyectar imágenes digitales sobre un video en vivo, que está en la intersección de las *performances*, los libros *pop-up* y las instalaciones artísticas. Su instalación de realidad aumentada *Circle* (2012) consiste en una maleta abierta con objetos heredados (una taza de té, postales del siglo XIX y otros objetos) que nos invitan a imaginar la historia detrás de cada uno de ellos. Al mirarlos a través de un iPad o un iPhone mediante la aplicación desarrollada por Fisher, la pantalla se convierte en un “espejo mágico” y de cada uno de los objetos emergen videos cortos y animaciones acompañados de un audio fantasmagórico que describe las memorias de tres generaciones de mujeres enclavadas en esos objetos domésticos.⁴⁸ El libro, que se va desarrollando a partir de esos objetos, se convierte

47 Reed, Bruce, “Unpublished review (1967)”, en Knowles, Alison (2013) *The Big Book*, Leipzig, Passenger Books, p. 37. Borrador de un manuscrito no publicado para *The Toronto Telegram* (1967), probablemente escrito por Bruce Reed.

48 Fisher, Caitlin, “Artist’s Statement”, *ELO 2012 Media Art Show*, en <www.dtc-wsuv.org/elit/elo2012/elo2012/Fisher.html> [consulta:17/7/2017].

en un espacio multimedia y multinavegable: una realidad virtual proyectada sobre la nuestra. Las obras de realidad aumentada también pueden parecerse más al formato del códice, como la obra *The Selfie Drawings* (2016) de Carla Gannis, ganadora del premio Lumen, que es un libro de tapa dura con cincuenta y dos retratos de realidad aumentada que cobran vida y se transforman cuando se los ve a través de una aplicación de un dispositivo electrónico.⁴⁹ Al igual que Knowles y Fisher, Gannis explora la femineidad y la autorepresentación en sus obras utilizando la realidad aumentada para construir nuevos mundos que la artista pueda habitar.

El libro como espacio cinematográfico

La noción del libro como una secuencia de espacios también implica su capacidad de animación. Cuando un libro está compuesto por imágenes es fácil imaginárselo como una pequeña película, así las ilustraciones representen pasajes del texto, como en *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, o si forman parte del texto, como en los folioscopios, en los cuales una imagen sucede a otra creando una ilusión de movimiento. El folioscopio, por supuesto, fue el precursor del cine, a partir de los experimentos victorianos sobre fotografía secuencial de Eadweard Muybridge y otros que llevaron a la creación de protopelículas gracias a la persistencia de la visión.

El folioscopio y el libro túnel se combinaron en el mutoscopio, una de las primeras tecnologías cinematográficas donde se mostraban viñetas cortas que duraban un minuto aproximadamente. El dispositivo, cuyo nombre proviene del latín y significa “vistas cambiantes”, fue patentado por Herman

⁴⁹ *The Selfie Drawings*, en <www.theseelfiedrawings.com> [consulta: 17/7/2017].

Casler en 1894⁵⁰ y consistía en una caja elevada a cierta altura con un visor dentro del cual se encontraba una lente, a través de la cual se podía mirar. El espectador giraba una manivela y podía disfrutar de una función privada mientras una secuencia de unas 850 tarjetas adosadas a una rueda central se sucedía frente a sus ojos. El papel que tuvo el libro en la evolución de las películas coloca un manto de ironía sobre los miedos durante la década del cincuenta de que los libros no podían competir contra el cine. La aparición de cada nueva tecnología dispara los mismos temores: ¿llevará el surgimiento del videojuego, la computación, las miniserias dramáticas, el video transmitido por *streaming* o la última tecnología de consumo mediático a la muerte del libro? Esa pregunta no es tan interesante como la pregunta sobre cómo cada una de esas tecnologías ha sido, y seguirá siendo, parte de la evolución del libro.

Los artistas que experimentan con libros han examinado el potencial que tiene la página para la animación en una serie de proyectos que aprovecharon la estructura sucesiva del códice. *Cover to Cover* (1975), de Michael Snow, por ejemplo, enfrenta al lector con una puerta a través de la cual, al parecer, podemos entrar al volumen (una referencia sutil a las metáforas arquitectónicas sobre los libros que surgieron en el Renacimiento).⁵¹ El mundo en blanco y negro entre esas tapas toma el *verso* y el *recto* como si fueran la parte anterior y posterior de un mismo plano, de modo que estamos viendo cosas constantemente de ambos lados de una manera que sugiere movimiento aunque, en realidad, no estamos yendo

50 "The Mutoscope" (1898) *San Francisco Call* 84 (159), 6 de noviembre, California Digital Newspaper Collection, en <www.cdnc.ucr.edu> [consulta: 17/7/2017].

51 Snow, Michael (1975) *Cover to Cover*, Halifax (Nueva Escocia)-Nueva York, Nova Scotia College of Art & Design/New York University Press. Para los que no tengan acceso a un ejemplar físico, hay un video que documenta todas las páginas muy fiel al espíritu divertido del libro: <www.vimeo.com/88029485>.

a ninguna parte. Cuando el lector abre la puerta principal se encuentra en el dorso de la cubierta una imagen del reverso, es decir, una puerta negra delante de la cual se encuentra el artista de pie vestido prolijamente con una camisa de vestir, dándonos la espalda. ¿Está esperando que alguien abra la puerta? ¿Está tratando de salir? En el *recto* aparece otra puerta sobre la cual se encuentran impresos el nombre del artista y el título del libro. Al abrir esa puerta, a su vez, se llega a otra doble página en la cual el artista da la espalda sobre el *verso* y hay otra puerta sobre el *recto*. Parece un laberinto en un parque de diversiones donde cada puerta lleva a otra.

Sin embargo, a medida que nos adentramos en el libro, nos damos cuenta de que, aunque nosotros no nos hayamos movido, el artista está avanzando. En el *verso* abre la puerta que tiene delante de él. En el *recto* la puerta está parcialmente abierta. Nos damos cuenta de que el libro empieza a animarse, como si fuera un folioscopio o un GIF, y en cada *verso* vemos el revés de la toma que se encuentra en el *recto* de al lado. El secreto del libro se revela cuando la puerta se abre por completo y encontramos una imagen del fotógrafo sobre el *recto* documentando la partida del artista sobre el *verso*. El mago revela el truco: se toman dos fotografías en simultáneo, una de cada lado de la puerta, hasta que los dos fotógrafos quedan enfrentados a través de la apertura de la puerta. Snow lleva al público todavía más adentro de la madriguera cuando un fotógrafo cubre su cámara con un papel y es aparentemente retratado por el otro, cuya hoja queda en blanco. Sin embargo, una imagen de uno de los dedos del artista oscurece parcialmente la página y revela que lo que parecía un espacio en blanco en realidad fue siempre una superficie: una impresión fotográfica del supuesto fotógrafo, que luego se coloca en una máquina de escribir y sobre la cual se plasma un texto. A lo largo del libro, el *recto* y el *verso* parecen documentar una serie de escenas conectadas entre sí, siempre desde dos ángulos: un disco colocándose en el fonógrafo, una ventana

oscurecida por ramas, el artista saliendo de la casa para ir a una galería y, periódicamente, esas manos, fantasmales debajo de las nuestras, manipulando las páginas. ¿Confuso? Ese es en parte el placer del libro, que no nos deja quedarnos quietos en un único lugar. Al igual que el mutoscopio, *Cover to Cover* cambia constantemente lo que vemos.

La animación no está, no obstante, limitada a las imágenes. El poeta y artista Emmett Williams (1925-2007) animó texto en varios libros publicados en la década del sesenta por Something Else Press (donde trabajó como director editorial entre 1966 y 1970). *Sweethearts* (1967), un libro sorprendente cuya portada está ilustrada con la última lámina de Marcel Duchamp, *Coeurs Volants*, cuenta la historia de HE y SHE ('él' y 'ella'), dos personajes cuya aparición es posible gracias a la presencia de las letras S, H y E en el título. El texto, impreso en una tipografía de palo seco con las letras dispuestas en forma de cuadrícula y muy espaciadas una de otra, aparece solamente en el *verso*, lo cual obliga al lector a empezar el libro al revés y pasar las páginas hacia adelante. Página a página las palabras se van formando a partir de letras que flotan en una red invisible cuyo centro es la palabra SWEETHEARTS ('enamorados'), como si las letras se movieran, prendiéndose y apagándose cual cartel de neón. Tal como Williams escribe en el prólogo: "Ningún poema puede tener más de 11 letras en sentido horizontal y 11 en sentido vertical" (véase figura 13).⁵² A medida que pasamos las páginas, HE y SHE, o él y ella, se seducen en una danza cuya música está compuesta por las letras de la palabra SWEETHEARTS en el orden en que aparecen. Van juntos al mar (SEA), se ríen (HA HA), ven las estrellas (SEE THE STARS), se entregan el corazón (HEARTS) y comienzan una dulce guerra (START A SWEET WAR) mojándose (WET) en la orilla, tal vez imitando la escena de *De aquí*

52 Williams, Emmett (2010 [1967]) *Sweethearts*, Berlín, Buchhandlung Walther König.

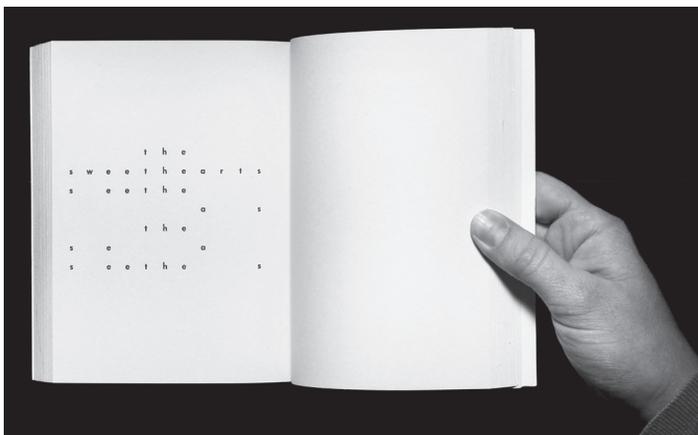


Fig. 13. Una página de *Sweethearts*, de Emmett Williams (Berlín, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010 [1967]). La imagen fue utilizada gracias al permiso de Ann-Noël Williams.

a la eternidad en la que los amantes son arrollados por las olas a la orilla del mar.⁵³ El humor impertinente y el juego visual de este libro lo vinculan a la historia subida de tono del mutoscopio y otras máquinas *nickelodeon*, que a menudo mostraban escenas atrevidas con nombres como “De corista a reina de la revista”, “La Safo moderna” y “Su *toilette* matinal”.⁵⁴ Además de las películas “de chicas”, los mutoscopios mostraban temas racistas, propaganda de guerra y, ya en las décadas de 1920 y 1930, noticieros y fragmentos de películas populares de Charles Chaplin, Buster Keaton y otras estrellas mudas o “STARS”. Williams describe la animación de sus constelaciones como “un efecto cinematográfico primario” y, dado que el libro está

53 Los movimientos del texto han sido digitalizados por la diseñadora Mindy Seu en “sweethearts”, en <www.sweetheartsweetheart.com> [consulta: 17/7/2017].

54 Lamarr Walls, Howard (1953) *Motion Pictures, 1894-1912*, Washington D. C., Library of Congress Copyright Office.

Un libro, en su forma
más pura, es un fenómeno
de espacio y tiempo
y dimensionalidad que
es único en sí mismo.

Cuando damos vuelta una
página, la página anterior
pasa a ser parte de nuestro
pasado y nos enfrentamos
a un nuevo mundo.

—DICK HIGGINS, "A BOOK"

pensado no solo para ser leído, sino también mirado, las páginas no están numeradas: al igual que un folioscopio, los poemas no tienen sentido al ser leídos en forma estática, sino en relación con los otros.

El libro que Williams le dedicó a su esposa, la artista Ann Noël, *A Valentine for Noël: Four Variations on A Scheme* (1973), incluye una serie de poemas concretos que se animan a lo largo de la página. Entre los más famosos se encuentra “Soldier” (‘soldado’), tomado de una serigrafía creada por Williams en protesta por la guerra de Vietnam, *DIE as in SOLDIER* (1970) (donde *die* significa “muere” y *soldier*, “soldado”). En este poema, Williams dirige la atención al espacio de la página. La palabra SOLDIER aparece por primera vez en el extremo superior derecho de la página y se repite una y otra vez debajo, alineada como una columna perfecta de infantería que se extiende hasta el límite inferior de la página, dando a entender que esta repetición es infinita, va más allá de lo que podemos ver. Impresa en mayúscula con tinta azul, SOLDIER se repite de manera uniforme, idéntica, erguida, como si fuera un regimiento. Sin embargo, la columna se ve infiltrada gradualmente a lo largo de las cuarenta páginas por una tinta roja que resalta las letras DIE en SOLDIER. Página tras página, de arriba hacia abajo, DIE se tiñe de rojo, cayendo como una cascada a medida que cae un soldado tras otro, sucumbiendo, al parecer, a un destino predeterminado por el lenguaje. En aquel momento histórico la “guerra” para Williams ya no podía ser “dulce” o “mojada”. Su paragrama DIE/SOLDIER no es un chiste, sino un comentario político sobre “la guerra como una máquina de matar”, como describe el editor Zédélé, quien reeditó el libro en 2015.⁵⁵

El trabajo de Williams no solo anima la página, sino que también dirige la atención a la estructura en forma de

55 Williams, Emmett (2015) “Soldier”, Editions Zédélé, en <www.editions-zedele.net> [consulta: 17/7/2017].

cuadrícula que la subyace, desde el cedazo que se utiliza para dar forma a la hoja de papel hasta la galera del impresor. Las letras que se mueven a lo largo de la página en *Sweethearts* lo pueden hacer gracias a la grilla invisible de la palabra S W E E T H E A R T S, que se repite una y otra vez y que ofrece un entramado por el cual esas letras pueden trepar. La palabra *página*, después de todo, proviene de una raíz indoeuropea que significa “ensamblar o atar”.⁵⁶ Esa raíz nos lleva a *pagina*, del latín, que a su vez terminó transformándose en inglés en *trellis* (‘estructura que sostiene a plantas durante su crecimiento’), lo que evoca a la página como un espacio fértil y una estructura de aprendizaje sobre la cual se puede aferrar el lenguaje. La sucesión de SOLDIER(s) también está dispuesta en una formación y su avance evoca no solo el campo de batalla, sino también el pelotón de fusilamiento. Un golpe de dados jamás abolirá el azar de que estos soldados caigan.

Los experimentos cinematográficos de Williams tuvieron como precursor el trabajo de un escritor de principios del siglo xx quien, hipnotizado por la llegada del sonido al cine, quiso explotar las posibilidades cinematográficas que la página ofrecía. En lugar de tomar como modelo el folioscopio, Robert Carlton (Bob) Brown (1886-1959) se inspiró en el rollo de papel como medio para el movimiento constante de un texto. En 1930 escribió un artículo para la publicación literaria de vanguardia *Transition* en el cual describía los *readies* (‘pequeños dispositivos de lectura’), una nueva forma de texto cuyo funcionamiento dependía de una máquina: “Un método para disfrutar de la literatura tan moderno como las divertidas películas sonoras”.⁵⁷ Cuando

56 Watkins, *Indo-European Roots*, *op. cit.*, p. 63.

57 Brown, Bob (1990) “The Readies”, en *In Transition: A Paris Anthology: Writing and Art from Transition Magazine 1927-1930*, Nueva York, Anchor, p. 59.

hablaba sobre su invento, decía que daría un nuevo impulso al interés popular por la lectura y que renovaría la escritura como un “arte óptico”. A diferencia de Warde, Brown consideraba que el códice era un recipiente inadecuado: “La escritura ha estado embotellada en libros desde sus comienzos. Es hora de que destapemos la botella”.⁵⁸

¿Cómo liberar al espíritu de la botella? Brown diseñó una máquina similar a la microficha o a la moviola (una cinta angosta impresa con texto muy pequeño que se puede amplificar con una lente ubicada entre la cinta y el lector). El tamaño se puede ajustar moviendo la lente más cerca o alejándola de la cinta, y el texto se puede acelerar, desacelerar, avanzar o retroceder girando un dial, lo cual otorga un máximo control sobre la experiencia de lectura (véase figura 14). Además del valor de entretenimiento que poseía el dispositivo, Brown promocionaba el ahorro en papel, tinta y encuadernación. Sus rápidos textos omitían conectores, creaban palabras compuestas para acelerar la expresión de las ideas y usaban raya en lugar de punto final para acelerar el texto.⁵⁹ Las afirmaciones que escribió en ese manifiesto y en el subsecuente folleto de cincuenta y dos páginas *The Readies* (1930), publicado por su editorial Roving Eye Press, eran intencionalmente hiperbólicas y ocultaban la larga relación que tenía el autor con el códice. Brown era coleccionista de libros antiguos y tenía una buena posición económica por haber publicado periodismo, ficción y poesía, libros de cocina y literatura popular.⁶⁰ Colaboró con su esposa y su madre en libros sobre comida y bebida, entre ellos, la famosa historia

58 *Ibid.*

59 Saper, Craig (ed.) (2014) “Introduction”, en *The Readies by Bob Brown*, Baltimore, Roving Eye Press, p. 9.

60 Saper, Craig (2016) *The Amazing Adventures of Bob Brown: A Real-Life Zelig Who Wrote His Way through the Twentieth Century*, Nueva York, Fordham University Press, p. 58.

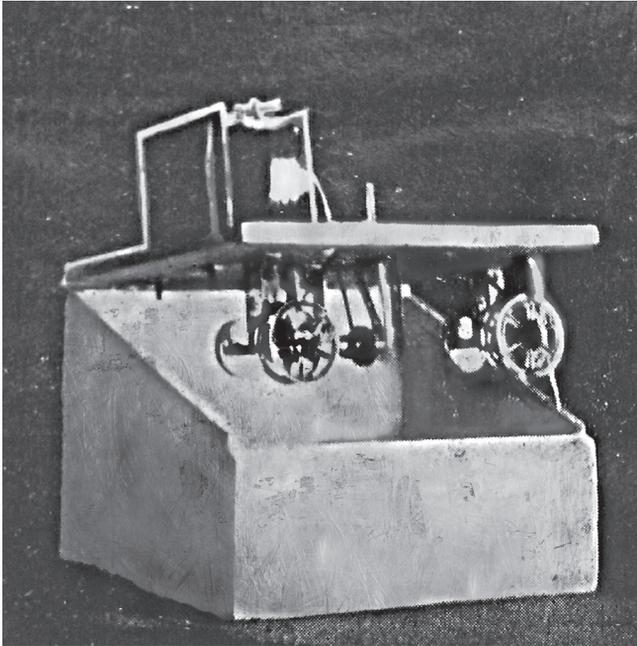


Fig. 14. Prototipo de la máquina de lectura de Bob Brown construida por Ross Saunders y Hilaire Hiler (1930-1931). Arte de tapa de Elffin Burrill en *Amazing Adventures of Bob Brown* (2016), de Craig Saper, basado en una fotografía pegada en los ejemplares de *Readies for Bob Brown's Machine* (1931). Imagen utilizada con permiso del artista y de Craig Saper.

pos ley seca *Let There Be Beer!* (‘¡Hágase la cerveza!’) publicada por Harrison Smith y Robert Haas en 1932, dedicada a H. L. Menken, también amante de la cerveza, y en cuya contratapa se invita al lector a comprar dos ejemplares: “Uno para él y uno para su pastor”.⁶¹

61 Smith, Andrew F. (ed.) (2013) “Brown, Bob, Cora, and Rose”, en *The Oxford Encyclopedia of Food and Drink in America*, vol. 2, Nueva York, Oxford University Press, p. 218.

Brown había empezado a hacer juegos de palabras visuales en 1912, uno de los cuales fue publicado por Marcel Duchamp en *The Blind Man*, en 1917. Duchamp tuvo una influencia formativa en su trabajo, al igual que Guillaume Apollinaire con su *Caligramas* (1918), una colección de poemas visuales cuya forma y disposición hacían referencia al título.⁶² Brown era un estadounidense que se había instalado en Europa después de la Primera Guerra Mundial y entabló amistad con muchos escritores compatriotas, a quienes solicitó colaboraciones para su antología de 1931 *Readies for Bob Brown's Machine*. Entre ellos se encontraban Gertrude Stein, William Carlos Williams, F. T. Marinetti, Eugene Jolas y Paul Bowles. Ese mismo año construyó un prototipo de máquina, de la cual ahora hay una versión digital que desarrollaron Craig Saper y K. A. Wisniewski, quienes revivieron Roving Eye Press para republicar los trabajos innovadores de Brown.⁶³ Si bien la máquina de lectura era más un juego conceptual que una revolución de lectura, fue una especie de presagio para las tecnologías de lectura rápida que aparecieron en el futuro, como Spritz, una aplicación de Internet que ayuda a los lectores a absorber textos con mayor rapidez a través de un sistema de reconocimiento óptico que resalta una palabra por vez.⁶⁴ Los *readies* de Brown, basados en las tecnologías de su época, utilizaban el rollo de papel como una superficie de animación, una superficie que se desenrollaba ante los ojos de los lectores en una fusión de película y cinta teletipo y los convertía en una especie de máquina de dar sentido.

62 Saper, "Introduction", *op. cit.*, p. 12.

63 "The Reading Machine", *Readies*, en <www.readies.org> [consulta: 17/7/2017].

64 *Spritz Inc.*, en <www.spritzinc.com> [consulta: 17/7/2017].

El libro como estructura recombinante

Si bien podríamos suponer que la capacidad de reacomodar las partes de un libro está reservada al entorno digital, los libros de artista nos dan ejemplos de varios formatos que volvieron al libro un estructura recombinante, que le permitía al lector crear con ella nuevas yuxtaposiciones. Dicha interactividad ya se encuentra presente en el libro acordeón que, como punto intermedio entre el rollo y el códice, les permite a los lectores abrir una doble página por vez o desplegar varias y mirar a través de los picos y los valles de los pliegues para husmear el texto.

La posibilidad que brinda esta estructura de poder ser abierta por completo la convierte en un diseño particularmente útil para un trabajo topográfico como el de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay de 1913, *La prosa del Transiberiano y de la pequeña Juana de Francia*, un colorido paisaje urbano de pintura y poesía en sentido vertical en el cual el recorrido del ojo por la palabra y la imagen sugiere la simultaneidad de un pasado oscuro y un presente vívido para el yo poético, que recuerda un viaje en tren desde Moscú hasta Harbin durante la guerra entre Rusia y Japón de 1905; o para *Every Building on the Sunset Strip*, de Ruscha, que nos permite un viaje desde el sofá por el paisaje de Los Ángeles. A diferencia del códice, la forma se presta para ser exhibida. Si el acordeón está extendido y “de pie” en sentido vertical, nos permite ver prácticamente todo el contenido de un solo vistazo, cada pico y cada valle, el frente y el dorso. Si los extremos del acordeón están adheridos a una cubierta, se crea un circuito que nos invita a volver a empezar una vez que el libro termina. Sin embargo, el acordeón no necesariamente tiene que ser una experiencia lineal o de un paisaje. También posibilita nuevas yuxtaposiciones, ya que le permite al lector jugar con los pliegues y juntar páginas distantes. El libro de artista en formato acordeón nos recuerda que el libro es,

tal como Stewart señala, “El primer medio interactivo de la cultura occidental”.⁶⁵

Dicha cualidad recombinatoria del libro no solo se da a través de las páginas, sino también dentro de la página misma. La técnica, de hecho, aparece en los primeros libros movibles que utilizaron *volvelles*, discos giratorios adheridos a la página con un alfiler o un piolín, que facilitan el cálculo y la navegación. Las primeras *volvelles* fueron utilizadas por el místico catalán Ramón Llull en el siglo XIII y preceden a la imprenta. Esta técnica cobró especial importancia durante el período incunable por su utilidad para la actividad académica. El *Kalendarium* de Regiomontano de 1476, cuyo frontispicio describimos en el capítulo 2, por ejemplo, también contaba con *volvelles* para realizar cálculos astronómicos.⁶⁶ En los siglos XVI y XVII aparece otra importante herramienta recombinatoria: los libros con solapas. Se trata de una página impresa con una serie de pestañas que alteran la narrativa cada vez que se levantan. Conocidos también como “metamorfosis” o *harlequinades* (arlequinadas) por la figura de las pantomimas londinenses que a menudo mostraban, aquellos novedosos libros fueron unos de los primeros que se comercializaron especialmente para niños, por el editor londinense Robert Sayer, alrededor de 1765. Sus historias ofrecían moralejas y lecciones morales a través de las transformaciones. El legado de los *harlequinades* nos llega hasta nuestros días a través de los libros *mix-and-match*, que dividen las

65 Stewart, *Bookwork*, *op. cit.*, p. 83.

66 Hay una edición digitalizada de 1476 disponible a través de University of Oklahoma Libraries, *History of Science*, en <<https://hos.ou.edu/galleries/15thCentury/Regiomontanus/1476/>> [consulta: 17/7/2017]. El maravilloso estudio de la académica Whitney Trettien sobre *volvelles* y la escritura combinatoria está escrito en una estructura generativa y está disponible en *Computers, Cut-Ups, & Combinatory Volvelles: An Archaeology of Text-Generating Mechanisms*, <www.whitneyannetrettien.com/thesis/> [consulta: 17/7/2017].

páginas en tiras y a través de una encuadernación con espiral nos permiten intercambiar las partes de la cara de un personaje, crear cuerpos híbridos o mezclar el texto y la imagen.

Ese formato también permite jugar con el texto. El escritor francés Raymond Queneau (1903-1976), inspirado en esos infantiles “*têtes folles*”⁶⁷ e inspirado por las posibilidades que ese mecanismo de páginas cortadas y unidas a lo largo de un lomo podía ofrecer, compuso diez sonetos de catorce versos con la misma rima, los unió y cortó en tiras cada verso. *Cien mil millones de poemas* (1961) permite al lector la posibilidad de leer 10¹⁴ poemas, que se le revelan al levantar las líneas una por una para formar nuevas combinaciones. Queneau calculó que le llevaría al lector más de doscientos millones de años de estudio en profundidad leerlos todos.⁶⁸ Si bien el trabajo es conceptual, también brinda una experiencia de lectura placentera que surge de la novedosa posibilidad de utilizar el texto del autor para generar nuevos poemas. No es de extrañar que esa obra sea tan popular entre los codificadores, ya que el sistema representa el potencial de aplicación a sistemas informáticos digitales. Dichos sistemas, sin embargo, carecen de la experiencia táctil de entremezclar las tiras que componen el libro, así como tampoco pueden replicar la sensación de palpar el potencial que genera el hecho de ver frente a uno todas esas tiras, levantándose del lomo con el libro abierto y revoloteando en el aire.

Queneau se unió en la década del sesenta a un grupo de escritores franceses que pretendían crear nuevas formas literarias basadas en principios científicos y matemáticos, y este fue el texto fundacional de ese movimiento conocido como Oulipo, acrónimo de *Ouvroir de Littérature Potentielle*, o Taller de Literatura Potencial. El grupo comenzó a experimentar

67 Queneau, Raymond (1983) “Instructions for Use”, en *One Hundred Million Million Poems*, París, Kickshaws Press.

68 *Ibid.*

Mi definición de un libro
fue creciendo hasta que
me di cuenta de que
no puede haber ninguna.
Definir algo lo limita
a las decisiones que cada
uno tomó en el pasado
y no deja espacio para
la expansión.

—KEITH A. SMITH,
“STRUGGLING TO SEE”

con ejercicios de escritura basados en la restricción, lo que establecía un rígido marco conceptual para la producción de una obra, pero con la particularidad de que podía dar una cantidad indeterminada de resultados potenciales. *Cien mil millones de poemas* tiene un potencial inabarcable, y la interacción con la que activamos ese potencial, si bien le da un rol activo al lector, también subraya el genio de Queneau. La tarea de componer sonetos intercambiables con idéntica métrica y rima señala su autoría, al igual que gran parte de los escritos producidos por Oulipo. Otro ejemplo es *La Disparition* (Editions Denoël, 1969),⁶⁹ de Georges Perec, una novela escrita sin la letra “e”, omisión que representa la desaparición de millones de judíos durante la Segunda Guerra Mundial, entre ellos, los propios padres del autor; y *Sphinx* (Grasset, 1986), o *Esfinge* en su versión en español, de Anne Garréta, una novela en la que jamás se revela el género del o la protagonista. Los miembros de Oulipo siguieron generando poesía recombinatoria y computacional en el marco de ALAMO, el Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs (“Taller de literatura asistida por la matemática y los ordenadores”), fundado por Paul Braffort y Jacques Roubaud en 1981.⁷⁰

Por supuesto que los textos recombinables a modo de juego no están restringidos a los libros de artista. Muchos de nosotros pudimos apreciar libros interactivos publicados para un público masivo durante las décadas de los setenta y ochenta. Esos libros multisecuenciales, cuyo ejemplo más conocido quizás sea la colección *Elige Tu Propia Aventura*,

69 En la versión castellana, traducida por Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega como *El secuestro* (Barcelona, Anagrama, 1997), se omite la letra “a”. [N. de la T.]

70 Hay versiones del libro de Queneau disponibles en línea en distintas traducciones, lo cual facilita el proceso de lectura de las variaciones. Véase “Cent mille milliards de poèmes”, *Magnus Bodin-Psykologisk Illusionist*, en <x42.com/active/queneau.html> [consulta: 17/07/2017].

consistían en una serie de viñetas seguidas por opciones que indicaban qué hacer a continuación. Una de las alternativas conducía al mejor final posible mientras que las otras conducían a situaciones problemáticas, corazones rotos e incluso la muerte. Si bien esos libros interactivos indicaban que había muchos caminos pero que nosotros, como diría Robert Frost, no podíamos recorrer ambos y ser “un único viajero”,⁷¹ en realidad permitían a los lectores seguirlos todos, ya que podían marcar la página de la decisión con el dedo o con un pedacito de papel y leer todos los posibles enlaces antes de continuar. Uno de los libros, *Dentro del ovni 54-40*, se aprovechó de la tendencia de los lectores a hacer trampa e incluyó una doble página inaccesible por cualquiera de los caminos de lectura. Para llegar al milagroso planeta Ultima que se describía había que romper las reglas.

El legado de los libros multisequenciales vive en la ficción interactiva digital, o FI, uno de los primeros géneros de juego cuyo desarrollo fue posible gracias a la computadora. La ficción interactiva, a la que se puede acceder a través de Internet, aplicaciones o incluso libros impresos, ofrece al lector varias opciones que van alterando el camino que transita a través de una obra. *Meanwhile*, de Jason Shiga (2010), por ejemplo, es una novela gráfica con 3.856 lecturas posibles cuya versión impresa funciona de manera análoga al hipertexto: una serie de tuberías interconectan una secuencia de paneles y sobresalen de la página, formando un *índice de pestaña* por el que uno puede saltar a otros lugares del libro.⁷² Diseñado para emular lo que el historietista y teórico Scott McCloud llama “el lienzo infinito”, *Meanwhile* es también

71 Frost, Robert (1979) *The Poetry of Robert Frost: The Collected Poems Complete and Unabridged*, Nueva York, Henry Holt, p. 105.

72 El libro ya no está disponible en la página del artista, pero se puede conseguir como libro impreso a través de Amazon. Se puede encontrar información sobre otras novelas gráficas y otras obras interactivas en *Shiga Books*, en < www.shigabooks.com > [consulta: 17/7/2017]

una aplicación en la cual se pueden seguir todos los caminos posibles a través de una interfaz que se puede recorrer en cualquier dirección.⁷³

Los libros interactivos también nos llegan mediante otros formatos de juego como Mad Libs, dados y juegos de cartas para armar historias y poesía magnética. Las editoriales y los artistas que trabajan con libros han empleado el mazo de cartas como otro modelo entretenido de libro que el lector puede secuenciar. El trabajo que realizó John Cage durante la década del sesenta con la indeterminación se podría incluir dentro de esta lista, al igual que *Composition No. 1* (Éditions du Seuil, 1961), del escritor francés Marc Saporta, una caja de 150 hojas impresas de un solo lado que el lector tiene que mezclar cuando empieza la lectura, y *The Unfortunates* (Panther Books, 1969), de B. S. Johnson, cuyos pliegos de inicio y fin encierran veinticinco secciones que pueden leerse en cualquier orden. Ese método en el que el comienzo y el final de la historia están predeterminados fue utilizado por Robert Coover en “Heart Suit”, un cuento publicado en *McSweeney’s Issue 16* (mayo de 2005) que fue impreso en quince grandes tarjetas con forma de corazón entre las cuales había una tarjeta con el título y un comodín donde se consignaban la introducción y el final de la historia. El artista Christian Marclay, cuyo trabajo se concentra en objetos encontrados y apropiados, publicó en 2007 un mazo de cartas llamado *Shuffle* (“Mezclar”) donde, en un estilo que remite a John Cage, le muestra al lector setenta y cinco imágenes de notas musicales en distintos lugares (como objeto de decoración en tazas, chaquetas, murales, etcétera) que se supone que tienen que ser mezcladas para componer una partitura.

El trabajo de la artista Carolee Schneemann *ABC – We Print Anything – In the Cards* (1977) es fundamental en este

73 Plotkin, Andrew y Shiga, Jason, *Meanwhile*, en <www.zarfhome.com/meanwhile/> [consulta: 17/7/2017].

sentido. La obra consistía en 158 tarjetas con un código de color dentro de una caja forrada con tela azul cuya intención era que funcionara como una partitura que fuera interpretada de forma diferente por cada lector. Las tarjetas amarillas tenían sueños y fragmentos de un diario íntimo; las azules, citas de los personajes A, B y C (la propia Schneemann, Anthony, quien poco después sería su expareja, y Bruce, su nuevo amante); y las rosadas, comentarios de amigos. El libro sugiere que cuando una relación termina se siente como si cada posibilidad estuviera predeterminada o “en las cartas”. “*We print anything*” (“imprimimos de todo”), que parece el eslógan de un negocio de impresión o de un tabloide, propone que este ABC, lejos de ser un simple libro escolar, está dirigido a un público adulto y que no se guarda nada, así como para Schneemann no había un límite entre su cuerpo, el arte y la *performance* que producía. La obra incluye también fotografías en blanco y negro de su cuerpo desnudo, su espacio doméstico y obras eróticas, como para reforzar el hecho de que el libro pone todas sus cartas sobre la mesa.

Sin embargo, ¿qué pasa cuando un libro se mete, sin encuadernar, en una caja? ¿Todavía lo reconocemos como libro? Por supuesto que sí. La caja funciona como la sobrecubierta de un libro de tapas duras que todos conocemos. Es un volumen rectilíneo que puede acomodarse en un estante y contiene las páginas o tarjetas que conforman su contenido. Así y todo, si bien desde el exterior se asemeja a un códice, en el momento en que abrimos la caja algo cambia. Las hojas se pueden “dar vuelta” creando dos pilones de hojas sueltas enfrentadas. Ahora bien, ¿es el espacio entre ellas realmente una “apertura” como la del códice o la del libro acordeón? Sí y no. En un libro acordeón o en un códice el autor y el diseñador han concebido la apertura y el juego entre las páginas enfrentadas. Sin embargo, en un libro que no está encuadernado el juego va a ser diferente cada vez que se lea, dado que podemos mezclar y reordenar las páginas según nos plazca.

Si las tarjetas o las hojas no están numeradas, el orden queda totalmente al antojo del lector, y tal vez incluso también la orientación, ya que las hojas se pueden rotar (aunque eso haría que en muchos casos el texto fuera ilegible, a no ser que se cuente con un espejo o con la destreza de Blake).

Una de las obras más encantadoras para jugar con ese potencial es la serie del poeta suizo-alemán Dieter Roth (Karl Dietrich Roth, 1930-1998) llamada simplemente *Bok* ('Libro') y elaborada entre finales de la década del cincuenta y principios de los sesenta. Roth, que había nacido en Alemania, fue enviado por sus padres a Suiza en 1943 hasta que terminara la guerra (la familia se volvió a reunir en 1946) y allí aprendió diseño gráfico, conoció al poeta concretista Eugen Gomringer y comenzó a experimentar con poemas visuales y libros de artista. En 1957 se instaló en Reikiavik y allí fundó su pequeña editorial, forlag ed., donde comenzó a publicar libros cortados con diferentes formas. Era famosa su afición por jugar con las formas del libro y su primera publicación, *Kinderbuch* ('Libro infantil'), que originalmente era un regalo para el hijo de su amigo Claus Bremer, consistía en veintiocho páginas de 32 × 32 cm con círculos y cuadrados rojos, amarillos, negros y azules impresos en diferentes ubicaciones y tamaños. De ese libro, con encuadernación en espiral, se produjo una tirada de cien ejemplares, veinticinco de los cuales también tenían figuras troqueladas, una técnica por la que Roth tenía mucho interés.

Ese espíritu lúdico continuó en los *schlitzbücher* ('libros con orificios') que comenzó a diseñar en 1959. Se trata de conjuntos de varios cuadrados de cartón delgado de unos cuarenta centímetros, con un cuadrado central más pequeño que tenía recortes de distintos tamaños y orientación. Estos libros, que tenían una inmediata cualidad picaresca, en lugar de tener un título estaban designados con un número o una letra doble y respondían a una estética minimalista. Consistían en entre diez y veinticuatro hojas de

cartón delgado de dos o tres colores (blanco y negro, rojo y azul, rojo y verde, azul y naranja y, en un caso, rojo, verde y azul) guardados en un portafolio. Cuando el lector las apilaba y las daba vuelta, mostraban y escondían alternadamente fragmentos de las páginas que estaban por debajo, lo cual creaba una variedad de efectos ópticos y transformaciones. El formato de portafolio, tanto en esta obra como en las impresiones iluminadas de Blake, nos recuerda que nuestra definición de libro no puede depender solamente de cualidades formales: el significado de libro proviene del uso que se le da y del mecanismo que se construye para dar forma a nuestra interpretación de este.

Como las hojas de los *schlitzbücher* estaban sin encuadernar podían orientarse y darse vuelta en cuatro direcciones (no todas estaban simétricamente centradas), lo cual ofrecía ocho orientaciones posibles para cada página que, a su vez, estaban determinadas por la disposición de las páginas que estaban debajo. Aquellas obras interactivas juegan con la noción que tenemos del libro: nos presentan un espacio que hace referencia al texto (ese espacio recortado del centro que evoca a un bloque de prosa con amplios márgenes), pero que recién se vuelve legible al darlo vuelta. En lugar de mover los ojos para seguir las líneas, movemos la página para generar sentido. Si bien podríamos examinar y apreciar cada hoja en forma individual como una obra de arte óptico, debemos, de hecho, mirar *a través* de ella para yuxtaponerla con la hoja que le sigue debajo, así como una hoja de texto aislada adquiere sentido a través del lugar que tiene en la secuencia de un libro. Uno de esos libros recombinantes ha sido salvado por el artista The55 en una simulación visual que nos permite encimar las páginas a nuestro gusto⁷⁴ mostrando las infinitas posibilidades de la obra, que tienen que

74 “Dieter Roth Interactive Composition Generator”, *The55*, en <www.ok.the55.net/_13/sketch/dieter_roth_a#.Xh3NrshKiUk> [consulta: 14/1/2020].

ser activadas por un lector para generar sentido ya que, después de todo, las páginas carecen de texto.

El libro como algo efímero

Algunos artistas han llevado el acto de recortar el libro a su conclusión lógica: la destrucción o, quizás, menos crítico, la deconstrucción. Ya sea deformando y esculpiendo el objeto libro para crear algo nuevo o simplemente documentando su descomposición, esos libros dirigen la atención a la condición efímera del formato. Por mucho que amemos los libros, los archivemos en bibliotecas para las futuras generaciones y los exhibamos en vitrinas como objetos de arte, no dejan de ser un medio vulnerable. No solo su forma física puede caer en el deterioro (y eso incluye la tablilla, el rollo, el códice y sus variantes), sino que su poder de diseminar ideas los convierte en objetos vulnerables de ser censurados, dañados y destruidos, especialmente por motivos ideológicos y políticos.⁷⁵ Algunos artistas aprovechan esa impermanencia y nos invitan a reflexionar sobre nuestro temor a que el libro desaparezca.

El resurgimiento del libro de artista en la década del sesenta coincide con la desmaterialización de la obra de arte, el alejamiento del sistema de galerías y un amplio interés artístico en la participación del público mediante el corrimiento del artista. A diferencia de Oulipo, cuyas restricciones abren oportunidades para el riesgo creativo, los trabajos de los artistas de Fluxus basados en instrucciones abren el juego para la crítica al genio y exigen una mayor atención del espectador. En 1968, el artista Bruce Nauman creó un libro de artista conceptual que ejemplifica la concurrente sensación de utilidad y vulnerabilidad del libro. Su obra *Burning Small*

75 Knuth, Rebecca (2003) *Libricide: The Regime-Sponsored Destruction of Books and Libraries in the Twentieth Century*, Westport, Praeger, p. 49.

Fires ('Pequeños fuegos ardiendo') consiste en fotografías que documentan a Nauman quemando cada una de las páginas del libro de Ruscha *Various Small Fires and Milk* ('Varios pequeños fuegos y leche') que había arrancado de un ejemplar y esparcido por el suelo de su taller. Al vaso de leche, no obstante, lo salvó.

Las quince fotografías, impresas en *offset* sobre un afiche, se pliegan en un folio de tapas blancas cuya superficie está impresa en letras de un rojo intenso (típico color de Ruscha) y un degradado rojo en el borde derecho que sugiere el fuego principal escapándose de su encierro. La tipografía roja del título también evoca a la tipografía de Ruscha, pero juega con ella, descentrando las palabras y utilizando letras minúsculas. Ese alineamiento extraño corta las palabras en el lomo y crea un subtexto cuando nos damos cuenta de que en la tapa se lee "*urning all irs*", es decir, "metiendo en una urna todas las iras", lo cual sugiere que Nauman esperaba una reacción colérica ante ese gesto. Lo que no esperaba era, en lugar de "ira", recibir adulación. El propio Ruscha se sintió halagado y divertido y adquirió varios ejemplares para su colección.⁷⁶ El libro de Nauman continúa el incendio implícito del libro de Ruscha no solo actualizándolo, sino también revelando la insuficiencia de la imagen del final, ese vaso de leche refrescante que Ruscha sirve como un cómico *non sequitur* para sofocar las llamas que lo precedieron. Existe una bella cualidad de uróboros presente en la obra a través del gesto autorreflexivo de extinguir los fuegos de Ruscha, justamente, encendiéndolos. En 2003, Jonathan Monk intentó atrapar la cola con *Small Fires Burning*, una película de 16mm en la que quema el libro de Nauman.

76 Edward Ruscha (24 de enero de 2012). Entrevista de Christophe Cherix. The Museum of Modern Art Oral History Program, en <www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_ruscha.pdf> [consulta: 17/7/2017].

El artista chino Cai Guo-Qiang estaba pensando en el poder explosivo de los libros cuando creó *Danger Book: Suicide Fireworks* (Ivory Press, 2008), una serie de nueve libros de cincuenta hojas de papel artesanal de gran tamaño con dibujos de explosiones de fuegos artificiales y columnas de humo hechos con pólvora y cola de pegar. De entre las páginas cerradas, cerca del lomo, sobresale un atado de fósforos adheridos con precariedad mediante una mecha. Cuando se tira de ese señalador, el libro estalla en llamas.⁷⁷ La declaración del artista dice: “Cuidense de los libros. Cuiden los libros. Cuidado, o uno puede transformarse en un portador de armas. Cuidado, o uno puede volverse víctima”.⁷⁸ Los libros son, como bien saben los biblioclastas, altamente combustibles tanto por los materiales con los que están hechos como por su contenido.

A pesar de su vulnerabilidad a las llamas, los insectos, el agua y el sol, el códice es un fantástico medio de archivo. No requiere actualizaciones de *software*, tolera el frío y el calor y, si está impreso y encuadernado con materiales resistentes libres de ácido, puede soportar la suciedad en las manos del lector, el movimiento de sacarlo de un estante y volverlo a poner, y las innumerables veces en que se lo abre y se lo cierra que terminan rompiendo el lomo. Sin embargo, el códice es vulnerable a las fuerzas políticas y del mercado. A medida que las ideologías cambian, que los datos se actualizan y que las bibliotecas están cada vez más abarrotadas, los libros pasan a estar descatalogados, vendidos y, en algunos casos, incluso desechados. En 2013, las bibliotecas del Departamento de Oceanografía e Industria Pesquera de Canadá

77 Se puede ver al artista construyendo y haciendo explotar el libro en <vimeo.com/18052124> [consulta: 17/7/2017].

78 “Cai Guo-Qiang, *Danger Book: Suicide Fireworks*”, Ivory Press, en <www.ivorypress.com/en/editorial/cai-guo-qiang.danger-book-suicide-fireworks> [consulta: 17/7/2017].

Desde el rollo hasta
el folio encuadernado,
los libros claramente
han tenido su evolución.
Y como todas las cosas
que evolucionan, ellos
también se pueden
extinguir.

—GARRETT STEWART,
*BOOKWORK: MEDIUM TO OBJECT
TO CONCEPT TO ART*

sufrieron un proceso masivo de digitalización antes de cerrar siete de sus once sedes para reducir costos operativos. Sin embargo, la digitalización nunca se terminó y los archivos de investigación ecológica realizados desde el siglo XIX en adelante fueron sencillamente vendidos a terceros, regalados o enviados al basural.⁷⁹ En los Estados Unidos, durante la última década las bibliotecas se han dedicado a crear espacios cómodos con acceso a computadoras e Internet y poniendo el espacio a disposición de eventos y reuniones de trabajo. En muchos casos, las estanterías se guardan en subsuelos o fuera del alcance de la vista, lo que nos lleva a limitar el material al que podemos acceder con facilidad. No podemos guardar toda la información para siempre, y los escritores no pueden pretender que su trabajo dure eternamente. Si bien podríamos suponer que los libros digitales pueden llegar a tener una vida más larga en los estantes que los libros impresos, la proliferación de los dispositivos de lectura, junto al avance acelerado de los desarrollos tecnológicos, asegura la obsolescencia de algunos libros electrónicos vinculados a algún *software* o *hardware* en particular. Lo efímero, entonces, es una preocupación compartida tanto por los libros físicos como digitales.

La venta y el descarte de ejemplares por parte de las bibliotecas ha alimentado una importante corriente en el arte de libros contemporáneo, ya que los artistas pueden adquirir tomos “no queridos” a un precio muy accesible. Con la llegada del siglo XXI ha surgido un interés en los libros intervenidos y en esculturas hechas con libros, facilitado por la noción de que el libro es un artefacto que no durará mucho más en este mundo, algo a lo que algunos autores renacentistas, como Shakespeare, aludían con recurrentes aliteraciones de

79 Wells, Peter G. (2014) “Managing Ocean Information in the Digital Era—Events in Canada Open Questions about the Role of Marine Science Libraries”, *Marine Pollution Bulletin* 83 (1), pp. 1-4.

“tomo” y “tumba”.⁸⁰ El artista Brian Dettmer, que interviene enciclopedias, diccionarios y antiguos volúmenes de tapa dura para crear palimpsestos visuales, describe sus obras como una práctica liberadora de libros considerados fuera de moda por la era digital. Sus esculturas cuidadosamente talladas con escalpelo tratan al libro como un cuerpo. Stewart se refiere a esos trabajos como “vivisecciones”⁸¹ dado que, a diferencia de lo que sus destructores quisieran creer, esos libros no están muertos. En *Bookworks*, un minucioso estudio sobre libros descartados o ilegibles, Stewart atribuye la aparición del volumen intervenido a una creencia popular de que la información almacenada en el libro y su función de recuperación han quedado en manos del medio digital. Esculturas como las de Dettmer han devuelto al código la cualidad de objeto por sobre su función de transmisores de información. Llevan nuestra atención a lo efímero del código y tratan al libro como un material, como si fuera arcilla o piedra, para darle un nuevo uso. Inherente a ese gesto, sin embargo, se halla el conocimiento del espectador de que el libro que tenemos ante nosotros ahora es inaccesible. Nos lo dan y nos lo quitan inmediatamente, y no lo podemos ver por fuera del sistema de comunicación donde normalmente funciona.

Lo efímero, la volatilidad y el potencial de “autodestrucción” del libro han sido activados por varios artistas. Quizás el primero haya sido el *Readymade Malheureux* (‘*Readymade* infeliz’, 1919) de Marcel Duchamp, el perverso regalo de bodas que envió a su hermana Suzanne y su esposo, Jean Crotti, desde su estadía en Buenos Aires. La pieza consistía en instrucciones para colgar del balcón un libro de texto de

80 Fulton, Thomas (2013) “Gilded Monuments: Shakespeare’s Sonnets, Donne’s Letters, and the Mediated Text”, en Hayles, Katherine N. y Pressman, Jessica (eds.), *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*, Mineápolis, University of Minnesota Press, p. 225.

81 Stewart, *Bookwork*, *op. cit.*, p. 18.

Geometría, donde los elementos lo fueran desgastando poco a poco. El título de la obra sugiere infelicidad, un libro llorando su propia pérdida, pero en lugar de tristeza, Duchamp escondía una intención humorística al pedirle a su hermana que participara de la obra: “Me divertía la idea de felicidad e infelicidad en los *readymades*, y luego la lluvia y el viento, y que las páginas se volaran, era una idea divertida”.⁸² Todo lo que queda de la obra, que se ha perdido, al igual que la mayoría de los *readymades* de Duchamp, es la pintura que ha hecho Suzanne de ella: un libro que, en efecto, nunca se puede leer.

Dieter Roth adoptó una perspectiva humorística sobre el carácter efímero del libro con su serie *Literaturwurst* (‘Salchicha literaria’, 1961-1970), para la cual hizo pulpa de papel con libros y revistas que no le gustaban y las curó con condimentos, grasa, gelatina y agua para aglutinar a Marx, Hegel y tabloides alemanes en un nuevo envoltorio. No debemos olvidar que la tapa dura de un libro también se piensa como una envoltura, porque las tapas se elaboran por separado y el bloque de páginas se pega a ellas. Incluso la palabra inglesa para “estantería”, donde guardamos los libros, es *bookcase* (‘caja de libros’), que en algún momento se conocía como *press* (‘prensa’), quizás por el modo en que encierra y contiene una biblioteca en expansión.⁸³ Su modo de “procesar” esos textos juega con la idea de nuestro “consumo” de literatura y con nuestro deseo de “preservarla”, cambiando su forma por completo al envolverla y secarla. El libro, parado sobre el estante, archivado, se encuentra inactivo, pesado, disecado, a diferencia del ejemplar vivo en las manos del lector. Si bien Roth pareciera intentar interpelar a la preservación, el chiste está en el archivista: a no ser que se refrigere, la vida en la estantería de una salchicha es de aproximadamente seis

82 Cabanne, Pierre (1987) *Dialogues with Marcel Duchamp*, Nueva York, Da Capo Press, p. 61.

83 Petroski, *The Book on the Bookshelf*, op. cit., p. 31.

semanas según el Departamento de Agricultura de los Estados Unidos, y del mismo modo, muchos de los trabajos del artista son altamente inestables.

Al parecer Roth también estaba haciendo un juego de palabras con su propio nombre (adoptó la grafía Rot, que en inglés significa “pudrirse”, cuando se instaló en Islandia) ya que sabía que su obra, inevitablemente, se descompondría. Tal como escribió en su obra *Snow* (1964-1965), “Esperen, más tarde esto será nada”,⁸⁴ una frase que se podría aplicar de igual modo a sus esculturas hechas con chocolate, semillas para aves y excremento de conejo (materiales orgánicos que hacen una humilde reivindicación de lo inestable del arte y del artista). Roth incluso planificó una serie de poemas escritos sobre papel de liar para luego ser fumados, una idea que también se le ocurrió al artista chino Xu Bing, quien en el año 2000 creó *Tobacco Project*, una serie de obras que exploran la relevancia cultural, económica e histórica del tabaco en China y en Carolina del Norte y Virginia, en los Estados Unidos. La serie incluye *Red Book*, una caja roja metálica de cigarrillos marca Zhonghua con citas de *El libro rojo* de Mao Tse-Tung; *Traveling Down the River*, un cigarrillo de nueve metros de largo apoyado sobre una reproducción de un rollo pictórico del siglo XII que, al ser encendido, quemó también la reproducción; y *Tobacco Book*, un libro cuyas páginas hechas con tabaco comprimido fueron consumidas por escarabajos durante la exposición.

Podríamos equiparar los libros intervenidos y los libros efímeros con el reciclaje: darle una nueva vida al material de descarte. Roth a menudo reutilizaba todo tipo de materiales impresos creando libros a partir de páginas recortadas del *Daily Mirror* londinense, pruebas de impresión descartadas

84 Reproducido en Suzuki, Sarah (ed.) (2013) *Wait, Later This Will Be Nothing: Editions By Dieter Roth*, Nueva York, The Museum of Modern Art, p. 87.

recogidas del suelo en talleres de impresión y páginas de libros de historietas con círculos agujereados como si fueran burbujas de modo que dejaran entrever la página que venía después. La hoja de diario y la prueba de impresión están pensadas para el descarte. El periódico hoy es importante, pero mañana será reemplazado por una serie completamente nueva de noticias, de ahí su nombre. Las hojas que se utilizan para las pruebas de impresión antes de imprimir cientos de copias en *offset* también tienen una vida corta: son una especie de ensayo general de impresión de lo que será la página final. Esas hojas pueden ser recicladas o utilizadas con otro fin en el taller de impresión, pero no para el consumo final. Al juntarlas, Roth destaca la cualidad del libro como receptáculo de la más endeble de las proposiciones y nos hace pensar en el estatus de terminación que encierra el acto de encuadernar, así como en la ilusión de permanencia que le otorga a su contenido.

La impermanencia no necesariamente tiene que leerse a través del lente de la pérdida. Para aquellos hacedores de libros y escritores involucrados en el proceso poético del borrar, a través del cual oscurecen palabras de un texto fuente para llevar la atención del lector hacia textos alternativos inmersos en aquel, la destrucción es un impulso generativo que revela el potencial inherente a todo texto. Al tratar la página como una cuadrícula de lenguaje, como Williams en *Sweethearts*, artistas y escritores como Tom Phillips, Jen Bervin y Mary Ruefle desentierran nuevos textos que a veces comentan, subvierten o renuevan los libros en los cuales aparecen.

El libro como objeto mudo

Algunos libros de artista, sin embargo, ofrecen adrede la idea de ser un libro que carece en su totalidad de material de lectura. Si bien muchos teóricos consideran que esos objetos

ilegibles son “antilibros” o una escultura hecha con un libro, diferenciándolos del libro de artista porque niegan el acceso a la lectura, dichas obras nos recuerdan que el libro es un concepto al que le imprimimos capital cultural y una importancia determinada por los recursos que requiere su producción y el prestigio asociado a la autoría. Nuestras preocupaciones contemporáneas sobre la muerte del libro están ligadas al temor a la muerte del autor y a la pérdida de nuestro legado intelectual, cosas que los libros han llegado a simbolizar.

Pamela Paulsrud ha hecho tangible esa ansiedad con su obra *Touchstones* (‘Piedras de toque’), una serie de códices contemporáneos enterrados en ágatas oblongas que dejan entrever parte de la portada de color y el texto que encierran. Tocamos esas piedras para recordar, más que para leer, así como conservamos los libros en los estantes de nuestra biblioteca para recordar quiénes fuimos alguna vez y qué nos importaba, incluso si es solo para recorrer los lomos con nuestros dedos. Un libro puede ser explosivo, pero estas piedras dan la sensación de algo menos peligroso y más elemental. Paulsrud sugiere que, aunque el libro sea silencioso, puede ofrecer un cimiento sólido.

Lisa Kokin toma una perspectiva más cínica sobre el peso mudo de los libros al convertirlos en piedra para hablar sobre la manera en que nos pesan. En su serie *Room for Improvement* (‘Espacio para mejorar’) la artista hizo pulpa de papel con libros de autoayuda y los esculpió en bolas de papel maché, silenciando sus consejos. Si bien parecen pesadas, en realidad esas bolas son livianas como una pluma, lo cual revela con ironía que esos libros, que se aprovechan de nuestro deseo de “mejorar” para hacer ganancias, en realidad, irónicamente, carecen de sustancia. Esas bolas dejan entrever algo de texto, costuras del lomo, fragmentos de títulos, pero como libros no valen más que el papel y la cola con la que alguna vez se los hizo.

Así como estas artistas utilizan piedras para dirigir nuestra atención a los materiales del libro, otros juegan con la página muda para poner nuestra atención en la materialidad del texto. La obra *5 Noches*, de la serie “El peso de la Historia” del artista cubano Reynier Leyva Novo, transfiere todo el contenido de “textos revolucionarios que constituyeron la base de regímenes totalitarios a lo largo del siglo XX”⁸⁵ en sólidas “páginas” rectangulares de tinta pintada directamente sobre la pared de la galería, con un tamaño equivalente a la cantidad de tinta utilizada en la impresión de esos textos. Lo único que se lee son los títulos y la atribución a escritos de Hitler, Lenin, Castro, Mao y Gadafi pintados sobre esos rectángulos, que brillan como la superficie azul verdosa de una lengua de petróleo. Haciendo referencia a la influencia de la palabra escrita y la mano dura de la censura, los textos silenciosos de Novo se convierten en fuertes comentarios monolíticos del poder del libro.

En su trabajo *lineament* (‘lineamiento’) de 1994, Ann Hamilton también reflexiona sobre ese poder, pero sugiere que, en lugar de lastimar, tiene un poder curador. En esta obra, una *performer* pela el texto de una serie de libros de tapa dura. Las páginas han sido cortadas en tiras, a modo de bustrofedón, de manera que se pueda levantar línea por línea en una sola tira, como una cáscara de naranja. Luego, ella enrolla esas tiras para formar una serie de pelotas, transformando así la superficie plana del libro en un objeto tridimensional, lo que evoca la noción que plasma Wallace Stevens en “El planeta sobre la mesa”, que los poemas dignos deberían contener “algún lineamiento o cariz [...] / Del

85 Descripción del museo para *5 Nights* de Reynier Leyva Novo, de la serie “El peso de la Historia”, en la muestra “Masterworks from the Hirshhorn Collection”, Smithsonian Institution Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C., del 9 de junio de 2016 al 4 de septiembre de 2017.

planeta del cual fueron parte”.⁸⁶ Las manos de Hamilton enrollan las líneas de texto con todos sus caracteres intactos para formar planetas. La obra revela la cualidad volumétrica de un objeto que pensamos chato, ya que las hojas vaciadas forman un aljibe y el texto se vuelve una bola. La *performance* también pone la atención en el texto como un cuerpo exhumado de ese aljibe. Tocándolo con suavidad, como si le aplicara un linimento, la *performer* pasa cada bola por una apertura en un pequeño biombo de hospital de modo que, al igual que un paciente, llegue de “la mesa de operaciones” transformada.

Al igual que Hamilton, Buzz Spector silencia la página para dirigir nuestra atención al lenguaje que empleamos para construir la idea del libro. Su obra *A Passage* (‘Un pasaje’), creada el mismo año que *lineament*, consiste en un códice de tapa dura cuyas páginas han sido arrancadas a una altura gradual, de modo tal que la página de guarda es apenas una delgada tira que sobresale del lomo, la siguiente es quizás un milímetro más ancha, y así sucesivamente. Cada página es una meseta que apenas sobresale de la página anterior. Con la cubierta abierta, el resultado es una figura inclinada por la que el ojo desciende. Esa vista transversal revela la estructura de la página: el texto perfectamente justificado, los márgenes uniformes, los titulillos en cada página y la numeración son tan simétricos que se alinean perfectamente a través del borde arrancado de la página. A uno le recuerda a los comentarios de Carrión sobre la uniformidad absoluta de las páginas de los libros producidos en masa. El hecho de haber arrancado las páginas no solo dirige la atención al cuidado diseño del códice, sino que además revela que el mismo texto ha sido impreso en todas las páginas: la página 181 de un libro llamado *A Passage* donde se narra la

86 Stevens, Wallace (1997) “The Planet on the Table”, *Collected Poetry and Prose*, Nueva York, Library of America, p. 450.

historia de un erudito judío que se sabía tan bien el Talmud que era capaz de identificar la letra impresa en el reverso de cualquier otra en el texto.

Así como el mapa mental del erudito implica la intensidad del estudio y una profunda intimidad, el espectador no tiene modo de lograr una familiaridad semejante. El movimiento de nuestros ojos no recupera el pasaje, nos deja en el mismo lugar, incluso cuando el volumen se ha terminado. Nos convertimos en estudiantes con los ojos empañados, leyendo y releendo el mismo pasaje sin comprender. Es llamativo que el texto haga referencia a la serie de libros intervenidos de Spector como “formas de cuña”, vinculando el texto reducido tanto a la escritura cuneiforme como al tope de la puerta.⁸⁷ Quizás el libro del autoborrado de Spector (literalmente, la anécdota empieza con un amigo que visita el atelier del artista) sugiere que, mientras que el código es una estructura que ayuda a contener y transportar ideas, es a la vez temporario y transitorio como el propio paso del tiempo.

Tal vez ningún libro haya sido tan reemplazado como la enciclopedia. La primera, la *Encyclopédie* de diecisiete tomos en tamaño folio de Denis Diderot, publicada en 1751, fue una gigantesca empresa que empleó a miles de personas, entre escritores, impresores y encuadernadores. Diderot contribuyó al proyecto y además consiguió involucrar a los grandes pensadores del Iluminismo francés, entre ellos Rousseau y Voltaire, para proveer a las masas de lo último en materia de filosofía, ciencia, cultura y matemática. Quizás lo más sorprendente es que la *Encyclopédie* era tanto rentable como popular, tanto es así que también se imprimieron ejemplares en cuarto y en octavo para que el libro fuera más accesible para un público más amplio. A lo largo del siglo XVIII vendió

87 Spector, Buzz (2016) “On the Fetishism of the Book Object”, en Clay, Steve y Schlesinger, Kyle (eds.), *Threads Talk Series*, Nueva York-Victoria (Texas), Granary Books/Cuneiform Press, p. 59.

casi veinticinco mil ejemplares en toda Europa.⁸⁸ La enciclopedia seguía manteniendo su popularidad aun en la década de 1950 como pilar del hogar moderno, los volúmenes idénticamente encuadernados se exhibían con orgullo sobre las estanterías de la biblioteca; hoy sirven fundamentalmente como relleno en los salones de exhibición de mobiliario.

Con la llegada de las enciclopedias en CD-ROM en la década del noventa, y poco después su publicación en Internet, el códice estático con sus revisiones periódicas dio lugar a un texto más maleable y vivo. Las devaluadas y decomisadas colecciones a menudo se convierten en libros intervenidos por artistas, como las obras de Scott McCarney, quizás las más crudas, esculturas en las que los volúmenes cuelgan abiertos con su contenido cayendo como una cascada hipertextual de ideas interconectadas. Su *Hanging Index* (1992) se convierte así, como su título implica, en un índice colgante en donde las páginas del códice hechas jirones caen en tiras entrelazadas. McCarney habla específicamente sobre la descatalogación de libros poco leídos en *Never Read* (1988), una escultura hecha con una pila de libros descartados por una biblioteca. El artista ha transformado esa pila de libros nunca leídos, que se hace más angosta a medida que sube y que ha instalado en su jardín, en algo que se renueva en cada estación: en primavera es un nido de pájaros, en verano trepa una enredadera, en otoño una cueva de ratones y en invierno una conífera nevada. Para ciertos artistas, los libros son espacios perennes de transformación y posibilidades. Incluso aunque su contenido no sea confiable, es innegable el poder que les adscribimos.

Los libros enmudecidos cobran un significado totémico. A pesar de que no podemos leer un libro objeto o una

88 Van Vliet, Rietje (2007) "Print and Public in Europe 1600-1800", en Eliot, Simon y Rose, Jonathan (eds.), *A Companion to the History of the Book*, Malden (Massachusetts), Blackwell Publishing, doi: 10.1002/9780470690949.ch18, p. 253.

escultura, vemos en ellos la idea del libro, que a su vez funciona como una metáfora que ha penetrado nuestra cultura tan a fondo que impregna el lenguaje que usamos para describirnos. Nos han enseñado a “no juzgar un libro por la tapa”, una persona honesta es “un libro abierto”, alguien perceptivo nos puede “leer como a un libro” y cuando cambiamos de tema “damos vuelta la página”. El “ratón de biblioteca” consume metafóricamente ideas de los libros tal como su apodo consume las páginas. Esos amantes de los libros pueden sentirse “marginados”. Y cuando alguien habla muy bien decimos que “habla como un libro”, o decimos que algo muy correcto “es de libro”. También decimos que nuestro contador “lleva los libros” o que alguien que deja de estudiar “cuelga los libros”. El libro, como vemos, tiene una gran presencia en las expresiones idiomáticas.

Este lenguaje, que remite al libro como un espacio de fijación, seguridad y orden, nos recuerda que este ha transmutado a una idea y un ideal basado en el papel que tiene para la cultura. Los libros son una piedra angular y la forma rectilínea nos ha permitido pensarlos como la base fundacional del orden social y de la autoactualización. La forma del códice, acomodada con facilidad sobre estantes como signo de erudición, capacidad o riqueza, nos sostiene no solo metafóricamente sino también literalmente (por ejemplo, cuando lo usamos para levantar un mueble torcido). También puede servir como una especie de artefacto útil para registro y guardado, ya que entre sus páginas podemos secar flores, copiar recetas, guardar fotografías y coleccionar recortes de diarios o revistas, hábitos de lectores del Renacimiento que aún hoy mantenemos.⁸⁹ El libro también sostiene a sus

89 Los modos en que los lectores del Renacimiento “usaban” los libros como artefactos están maravillosamente catalogados y analizados por Jeffrey Todd Knight (2009) en “Furnished for Action”, *Book History* 12 (1), pp. 37-73.

compañeros, como se evidencia cuando sacamos uno de la biblioteca y los demás se caen. También nos puede derribar a nosotros, ya que su portabilidad le permite convertirse, llegado el caso, en un útil proyectil. Por lo tanto, para definir el libro es necesario considerar sus usos tanto como su forma. Es por eso que nuestra idea cambiante del libro es parte de su propia estructura cambiante.

4. EL LIBRO COMO INTERFAZ

Los artistas que experimentaron con libros y sus antecesores utilizaron el códice y un sinnúmero de formas ingeniosas parecidas al libro para llamar nuestra atención hacia los supuestos en torno a la perdurabilidad del libro y a su autoridad, materialidad y permanencia. Tal como hemos visto en los capítulos anteriores, el libro es una noción que tenemos del texto encuadernado, que sale al mundo gracias al poder de la publicación y que puede adquirir muchísimas formas físicas, según las necesidades en términos de contenido y de lectores, o según los deseos del autor. En esencia, es una interfaz a través de la cual nos encontramos con las ideas. Su materialidad podría no tener nada que ver con su contenido y, sin embargo, cuando sostenemos un libro códice, inconscientemente echamos mano a toda una historia de interacciones físicas, materializadas, que nos enseñaron a reconocerlo y a manipularlo. El códice ha alcanzado semejante popularidad porque demostró ser útil como soporte físico portátil y eficiente, apropiado para el cuerpo humano promedio. Su diseño nos permite apoyarlo en una superficie o sostenerlo, alejarlo treinta centímetros o más de la cara y seguir viendo el texto o las imágenes, y, si fuera el caso, también deslizar las yemas de los dedos por las páginas en braille. Podemos usar un dedo o un señalador para marcar una página donde haya un párrafo que nos interesa mientras hojeamos algo en otra parte del libro. Podemos escribir notas en el margen, como si le respondiéramos al autor, o para que otros lectores las vean, o incluso

para volver a leerlas más adelante. El libro se amolda a nosotros y nosotros nos amoldamos a él.

Nos encontramos con interfaces todo el tiempo –en la computadora, el auto, el televisor, las máquinas expendedoras– y, al igual que con el código impreso, solemos prestarles atención solo cuando funcionan mal. De acuerdo con los principios de diseño centrados en el ser humano, una buena interfaz es como la copa de cristal de Warde, una vasija invisible a través de la que accedemos a la información que queremos. Esta invisibilidad puede ser comercializada como utilidad, pero no necesariamente para nuestro beneficio. Tal como expresa Lori Emerson, académica dedicada a la arqueología de los medios, los esfuerzos por hacer invisibles las interfaces limitan nuestra capacidad de comprender y cambiar sus mecanismos internos, lo que “definitivamente nos convierte en consumidores más que en productores de contenidos”.¹ En líneas generales, los dispositivos digitales de lectura han buscado proporcionar acceso a la literatura, a materiales de referencia y a millones de “volúmenes” a través de interfaces que apuntan a generar una experiencia de lectura sin fisuras que se basa en las utilidades del código y las conductas que hemos adquirido de ellas. Desde la posibilidad de agregar notas y marcar una página hasta tener el texto en negro sobre “páginas” blancas, las interfaces como Kindle toman prestadas una cantidad de estructuras del libro físico, *remediándolas* en el entorno digital y, al mismo tiempo, achatando el código a las dimensiones de una delgada tablilla de cera. Nos referimos a las obras que se leen en esos dispositivos como *libros electrónicos* o *e-books*, aunque hay poco del código en su forma física. Tal nomenclatura evidencia hasta qué punto el término *libro* ha pasado a significar “contenido” y da cuenta del rol de la *pagina*, como lo

1 Emerson, Lori (2014) *Reading Writing Interfaces*, Mineápolis, University of Minnesota Press, p. 2.

demuestra Bonnie Mak (véase capítulo 1), para definir el objeto en nuestra imaginación.

El potencial de los dispositivos digitales para servir como interfaces de libro se evidencia desde los primeros días de la computadora portátil. La concepción de Alan Kay, en 1972, del Dynabook, una de las primeras computadoras portátiles, estableció la idea de la computadora como cuaderno, con una bisagra del tipo *clamshell* al estilo de un políptico y con la capacidad de contener un gran volumen de contenido digital. En efecto, muchas computadoras portátiles contemporáneas tienen aproximadamente las mismas dimensiones que un pliego en cuarto. El agregado de cierta esencia del libro a nuestros dispositivos informáticos portables persiste porque el código es, en sí mismo, una tecnología portable de almacenamiento y recuperación ejemplar. Como señala Peter Stallybrass, permite tanto la lectura secuencial como el acceso aleatorio, es decir, algo muy similar a lo que hacemos con una computadora.² También es posible establecer un índice y referencias que nos llevarán a fuentes externas, aunque seguir ese camino lleva un poco más de tiempo que hacer clic en un hipervínculo. Para el investigador Matthew Kirschenbaum, el libro es un modelo de cómo concebimos la lectura en el espacio electrónico.³

Las características de la computadora portátil que evocaban a las del libro sirvieron para impulsar el desarrollo de los primeros libros electrónicos. Cuando en Voyager-compañía que sacó al mercado la Criterion Collection, cuyos discos láser incluían materiales extra junto con películas clásicas- recibieron una de las primeras Apple PowerBook 100, uno de los miembros del equipo giró el dispositivo y la bisagra de la portátil pasó a ser el lomo. Fue entonces cuando surgió

2 Stallybrass, “Books and Scrolls”, *op. cit.*, p. 46.

3 Kirschenbaum, Matthew (2008) “Bookscapes: Modeling Books in Electronic Space”, ponencia presentada en el Human Computer Interaction Lab 25th Annual Symposium, College Park, Maryland, 29 de mayo.

De muchas maneras,
es la forma del libro, es
decir, la combinación
de la posibilidad de
desplazarse en el texto
con la capacidad de
acceder aleatoriamente
a él y, por ende, saltar
de un lugar a otro,
lo que constituyó el
modelo que estas otras
tecnologías culturales
ahora buscan emular.

—PETER STALLYBRASS,
“BOOKS AND SCROLLS: NAVIGATING
THE BIBLE”

la idea de diseñar libros exclusivamente para el dispositivo Apple.⁴ Voyager ya había experimentado con la publicación de materiales multimedia en 1989, cuando publicó un CD-ROM complementario a la *Novena sinfonía* de Beethoven con una HyperCard educativa. Esa primera iniciativa convenció a Bob Stein, el presidente de la compañía, de embarcarse en la publicación digital. Aunque Voyager no esperaba que los lectores giraran sus portátiles 90 grados para leer el material, en 1992 comenzó a publicar hipertextos llamados Expanded Books ('libros expandidos'). Estos se lanzaron a la venta en disquetes con un envoltorio que emulaba los libros en rústica, y le permitían al lector hacer un seguimiento de su avance en el texto, marcar páginas "doblándolas" virtualmente, tipear notas al margen y buscar contenidos en la obra. La compañía seguiría explorando en profundidad la lectura y las anotaciones colaborativas, con Bob Stein a la cabeza de varias iniciativas sobre libros digitales, entre ellas el Institute for the Future of the Book de la USC Annenberg School (al que se conoce como if:book, un apodo ingenioso e inspirado en el código). Los Expanded Books marcaron las pautas para las primeras etapas del libro electrónico y sus dispositivos asociados. Lo hicieron remediando lo impreso y aprovechando la capacidad de almacenamiento digital para agregar contenido extra al texto, una tendencia que ha continuado en los "e-books mejorados", que son aplicaciones de libros digitales que incluyen contenidos adicionales, como la actuación de actores famosos o material de archivo relacionado.

Históricamente, esa *remediación*, para usar el término de Jay David Bolter y Richard Grusin, ha tenido un rol en el desarrollo del libro.⁵ Tal como hemos visto, el código emulaba

4 Cohen, Michael E. (2013) "Scotched", *The Magazine* 32, 19 de diciembre, en <www.the-magazine.org/32/scotched> [consulta: 17/7/2017].

5 Bolter, Jay David y Grusin, Richard (1999) *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

las columnas angostas del rollo, los primeros tipos de letra copiaban los estilos manuscritos y el diseño en rústica de Penguin volvía a la razón áurea de la página manuscrita medieval. Existen pruebas de que en Andalucía los fabricantes de papel imitaban el pergamino agregándole ligeras estrías y almidón de trigo para mejorar la receptividad a la tinta.⁶ Se podría incluso considerar la orientación en columnas de la escritura china como una reinscripción de la técnica de los rollos *jiance*. Estas remediaciones evocan aquello que las precedió y, a la vez, cambian fundamentalmente la lectura y la escritura por medio de sus soportes materiales modificados. Por ejemplo, tal como deja en claro la obra de Ong, el paso de la oralidad al texto escrito fue una remediación que cambió fundamentalmente la forma de la literatura, prescindiendo del uso de fórmulas y frases hechas en favor de oraciones y enunciados más complejos que enriquecieron el discurso y, sostienen algunos, facilitaron el surgimiento de la novela.

Sin embargo, este volumen no se ocupa de la novela, la poesía, la autobiografía, ni de ningún género literario, sino del texto material: es decir, los soportes portátiles a través de los cuales leemos eso que consideramos un “libro”. Estos soportes han cambiado en los 4.500 años que pasaron desde la tablilla con escritura cuneiforme, y ciertamente seguirán cambiando, dado el rápido desarrollo de las tecnologías de la comunicación. Ahora que comenzamos a pensar la relación de los libros electrónicos con sus predecesores, podemos analizar al libro como “metáfora material” –en términos de la especialista N. Katherine Hayles–, a través de la cual interactuamos con el lenguaje y que, a su vez, modifica cómo podemos abordar esa interacción.⁷

6 Kurlansky, Mark (2016) *Paper: Paging Through History*, Nueva York, W. W. Norton.

7 Hayles, N. Katherine (2002) *Writing Machines*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, p. 22.

Para Hayles, “Cambiar la forma física del artefacto no significa meramente cambiar el acto de leer [...], sino transformar en profundidad la relación metafórica de la palabra con el mundo”.⁸ Antes de considerar los dispositivos electrónicos contemporáneos, es necesario explorar el desarrollo del libro electrónico al que estos dan soporte, ya que cambió la relación de la palabra con el mundo al convertir el texto en datos y así alterar fundamentalmente su portabilidad. La vida digital del texto lo desliga de cualquier soporte material y esto permite su acceso por medio de toda una variedad de interfaces (incluida la computadora, el teléfono celular, la tableta y el dispositivo de lectura electrónico). Cada una de ellas influye en nuestra lectura. También consideraremos los abordajes contemporáneos de la lectura de textos electrónicos que, más que ofrecer una copa de cristal, nos invitan a pasar el dedo por el borde del texto y hacerlo sonar, destacando la interfaz para explorar y aprovechar las potencialidades de lo digital. Esto no es una narrativa del progreso o el engaño seductor de “la vía de las actualizaciones”, en palabras de Terry Harpold, investigador de nuevos medios.⁹ Mi intención, en cambio, es señalar los modos en que estos abordajes modelan y son modelados por las necesidades de los lectores de los siglos XX y XXI, quienes darán forma al libro por venir.

Libros parlantes

Algunos bien podrían señalar un libro remediado mucho más común como antecesor del libro electrónico: el audiolibro en casete y en CD, y ahora en su versión digital para descargar.

8 *Ibid.*, p. 23.

9 Harpold, Terry (2009) *Ex-foliations: Reading Machines and the Upgrade Path*, Mineápolis, University of Minnesota Press, p. 3.

No estamos acostumbrados a pensar al libro como metáfora material, cuando, en realidad, es un artefacto con propiedades físicas y usos históricos que estructuran nuestras interacciones con él de modos que son obvios y sutiles a la vez.

—N. KATHERINE HAYLES,
WRITING MACHINES

El historiador Matthew Rubery sostiene que el medio surgió tanto para reproducir el libro impreso como para corregir sus falencias.¹⁰ La trayectoria del audiolibro es similar a la del lector de libros electrónicos y a la del libro digitalizado. Si bien la palabra hablada había sido parte de la grabación de audio desde que esta surgió en 1878, cuando Thomas Edison recitó y grabó *Mary Had a Little Lamb* en un cilindro de fonógrafo, la grabación y distribución de libros completos en formato de audio no fue posible hasta 1932. Ese año, los ingenieros de la Fundación Americana para Ciegos, quienes reconocieron el potencial de la tecnología aplicada a la grabación de discos, que se había patentado hacía poco tiempo, crearon lo que llamaron Talking Book, o “libro parlante”, para los lectores con discapacidad visual. Entre sus primeras pruebas de grabación estaban *Midstream*, la autobiografía de Helen Keller (Doubleday, 1929), y el poema sonoro “El cuervo” (1845), de Edgard Allan Poe. Las primeras grabaciones que se produjeron eran de textos de dominio público, como la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, el Libro de los Salmos, algunas obras de teatro o sonetos de Shakespeare y clásicos de ficción de P. G. Wodehouse, Lewis Carroll y Rudyard Kipling, entre otros, aunque pronto la Fundación veía la necesidad de ofrecer acceso a obras contemporáneas. Con fondos de la Carnegie Corporation y la colaboración de Ada Moore, la Fundación se dispuso no solo a grabar libros, sino también a diseñar un nuevo material donde elaborarlos, el *vinylite* o resina de vinilo, que sería flexible, liviana y fácil de distribuir. Incluso desarrollaron dos fonógrafos para reproducción de audio, uno eléctrico y otro a cuerda, para hogares con y sin electricidad. Aunque los discos de doce pulgadas y de 33 RPM no llegarían al público hasta 1948, cuando CBS los lanzó al mercado, las personas

10 Rubery, Matthew (2016) *The Untold Story of the Talking Book*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, p. 31.

con discapacidad visual pudieron disfrutar de este medio desde sus comienzos.

Ante los pedidos de las editoriales y los autores de que estos discos gratuitos, los primeros de su tipo, no compitieran con los libros impresos, la Fundación tuvo que aceptar distribuirlos únicamente para las personas ciegas y no reproducirlos en la radio ni en público. Los contratos con el Authors Guild y la National Association of Book Publishers le permitieron a la Fundación producir grabaciones libres de derechos, pagando una tarifa plana de 25 dólares por título para distribuirlos. Desde entonces, las condiciones como estas sobre derechos de autor y los principios jurídicos de la remediación de libros publicados han sido una preocupación para quienes hacen y venden este tipo de obras. Hacia 1934, la Fundación comenzó a prestar a personas ciegas tocadiscos y discos de sus 27 libros parlantes y, en 1935, con fondos de la flamante WPA (Works Progress Administration), la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos contrató a la Fundación para fabricar libros parlantes y reproductores en una escala que pudiera satisfacer las necesidades de decenas de miles de norteamericanos.

En agradecimiento al presidente Roosevelt por haber puesto en marcha el proyecto, Helen Keller le escribió: “Con el trazo de su pluma ha consagrado el libro parlante, la ayuda más constructiva para las personas ciegas desde la invención del braille, el cual les abrió las puertas de la educación”.¹¹ Si bien al principio Keller se había resistido a los libros parlantes, por considerarlos frívolos, cuando se los estaba desarrollando durante la Gran Depresión, después logró apreciar los beneficios no solo en términos del acceso a la literatura, sino también como factor de creación de empleos para quienes

11 Koestler, Frances A. (2004) *The Unseen Minority: A Social History of Blindness in the United States*, Nueva York, American Foundation for the Blind, en <www.afb.org/unseen/book.asp> [consulta: 17/7/2017].

habían perdido la vista. En un informe de 1937 sobre el programa, su director ejecutivo, Robert B. Irwin, destacó que “cuarenta ciudadanos ciegos ya no necesitan de la ayuda del Estado” porque estaban trabajando junto con operarios videntes para fabricar tocadiscos en el taller de la WPA en la ciudad de Nueva York.¹² No se trataba de una iniciativa que generara lucro, sino que buscaba el bien común: para 1951 la Biblioteca del Congreso cedía en préstamo sus 30.000 dispositivos a los oyentes a través de 54 agencias locales en todo Estados Unidos. Durante las décadas del cincuenta y del sesenta, la tecnología evolucionó para incluir la cinta de bobina abierta, y en los setenta surgieron los casetes, lo que permitió a editoriales comerciales de audiolibros hacer llegar este producto a un mercado en expansión conformado por las personas que vivían en las afueras y viajaban todos los días a la ciudad y también por quienes trabajaban en el hogar. Hacia el 2000, la Fundación Americana para Ciegos, al igual que la mayoría de los otros productores de audiolibros, ya había pasado a producir en formato digital. Durante los ochenta, época de mayor popularidad del audiolibro, muchos expresaban la preocupación de que este anticipara la muerte del libro impreso, pero tal como vemos, ambos formatos siguen coexistiendo, y cada uno cubre las necesidades de diferentes situaciones y materialidades que afectan la manera en que accedemos al texto.

Esa no era la primera vez que el ser humano escuchaba algo leído en voz alta: desde los años veinte en adelante, las ondas radiales hacían llegar a los oyentes radionovelas y obras de radioteatro, que en su mayoría se escribían especialmente para ese medio. Por supuesto, la literatura surge de una tradición oral que incluye a los bardos, los trovadores,

12 “200 Years: The Life and Legacy of Louis Braille” (2009) *American Foundation for the Blind*, en <<http://www.afb.org/LouisBrailleMuseum/braillegallery.asp?FrameID=156>> [consulta: 17/7/2017].

los *filid* irlandeses, los *meddah* turcos y los *griots* africanos, entre otros intérpretes literarios. Sin embargo, y tal como hemos visto, esas historias se componían sobre la marcha utilizando una serie de recursos mnemotécnicos y no se registraban palabra por palabra como interpretaciones de un texto fijo. Con el audiolibro, la grabación existe –y circula– independientemente del orador, algo muy parecido a lo que sucede con la palabra escrita. Si escuchamos las casi 36 horas de la grabación de *Middlemarch* de George Eliot, podemos decir con tranquilidad que “leímos” la obra. El Talking Book, como antecesor del audiolibro, fue la primera grabación sistemática de la literatura ya existente en un medio nuevo, y los problemas que tuvo que enfrentar de parte de editores, autores y el público lector presagiaron los que más tarde tendrían los proyectos digitales.

Las posibilidades de lo digital

Varios proyectos notables han intentado reconceptualizar el libro a través de diferentes medios, en cada caso actualizando la interfaz a través de la cual nos encontramos con él según los nuevos desarrollos. Cada uno ofrece formas útiles de pensar cómo se adapta nuestra metáfora a materiales diferentes. Tal como diría cualquiera que haya leído un libro digital, la digitalización facilita muchas de las posibilidades ya inherentes a lo impreso. El código es un mecanismo de almacenamiento y recuperación. Un dispositivo digital puede almacenar enormes cantidades de libros para consultar. Los libros pueden indexarse y traducirse, y es posible establecer concordancia de términos para facilitar la investigación. Los libros digitales permiten que esta labor sea mucho menos trabajosa, dado que el texto ya es datos. Del mismo modo que los libros impresos bien pueden usar notas para dirigir al lector a fuentes adicionales o a referencias intertextuales

que hacen alusión a una red de textos que han fundamentado su elaboración, los hipervínculos digitales pueden llevarnos directamente a esas fuentes. Como vimos en el capítulo 3, tanto el libro físico como el digital pueden resultar experiencias multimedia interactivas, aunque nuestra experiencia materializada de esa interactividad varía según el dispositivo y según cada persona.

El primer dispositivo digital de lectura –quizás el primero que sentó las bases para las posibilidades de los libros digitales– fue concebido en 1945, en los primeros días de la computación, por Vannevar Bush, director de la Oficina de Investigación y Desarrollo Científico de los Estados Unidos. Luego de haber colaborado con el desarrollo de armas nucleares para los militares durante la Segunda Guerra Mundial, Bush buscó tener un rol más benefactor en la posguerra, uno que propiciara la conexión antes que la destrucción. Aunque nunca se construyó, el Memex, descrito en el conocido artículo de Bush “Como podríamos pensar”, concebía un dispositivo de búsquedas para recuperar grandes cantidades de material y hacer referencias cruzadas. Su deseo de trazar las conexiones entre los trabajos académicos mediante la propia red de referencias del investigador prefigura la iniciativa Google Books y anticipa nuestro uso del historial de marcadores y los metadatos textuales.

El hipotético Memex sería un escritorio equipado con pantallas de retroproyección en las que el investigador podría examinar libros, revistas, fotografías u otros medios almacenados en microfilme (véase figura 15). Este dispositivo estaría acompañado por un “superasistente” para tomar dictado y un par de anteojos con una microcámara incorporada para facilitar la recolección de datos en el campo. Ya en 1945, Bush anticipó el advenimiento de la saturación de la información: “Existe una gran cantidad de investigaciones. [...] El investigador se queda pasmado ante los hallazgos y conclusiones de miles de colegas, y a medida que

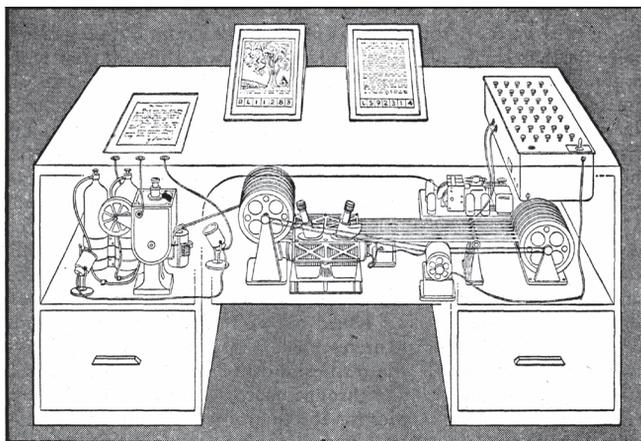


Fig. 15. El Memex de Vannevar Bush ilustrado por Alfred D. Crimi para la revista *Life* (1945). Agradecemos a Joan Adria D'Amico el permiso para usar la imagen.

van apareciendo, no tiene tiempo de comprender todas esas conclusiones, mucho menos de recordarlas”.¹³ El Memex permitiría a los investigadores aplicar palabras clave a los contenidos (como los metadatos que nos son familiares hoy) y, por ende, conectar ítems mediante asociaciones. Así, la red que se crearía –imaginaba Bush– tendría más uso que una biblioteca o un catálogo porque los datos estarían organizados de forma inteligente e incluso podrían incluir anotaciones explicativas en pantalla hechas por el investigador. El Memex nunca se construyó, pero agregar metadatos a las entradas de un libro se ha convertido en un elemento clave de la bibliotecología desde que los recursos para las búsquedas digitales reemplazaron los catálogos de fichas. Además,

13 Bush, Vannevar (2003) “As We May Think”, en Wardrip-Fruin, Noah y Montfort, Nick (eds.), *The New Media Reader*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, p. 37. [N. de la T.: hay una versión en español disponible en <www.sindominio.net/biblioweb/pensamiento/vbush-es.html>]

Un libro es un nudo.

—DIETER ROTH,
246 LITTLE CLOUDS

cada investigador puede ahora organizar información sobre la base de palabras clave autodefinidas utilizando numerosas herramientas para recabar y etiquetar información en una computadora personal.

Muy a menudo se citan las predicciones de Bush como una visión temprana de Internet, pero la interfaz que eligió para su proyecto es muy reveladora: el escritorio de un académico con múltiples libros abiertos para consultas simultáneas. Si bien el Memex es un poco más aparatoso que los lectores digitales de hoy, si lo pensamos como remediación del libro a través de la reproducción fotográfica, sería un precursor de las iniciativas actuales de escaneo de libros y, por supuesto, del escritorio, que es nuestra metáfora principal para la interfaz gráfica del usuario (por el momento). Los estudiosos no han cambiado mucho desde el Renacimiento, cuando encargaban atriles y escritorios al estilo de una bandeja giratoria para sus bibliotecas para que fuera más sencillo consultar varios textos a la vez (una práctica que facilitó llevar un libro de apuntes). Es posible que esas “ruedas” se hayan originado en la China del siglo VI, donde se usaban en los templos budistas para ordenar los textos sagrados.¹⁴ La demanda de una interfaz de lectura de múltiples volúmenes hizo que un inventor muy ingenioso, Agostino Ramelli, diseñara una rueda (que probablemente tampoco nunca se construyó) con doce estantes inclinados sobre los cuales podrían ubicarse los códices abiertos y cada uno de ellos quedaría frente a los ojos del lector con solo hacer girar suavemente el dispositivo, por lo que no tendría que abandonar su silla o su lugar (véase figura 16). Con la llegada de los medios digitales, por supuesto, se multiplicaría la cantidad de libros a los que un lector podría acceder en forma simultánea gracias a la rueda giratoria de la red.

14 Petroski, *The Book on the Bookshelf*, op. cit., p. 115; Harpold, *Ex-foliations*, op. cit., p. 214.

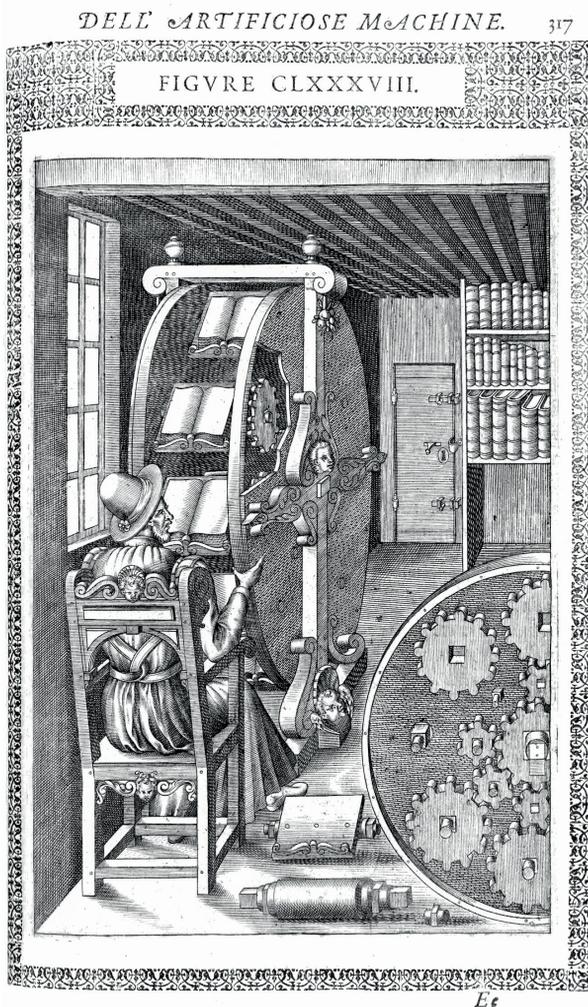


Fig. 16. La rueda de libros diseñada por el ingeniero italiano Agostino Ramelli. En su obra *Le Diverse et Artificiose Machine del Capitano Agostino Ramelli* (París, In casa del'autore, 1588), aparece bajo el título "Aux benins lecteurs".

El Proyecto Gutenberg (textos y libros electrónicos)

El primer intento de crear una biblioteca digital en línea se dio el 4 de julio de 1971, cuando el estudiante Michael S. Hart (1947-2011) tipeó la Declaración de la Independencia con la intención de enviar este archivo de texto de 5 KB a la red de computadoras de la Universidad de Illinois, red que, en total, tenía cien usuarios. Lograron disuadirlo porque el archivo la habría hecho colapsar. Entonces, envió el enlace del directorio al servidor en donde estaba almacenado el archivo, y seis personas lo descargaron. Hart había recibido horas para utilizar las computadoras por un valor de cien millones de dólares, en parte, gracias a su amistad con los operadores del Xerox Sigma V, procesador central del campus, y necesitaba hallar algún modo de usar esos recursos. Vio que el verdadero beneficio de las computadoras estaba en su potencial para el almacenamiento y la recuperación de datos más que para el procesamiento de información.¹⁵ Tipear textos como los documentos históricos de los Estados Unidos y libros que ya estaban en el dominio público, pensó Hart, sería una bendición para las bibliotecas, ya que permitiría que un mismo ejemplar de un texto fuera compartido simultáneamente por lectores de todo el mundo. Inspirado por quien hiciera posible la reproducción de libros, denominó su iniciativa Proyecto Gutenberg y se dispuso a digitalizar –con la ayuda de voluntarios que fueron sumándose con el tiempo– la mayor cantidad de literatura en dominio público posible. Al momento de la escritura de este libro, el Proyecto Gutenberg lleva acumulados “más de 60.000 libros electrónicos gratuitos”,¹⁶ incluidas

15 Lebert, Marie (2008) *Project Gutenberg (1971-2008)*, en <www.gutenberg.org/ebooks/27045> [consulta: 21/1/2020].

16 *Free eBooks-Project Gutenberg*, en <www.gutenberg.org/> [consulta: 15/1/2020].

“las grandes obras de la literatura universal [...], en especial, aquellas más antiguas, cuyos derechos de autor en los Estados Unidos ya expiraron”, lo que nos recuerda que estos libros alcanzaron el estatus de “grandes obras” gracias al estudio, la atención y el prestigio que les confirieron la academia y la industria editorial. En cierto sentido, la afirmación anterior nos recuerda que, si bien encontramos las obras en formato digital, alguna vez estuvieron abrigadas por sus tapas, muchas de las cuales pueden visualizarse como imágenes JPG en el sitio del Proyecto.

Dado que el Proyecto Gutenberg fue creado para brindar el mayor acceso posible a los libros, Hart y sus colaboradores priorizaron compartirlos en “el simple formato ASCII”, atendiendo a una mejor legibilidad y facilidad de almacenamiento antes que a aspectos de estilo.¹⁷ A diferencia de Gutenberg, sus tipos de metal y la atención que ponía en las dimensiones de la página, la filosofía detrás del Proyecto Gutenberg trata al texto como líquido que puede fluir y redirigirse al medio contenedor que los lectores elijan. Además, alienta a los que buscan replicar la experiencia impresa a utilizar el texto digital para generar estas otras formas. Sin embargo, el proceso de digitalización por lo general comienza con el escaneo de cada una de las páginas de un libro y sigue con el uso de *software* para el *reconocimiento óptico de caracteres* (OCR) a fin de generar un texto preliminar para su revisión.

Al reducir el texto a su mínima expresión, el Proyecto Gutenberg se propone que estos libros ofrezcan las mayores posibilidades de búsqueda, indexación y almacenamiento, más allá de los cambios que puedan presentar el *software* y

17 Hart, Michael S. (1992) “The History and Philosophy of Project Gutenberg”, *Project Gutenberg*, en <www.gutenberg.org/wiki/Gutenberg:-The_History_and_Philosophy_of_Project_Gutenberg_by_Michael_Hart> [consulta: 17/7/2017].

el *hardware* a lo largo del tiempo. En un ensayo en el que destacaba a los textos digitales como “la mejor aplicación del futuro”, Hart dio a entender que superaban a la imprenta con su liquidez: “Cuando los necesitamos, los textos digitales están disponibles, nunca los tiene en préstamo otra persona. Nunca hace falta arreglarlos, ni están en un carrito esperando a que se los vuelva a poner en su estante, o en el estante equivocado. Nunca les falta ninguna página. Nunca se pierden ni se los roban. Y la biblioteca nunca cierra”.¹⁸ Si bien hay quienes podrían objetar que Hart privilegió el contenido por sobre la forma, su perspectiva fue vanguardista en el sentido de que este formato de distribución, con copias del mismo texto almacenadas simultáneamente en múltiples servidores y voluntarios que corrigen, traducen y generan textos adicionales, tiene una capacidad significativa a largo plazo. Desde aquel entonces, el sitio se expandió para incluir audiolibros gratuitos, grabados por voluntarios, y sistemas informáticos de conversión de texto a voz –algo que mejoró la accesibilidad–, además de imágenes multiplataforma en CD y DVD que contienen colecciones de libros digitales para su descarga.

El Internet Archive

Luego de la iniciativa de Hart en materia de digitalización, surgieron otras, también importantes, con la idea de que Internet representa el futuro de las bibliotecas y que digitalizar un texto es una forma de hacer un bien público. El Internet Archive fue fundado en 1996 por un graduado del

18 Hart, Michael S. (2006) “How eTexts Will Become the ‘Killer App’ of the Computer Revolution”, *Project Gutenberg*, 22 de noviembre, en <www.gutenberg.org/wiki/Gutenberg:How_eTexts_Will_Become_the_22Killer_App%22_of_the_Computer_Revolution_by_Michael_Hart> [consulta: 17/7/2017].

MIT, Brewster Kahle, con el propósito de archivar las efímeras páginas de la World Wide Web. Internet Archive es conocido por su Wayback Machine, o “máquina del tiempo”, una interfaz que permite a los usuarios visualizar versiones anteriores de cualquier sitio que se haya indexado, es decir, permite ver una especie de instantánea de ese sitio en años anteriores. Aunque pareciera estar muy lejos del mundo de los libros, con el tiempo se ha convertido en un centro de información de medios, que contiene material fílmico, audio, texto, *software* y revistas, a fin de ofrecer en el futuro acceso permanente a esos contenidos en formato digital. La experiencia de archivar la inestable e inagotable Internet dio a los creadores una nueva perspectiva sobre la digitalización del libro y, a pesar de los orígenes digitales de la compañía, en 2005 Internet Archive comenzó a escanear libros de bibliotecas para la posteridad. En sus inicios estuvieron asociados con Microsoft, que proveyó escáneres y herramientas de avanzada para el almacenamiento de datos durante los primeros tres años del proyecto. Luego, en 2008, Internet Archive expandió sus herramientas de digitalización para llegar a bibliotecas públicas y privadas de todo el mundo, con el propósito de archivar una copia escaneada de todo libro que alguna vez hubiera sido publicado.

No fue un mero intento de “engullir” y digitalizar todo el material impreso: el equipo abordó estos artefactos con cuidado. Diseñado por el ingeniero Tom McCarty, el sistema Archive’s Scribe para el escaneo de libros utiliza una cámara con soporte que desde entonces se ha generalizado. Mientras que con los métodos anteriores era necesario retirar la encuadernación del libro para facilitar la inserción automática de las páginas en el escáner (una técnica que muchos aún usan para ahorrar tiempo), este abordaje preserva el códice. Las imágenes JPEG 2000 que resultan de ese proceso se ponen a disposición del usuario en el sitio web, junto con un PDF y una versión del libro accesible mediante la

web en la que se pueden realizar búsquedas de contenido. Además de obras de dominio público, la iniciativa Open Library ('biblioteca abierta') de Internet Archive busca crear una página web por cada libro que se haya escrito jamás, además de un escaneo, si está disponible. Open Library expande la oferta de Internet Archive por medio de una alianza con más de mil bibliotecas internacionales, lo que permite a los usuarios de las bibliotecas pedir en préstamo los escaneos de obras con derechos de autor y libros electrónicos contemporáneos de la colección de cada biblioteca.¹⁹ Al igual que en el caso tradicional, es decir, el formato físico, solo un usuario puede pedir en préstamo un determinado libro electrónico por vez. Así se previene la violación de los derechos de autor a la vez que se expande la cantidad de textos a los que los lectores pueden acceder fácilmente.

En la actualidad, Internet Archive gestiona más de veintiocho centros de escaneo en todo el mundo, en los que las bibliotecas y otras instituciones pagan un arancel simbólico para que se escaneen sus colecciones a un ritmo de mil libros por día.²⁰ Al momento de escribir este libro, más de tres millones de libros se han incorporado al archivo en línea (esa cifra asciende a once millones si se cuentan los textos electrónicos). Y en 2010, Internet Archive lanzó más de un millón de documentos digitalizados en DAISY (Digital Accessible Information System), un formato especial que permite producir texto accesible para personas que tienen dificultades para leer material impreso. Con DAISY es posible, además de escuchar el texto, marcar páginas, hacer búsquedas y controlar su reproducción. Internet Archive no solo

19 A los libros de Open Library se puede acceder tanto desde Internet Archive como desde su sitio particular, <www.openlibrary.org> [consulta: 17/7/2017].

20 "About the Internet Archive", *The Internet Archive*, en <www.archive.org/about> [consulta: 17/7/2017].

priorizó la preservación de los libros físicos que se escaneaban. A raíz del manejo de tantos ejemplares, sumado a las restricciones en materia de derechos de autor, en 2011 dio un paso sorprendente cuando decidió abrir un archivo físico para las obras. Viendo que las bibliotecas a menudo no querían que les devolvieran los ejemplares físicos o que estas los guardaban en lugares fuera de las instalaciones porque eran obras que ya no tenían demanda, y considerando que tener una copia física de cada libro escaneado otorgaba a Archive el derecho a compartir la copia digital, comenzaron con lo que Kahle llamó un “archivo físico del archivo en Internet” en contenedores de doce metros con atmósfera controlada, ubicados en Richmond, California, para albergar los libros, registros y películas de su archivo digital.²¹

Esto sería una “máquina del tiempo” totalmente diferente. La iniciativa se basó en el Svalbard Global Seed Vault, un banco que almacena semillas de cultivos de todas partes del mundo por cientos de años en una bóveda enclavada en el permafrost del archipiélago noruego, con el fin de garantizar la diversidad de cultivos en caso de un desastre natural o provocado por el ser humano. Las intenciones de Internet Archive son apenas más modestas: proporcionar copias que permitan hacer referencias cruzadas con sus ediciones digitales, rescatar volúmenes que quedan fuera de las colecciones físicas de las bibliotecas por su digitalización y asegurar el almacenamiento estable y a largo plazo de estos materiales, que probablemente duren más que los discos duros en los que se almacenan sus copias digitales, ya que estos deben actualizarse cada tres o cinco años. Como precaución extra, Internet Archive guarda una copia de seguridad en la moderna Bibliotheca

21 Kahle, Brewster (2011) “Why Preserve Books? The New Physical Archive of the Internet Archive”, *Internet Archive Blogs*, 6 de junio, en <www.blog.archive.org/2011/06/06/why-preserve-books-the-new-physical-archive-of-the-internet-archive> [consulta: 17/7/2017].

El libro no se volverá obsoleto con las nuevas plataformas de lectura, sino que cambiará y desarrollará nuevas manifestaciones y nuevos lectores; continuará satisfaciendo ciertos tipos de necesidades de lectura y deseos literarios, en particular, los relacionados con la materialidad y potencialidad del libro físico.

—JESSICA PRESSMAN,
“THE AESTHETIC OF BOOKISHNESS
IN TWENTY-FIRST CENTURY LITERATURE”

Alexandrina, en Egipto, construida en honor a la Biblioteca de Alejandría e inaugurada en 2002. Además, dada la creciente preocupación por la estabilidad y apertura de Internet en los Estados Unidos luego de las elecciones de 2016, Kahle anunció en 2017 que Internet Archive recaudaría fondos para crear también una copia de seguridad en Canadá.²²

Es tal el compromiso de Internet Archive con el acceso amplio a los libros que en el 2002 la organización desarrolló un “libromóvil”, que, en lugar de llevar libros a las zonas sin bibliotecas, acercaba computadoras portátiles, conexión satelital a Internet, una impresora láser a color, una máquina para encuadernar y una guillotina para papel, con el fin de ayudar a los lectores a imprimir y encuadernar gratuitamente sus propios ejemplares de libros que estuvieran en el dominio público.²³ El viaje del “libromóvil” desde Menlo Park hasta Washington D. C. tuvo como propósito concientizar acerca del fallo de la Corte Suprema en el caso *Eldred vs. Ashcroft* (2003) en relación con la constitucionalidad de la Ley CTEA de 1998, que extendía los plazos del *copyright* en los Estados Unidos. Si bien el fallo la ratificó, lo que impidió que muchos libros pasaran al dominio público, el proyecto logró hacer una prueba piloto de este programa de impresión manual de libros para las bibliotecas y las escuelas públicas a un costo de entre 1,5 y 2 dólares en concepto de materiales por cada libro de 240 páginas. También allanó el camino para publicar con la modalidad de *impresión bajo demanda* (POD) y para la Espresso Book Machine, una máquina que se lanzó en 2007 para imprimir obras, encuadernarlas en rústica y servir de punto de venta, todo en un solo aparato, y

22 Kahle, Brewster (2016) “Help Us Keep the Archive Free, Accessible, and Reader Private”, *Internet Archive Blogs*, 29 de noviembre, en <www.blog.archive.org/2016/11/29/help-us-keep-the-archive-free-accessible-and-private> [consulta: 17/7/2017].

23 “Internet Archive: Bookmobile”, *The Internet Archive*, en <www.archive.org/texts/bookmobile.php> [consulta: 17/7/2017].

que se puso a disposición de algunas bibliotecas y librerías en los Estados Unidos y en el mundo.

Google Books

En este contexto, hay que mencionar un proyecto más de escaneo de libros a gran escala, ya que pertenece a una de las corporaciones más grandes de nuestros tiempos: Google. En 2004, en la Feria del Libro de Fráncfort –ciudad donde, 550 años atrás, Gutenberg había impreso su Biblia de 1.282 páginas–, la compañía anunció el lanzamiento de Google Print, una iniciativa para agregar contenidos de libros a sus resultados de búsquedas. En alianza con las editoriales más importantes, ofrecería a los lectores la visualización previa de determinados libros, con restricciones en la cantidad de páginas y protección para evitar las copias a fin de preservar los derechos de edición y de autor. Permitiría a los lectores hallar libros y buscar fragmentos dentro de ellos que fuesen pertinentes a sus intereses, y les ofrecería hipervínculos para comprar la obra o encontrarla en librerías cercanas. El proyecto parecía parte integral del intento abarcador de Google de “organizar la información del mundo entero y volverla útil y accesible universalmente”.²⁴ En 2007, en un artículo de *The New Yorker*, Jeffrey Toobin calculó que escanear todos los libros del mundo, o al menos los 32 millones de libros incluidos entonces en la base de datos WorldCat, le saldría a la compañía unos 800 millones de dólares, un costo que pocas instituciones podían afrontar.

La corporación pronto expandió su iniciativa de escaneo mediante el proyecto Google Print Library Project, que incorporaría más de quince millones de volúmenes de las

24 “Google Books History”, *Google Books*, en <www.books.google.com/intl/en/googlebooks/about/history.html> [consulta: 17/7/2017].

colecciones de Harvard, Oxford, Stanford, la Biblioteca Pública de Nueva York y la Universidad de Michigan. Esto sería una contribución significativa a la distribución digital de obras de dominio público y material de archivo. En efecto, Google había estado trabajando con la Universidad de Michigan desde 2002 para desarrollar el proyecto como un regalo al *alma mater* del cofundador de Google, Larry Page. El Library Project sería gratuito para las instituciones aliadas, que recibirían los libros digitales de sus colecciones enteras. En 2005 estas iniciativas se transformaron en Google Books, y el proyecto ya lleva almacenados digitalmente más de veinticinco millones de libros tanto con derechos de autor como de dominio público.²⁵ Las obras de dominio público representan apenas un 7% de los libros disponibles: el foco está puesto en obras protegidas por derechos de autor que se ponen a disposición de los usuarios en fragmentos pequeños y que siguen las pautas de accesibilidad indicadas por las editoriales a través del denominado programa de afiliación. La interfaz permite que los lectores guarden libros en una “estantería” virtual, compartan fragmentos y descarguen archivos EPUB y PDF de las obras de dominio público.

Si bien Google Libros se anunció en 2004, la corporación sostiene que los libros digitales están presentes desde los inicios mismos de la compañía. Allá por 1996, mientras aún eran estudiantes en la Universidad de Stanford, los fundadores Larry Page y Sergey Brin desarrollaron un metabuscador web llamado BackRub, con el propósito de analizar las conexiones entre los libros y ayudar a los lectores a encontrar el material más relevante para sus búsquedas. Este metabuscador era parte del proyecto tecnológico Stanford Digital Library Technologies Project y sentaría las bases para

25 Wu, Tim (2015) “Whatever Happened to Google Books”, *New Yorker*, 11 de septiembre, en <www.newyorker.com/business/currency/whatever-happened-to-google-books> [consulta: 17/7/2017].

la creación del algoritmo PageRank de Google. También sería el germen para las iniciativas de Alphabet que Google tendría en el futuro. La compañía comenzó a investigar la cuestión del escaneo de libros en 2002 con el nombre en código “Project Ocean”,²⁶ inspirada en parte por el Proyecto Gutenberg e Internet Archive, entre otros programas de digitalización masiva. Vale reconocer que Google no ha buscado acaparar el mercado de la digitalización y por eso ha brindado apoyo a otros actores, por ejemplo, haciendo que su tecnología de escaneo sea de código abierto y donando tres millones de dólares a la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos para la iniciativa Biblioteca Digital Mundial, que facilita el acceso gratuito y en línea a los escaneos de los materiales más importantes de todo el mundo en múltiples idiomas.

El proceso de escaneo de libros llevado a cabo por Google está a años luz de aquel momento en que Michael S. Hart tipeó la Declaración de la Independencia letra por letra en el teclado de una terminal, y lejos también de Internet Archive y sus voluntarios fotografiando cuidadosamente cada página de todo un tomo con la cámara Scribe. El proyecto comenzó de forma manual en 2002. Larry Page y Marissa Mayer, vicepresidenta de la compañía a cargo de los libros, tomaron el tiempo que llevaba pasar las páginas de un volumen de trescientas páginas y se dieron cuenta de que necesitarían mejorar la tecnología de escaneo para reducir esos cuarenta minutos a un período de tiempo más manejable.²⁷ Hacia 2015, la cifra había pegado un salto: seis mil páginas por hora, gracias a la tecnología exclusiva de Google, que utiliza un soporte motorizado, cuatro cámaras, un pedal

26 Somers, James (2017) “Torching the Modern-Day Library of Alexandria”, *The Atlantic*, 20 de abril, en <www.theatlantic.com/technology/archive/2017/04/the-tragedy-of-google-books/523320/> [consulta: 17/7/2017].

27 “Google Books History”, *op. cit.*

disparador y un *software* especial que compensa la curvatura de la página. La mayoría de los escaneos públicos de Google se enfocan en el texto en sí mismo y se comprimen a imágenes en escala de grises para reducir el tamaño del archivo y optimizar el OCR. Además, las obras escaneadas tienen una marca de agua en el extremo inferior derecho con la frase *Digitized by Google* ('digitalizado por Google') y las obras de los afiliados llevan la frase *Copyrighted material* (es decir, material sujeto a derechos de autor). A propósito, el término *marca de agua* tiene su origen en la manufactura del papel, ya que se trata de un diseño que identifica al fabricante y que se hace visible cuando se pone la página a contraluz.

Si bien el proceso de escaneo en Google utiliza tecnología avanzada, no está completamente automatizado debido a que la variedad de formas, tamaños y estados de conservación requieren un tratamiento cuidadoso de los libros de las bibliotecas que han confiado en la compañía. Entre ellos se encuentran los volúmenes intonsos de la Biblioteca Bodleiana de Oxford, cuyas hojas dobladas deben abrirse con un elemento cortante antes de ser escaneadas, y otros libros raros y antiguos, cuyos contenidos –de no ser por la iniciativa de Google– estarían disponibles solo para un pequeño círculo de estudiosos que tuvieran el tiempo y la posibilidad de consultarlos. Dado que no es posible sacar la mano por completo durante el proceso de escaneo, esta deja un rastro en la página, tal como el artista Andrew Norman Wilson descubrió en 2008 mientras trabajaba para Google. Wilson, que había sido contratado como director de documentales, vio que había un grupo de empleados en el campus de Mountain View que estaba aislado del resto de los empleados de la compañía. No tenían ninguno de los beneficios que sí percibían los demás (como transporte gratuito y acceso a las cafeterías, bicicletas y masajes) y estaban relegados a un solo edificio, del cual salían en masa a las dos y cuarto de la tarde todos los días. Con curiosidad por este sistema de castas que se

sometía a los trabajadores, que en su mayoría eran personas de color, se decidió a filmar un homenaje al primer film de Auguste y Louis Lumière, *La salida de los obreros de la fábrica* (1895). Wilson grabó así el momento en que los empleados salían de trabajar y luego los entrevistó. Aunque lo echaron a causa de esta intervención, en 2011 pudo lanzar su película *Workers Leaving the Googleplex* ('Trabajadores saliendo del Googleplex'), y publicó un recordatorio de la relación entre lo manual y lo digital: imágenes que encontró entre los libros de Google que muestran las manos o los dedos de estos empleados invisibles que hacían el trabajo de escaneo. Varios artistas coleccionan errores similares que hacen poner la mirada en el proceso de escaneo y que les recuerdan a los lectores que el texto no es una serie de píxeles líquidos, aun a pesar de nuestras pantallas, sino una imagen profundamente mediada de un objeto físico.

Al igual que la Fundación Americana para Ciegos, Google se encontró con una gran resistencia a su iniciativa de escanear libros cuando el Authors Guild y varias editoriales importantes –todas ellas ahora aliadas en el proyecto Google Books– presentaron una demanda en 2005 por violación de los derechos de autor. No objetaban el escaneo de obras de dominio público o la ayuda que significaba la iniciativa de Google para las editoriales respecto de la venta de obras impresas y con derechos de autor. Lo que argumentaban era que el proyecto de la biblioteca, que escanea numerosas obras protegidas por derechos de autor, pero fuera de circulación, era ilegal y que Google debía pagar regalías por esos libros. Aunque Google aducía que la digitalización implicaba un uso justo porque transforma las fuentes y ofrecía así a los lectores la posibilidad de hacer búsquedas dentro de los textos, pero no leerlos en su totalidad, la situación es compleja, dado que esta transformación sucede no al nivel del texto, como cuando un autor cita una fuente o un DJ arma una pista sobre la base de *samples* de obras musicales,

Los libros no son
meros mediadores del
encuentro entre la mente
del lector y la del autor.
También intermedian
(o interceden) en las
relaciones entre los
cuerpos de sucesivos y
simultáneos lectores, o
incluso entre una persona
que sostiene el libro y las
otras ante cuya mirada, o
sobre cuyos cuerpos, ella
da vuelta la hoja.

—LEAH PRICE,
*HOW TO DO THINGS WITH BOOKS
IN VICTORIAN BRITAIN*

sino en el nivel del código. En 2015, luego de una larga serie de demandas, un tribunal de apelaciones del Segundo Circuito falló a favor de Google y determinó que los fragmentos de obras sujetas a derecho de autor pero fuera de circulación (conocidas como “huérfanas”) eran legales. El juez del caso, Pierre Leval, que tuvo un rol fundamental en la implementación de la doctrina del uso legítimo en 1990, determinó: “La digitalización no autorizada de Google de obras protegidas por derechos de autor, la creación de una funcionalidad de búsqueda y la exhibición de fragmentos de esas obras no constituyen una violación a los usos legítimos. El propósito del copiado es altamente transformador, la exposición pública del texto es limitada y las divulgaciones no proporcionan un sustituto comercial significativo para los aspectos de los originales que se encuentran protegidos”.²⁸

Cada una de estas tres iniciativas –el Proyecto Gutenberg, Internet Archive y Google Books– considera la digitalización masiva como un beneficio para el bien público, pero sus formas de abordar el libro en sí mismo difieren de modos significativos. El Proyecto Gutenberg hace foco en utilizar código ASCII para las obras de dominio público con el fin de que el texto sea lo más accesible y fluido posible, ignorando su materialidad previa. Esto está en línea con Google, que también enfatiza el texto en aras de la indexación, la facilidad de búsqueda y el rápido acceso. Al ofrecer imágenes del texto en un tamaño de archivo reducido, nos recuerda que el libro es un objeto, pero resta importancia a los detalles (el fin último de la iniciativa de escaneo de Google sigue siendo engrosar su motor de búsqueda). Internet Archive abarca ambos aspectos: trata al libro como un objeto, ofreciendo escaneos

28 “Docket Item 230 from the case *The Authors Guild v. Google, Inc.*” (2015) Archivo de la Corte Suprema de los Estados Unidos, 16 de octubre, en <www.unitedstatescourt.org/federal/ca2/13-4829/230-0.html> [consulta: 17/7/2017].

a color y de alta resolución que muestran las sutilezas de la superficie de la página e incluyen imágenes desplegadas y *marginalia* para replicar el libro lo más fielmente posible, y también pone la obra a disposición del usuario en múltiples formatos digitales para satisfacer las necesidades de los lectores. Mediante escaneos de alta resolución para descargar o ver en línea, archivos EPUB para dispositivos de lectura digital y formatos DAISY para audiolibros destinados a personas con discapacidad visual, Internet Archive manifiesta su compromiso de servir como biblioteca pública digital. Incluso ha incorporado más de 1,2 millones de volúmenes de Google Books²⁹ a su colección con la ayuda de “superusuarios” que los descargan y cargan al sitio (una acción que se desalienta en el aviso legal de Google).³⁰

Dispositivos para libros electrónicos

Esos libros digitales y escaneados, así como las ediciones electrónicas de obras populares de grandes editoriales, son remediaciones de lo impreso, a cuyos contenidos es posible acceder mediante múltiples dispositivos según el formato en cuestión, que puede ser PDF, EPUB, MOBI, TXT, HTML o iBAC (iBooks Author) de Apple. El uso del término *libro electrónico* para designar contenidos digitales que se leen en la pantalla desdibuja el límite entre contenido y forma, tal como el uso que hacemos de la palabra *libro* para referirnos tanto a un objeto concreto como a la idea general permite subsumir un concepto en otro. Sin embargo, la existencia

29 El caudal de escaneos de Google Books en The Internet Archive se encuentra disponible en “Google Books”, *The Internet Archive*, en <www.archive.org/details/googlebooks> [consulta: 17/7/2017].

30 Murrell, Mary E. (2012) *The Open Book: Digital Form in the Making*, tesis doctoral, University of California, Berkeley, p. 89.

misma de tales libros digitales, precisamente porque estos permiten verter el contenido en cualquier copa de cristal disponible, dio origen en las décadas del noventa y del dos mil a los *e-readers*, dispositivos electrónicos diseñados específicamente para la lectura de libros. Las innovaciones en el área de microprocesamiento, las unidades de estado sólido y la tinta electrónica (E Ink) facilitaron el desarrollo de computadoras portátiles y de bolsillo con una capacidad inmensa para el almacenamiento no solo de textos, sino también de audios, videos y, en algunos casos, animaciones interactivas. Dichas máquinas ya habían sido imaginadas, por ejemplo, si pensamos en los *readies* de Bob Brown y el Memex de Vannevar Bush, pero el diseño de esos dos proyectos tempranos concibe dispositivos fijos que no tienen la portabilidad que da origen al desarrollo del libro. El Kindle de Amazon, lanzado al mercado en 2007, es uno de los dispositivos específicos más populares precisamente porque este simple aparato del tamaño de un libro de bolsillo, con su pantalla E Ink de alta resolución, puede almacenar miles de libros, lo que permite a los lectores llevar consigo toda una biblioteca a donde quiera que vayan.

Hubo ideas de aparatos portátiles que precedieron a los dispositivos digitales de lectura contemporáneos. Una de las primeras fue la de la maestra española Ángela Ruiz Robles, quien en 1949 patentó un libro mecánico que utilizaría energía eléctrica y aire comprimido para crear una página interactiva iluminada. Si bien el proyecto nunca se llevó a cabo, Ruiz Robles continuó desarrollando la idea y, en 1962, patentó el prototipo de su *Enciclopedia mecánica*, sucesora de la idea inicial, que buscaba condensar el número de libros de texto que los jóvenes estudiantes debían llevar a la escuela.³¹ En

31 Abad, Mar (2015) “Ángela Ruíz Robles: la española que vislumbró la era digital en los años 40”, *Yorokobu*, 21 de junio, en <www.yorokobu.es/angela-ruiz-robles> [consulta: 17/7/2017].

1985, Texas Instruments solicitó la patente de un dispositivo desarrollado para el Departamento de Defensa de los Estados Unidos que permitía guardar un manual de mantenimiento en formato electrónico y portátil dentro de un maletín. Ninguno de estos aparatos se asemeja a los libros electrónicos actuales, en parte porque les faltó cumplir un requisito indispensable para que un dispositivo de este tipo se haga popular: tener un tamaño lo suficientemente pequeño como para caber en un bolsillo.

Los primeros lectores de libros electrónicos que se produjeron industrialmente eran, como la tablilla con escritura cuneiforme, bastante pequeños. Franklin Electronics, que en 1985 había sacado a la venta un corrector ortográfico digital compacto, produjo en 1989 la Biblia en un dispositivo de bolsillo llamado Bookman. Su pantalla pequeña y rectangular mostraba tres líneas de texto por vez, y el lector podía navegarlo usando un teclado QWERTY y flechas direccionales. También permitía intercambiar obras de referencia insertando un cartucho en una ranura detrás del aparato, lo que lo convertía en una verdadera biblioteca de bolsillo (véase figura 17). En 1990, Sony lo imitó y anunció el lanzamiento de su Data Discman, un lector electrónico similar a un asistente digital personal (PDA) destinado a estudiantes. El precio elevado que tenía el producto en ese momento impidió que llegara a un público amplio. La Palm Pilot, que apareció en 1996, anticiparía la era de los *smartphones*, o teléfonos inteligentes, aumentando la prevalencia de los dispositivos digitales multipropósito para la lectura de texto.

Los primeros dispositivos tenían pantallas pequeñas de baja resolución y un diseño mínimo. La carcasa gris y achatada hacía pensar en la computadora portátil y la calculadora de esa época. Sin embargo, había algunos dispositivos para libros electrónicos que tenían una forma física más adaptada a la mano del lector. Si bien, al igual que otros dispositivos del momento, no mostraban un cuidado por la

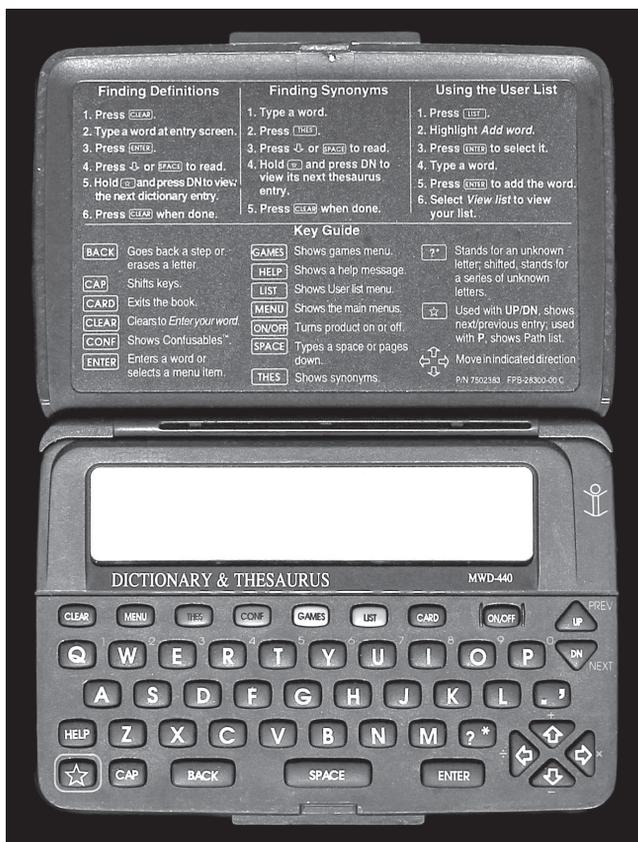


Fig. 17. El diccionario y tesauro Franklin Bookman, uno de los primeros dispositivos electrónicos de lectura. De la colección de la autora.

tipografía ni el diseño de página –dos elementos clave en el desarrollo del código–, utilizaban su materialidad para evocar algunas de sus características iniciales. En 1992, los estudiantes italianos de arquitectura Franco Crugnola e Isabella Rigamonti crearon el prototipo de un dispositivo de lectura de libros electrónicos llamado Incipit. Utilizaba un

disquete y el aparato emulaba un rollo abierto con las dos manos: tenía bordes gruesos y curvos alrededor de una pantalla con las dimensiones de un libro de bolsillo. Contaba con botones ubicados de manera tal que pudieran ser presionados con el pulgar y así pasar de una página a la otra. Además, el teclado debajo de la pantalla tenía botones numéricos y teclas de retroceso.³² El Rocket eBook, de NuvoMedia, y el SoftBook salieron al mercado en 1998 y se los considera los primeros lectores de libros electrónicos dedicados a emular al libro físico. Es notable su adaptabilidad a la mano: cada dispositivo es rectangular y tiene un lado más grueso y redondeado, similar al lomo de un libro en rústica al que se le ha doblado la tapa hacia atrás para sostenerlo abierto. El SoftBook incluso contaba con una cubierta de cuero blando que permitía encender y apagar el dispositivo, y la promesa era que “tal como cualquier libro, el SoftBook ‘está listo para leer’ apenas abrimos la cubierta de cuero”.³³ Estas simulaciones buscan naturalizar la visualización de una sola página que permiten los lectores de libros electrónicos, una diferencia fundamental de la “secuencia de espacios” o dobles páginas del código. El diseño hace que cada página de estos dispositivos sea siempre un *recto* (o *verso*, en el caso del Rocket, porque este se adapta a cualquiera de las manos), lo que torpemente dirige la atención hacia la interfaz que se está tratando de ocultar. Si fuéramos a doblar de esa forma la tapa de un libro en rústica, el lomo pasaría de una mano a la otra cuando damos vuelta una página, o abriríamos el libro para leer cada *verso* antes de volver a doblar hacia atrás la tapa y las páginas ya leídas.

32 “Incipit 1992”, *Divisare*, en <www.divisare.com/projects/185708-franco-crugnola-incipit-1992> [consulta: 17/7/2017].

33 “The SoftBook System” (1998) *SoftBook*, 2 de diciembre, en <www.web.archive.org/web/19981202200925/http://www.softbook.com:80/softbook_sys/index.html> [consulta: 17/7/2017].

Esas posibilidades no resultan solo familiares, sino también útiles. Doblar la tapa hacia atrás nos ayuda a sostener y equilibrar el libro en rústica en una mano, lo que es particularmente importante para los lectores ocupados que van viajando, ya sean usuarios de libros impresos o de libros digitales. Si bien esta ergonomía desapareció de la siguiente ola de dispositivos de lectura, Amazon la trajo de vuelta con su Kindle Oasis (2016) que tiene, en la parte trasera, un lateral levemente más grueso y, adelante, los botones correspondientes para dar vuelta la página con el pulgar en lugar de tocar la pantalla, como en el caso del Rocket. Para total beneficio de la adaptabilidad a la mano, el dispositivo cuenta con un acelerómetro que rota la página en la pantalla según cómo se esté sosteniendo el dispositivo, lo que permite que ese lomo virtual pueda tomarse con una u otra mano, una actualización que se adapta a los lectores y a las potencialidades de lo digital.

A fines de los noventa y principios de los dos mil aparecieron varios lectores de libros electrónicos, pero ninguno realmente tuvo un impacto apreciable en el mercado del libro hasta la llegada del Kindle (véase figura 18). Esta tableta liviana, con pantalla de seis pulgadas y texto sin formato en tinta electrónica, enmarcada por botones de desplazamiento, cambio de página y entrada de texto, se vendió por completo en las seis horas posteriores a su lanzamiento en 2007. Ofrecía una amplia variedad de títulos de Amazon, pero su principal desventaja eran los derechos de propiedad digital de su sistema de administración, que impedían que los lectores transfirieran libros entre dispositivos. El año 2007 también vio el lanzamiento del iPhone de Apple, que introdujo la computadora portátil con pantalla táctil al mercado de consumo masivo. El teléfono inteligente allanó el camino para la llegada del iPad tres años más tarde, y este fijaría el estándar para las tabletas a color que funcionan como lectores electrónicos, en las cuales se pueden cargar

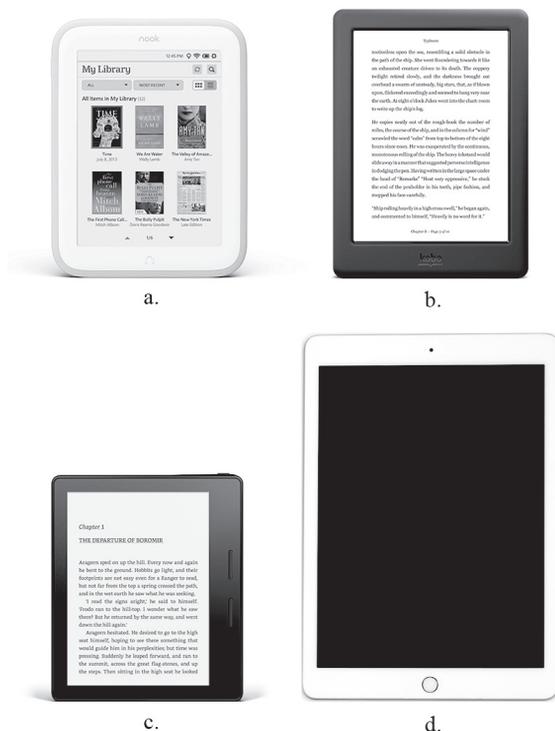


Fig. 18. (a) Nook Glowlight de Barnes & Noble, de 6,5" × 5,0" × 0,42" (2013), Barnes & Noble: <www.barnesandnoble.com/h/nook/media-kits>; (b) Kobo Glo HD de Rakuten, de 6,18" × 4,5" × 0,4" (2015), cortesía de Rakuten Kobo Inc.: <www.news.kobo.com/media-library>; (c) Kindle Oasis de Amazon, de 5,6" × 4,8" × 0,13-0,33" (2016), Amazon: <www.phx.corporate-ir.net/phoenix.zhtml?c=176060&p=irol-imageproduct52>; (d) iPad Pro de Apple, de 9,4" × 6,6" × 0,29" (2017), cortesía de Fmorrison en Wikipedia en inglés: <www.commonswikimedia.org/wiki/File:IPad_2017_tablet.jpg>.

libros en diversos formatos. Kindle, Kobo, Nook y otros fabricantes de libros electrónicos, a su vez, han producido aplicaciones iOS para fidelizar a sus lectores, aun cuando utilicen dispositivos Apple, y reforzar así la idea del libro como

contenido y como bien y el lector como consumidor (véase figura 18). El Kindle Fire (2011), con su pantalla táctil a color, permitió a Amazon competir más directamente con Apple, ya que ofrecía a los usuarios acceso a todo el contenido de Amazon (libros, música y videos) en la nube. Ahora los dispositivos más importantes ya incorporan conexión Wi-Fi y, en algunos casos, 3G y Bluetooth para competir con el iPad.

A medida que se multiplican los lectores electrónicos, sus características siguen remediando las que se desarrollaron con la aparición del código impreso. Livianos y portátiles, con pantallas antirreflejo en escala de grises y tinta electrónica, los dispositivos para libros electrónicos tienen dimensiones que los acercan a una edición breve de bolsillo. La mayoría permite resaltar texto y hacer anotaciones, simular los actos de dar vuelta y marcar páginas, y mantener el lugar del texto que se está leyendo, una característica necesaria porque al ser el texto tratado como líquido y al depender del usuario la fuente elegida, la paginación podría cambiar de un dispositivo a otro. La línea Boox de la compañía Onyx, basada en el sistema operativo Android, incorpora a las características estándar la posibilidad de grabar audio –y así aprovechar una posibilidad única de los medios digitales– y hacer anotaciones con un lápiz óptico, lo que facilita una experiencia de toma de notas más familiar. La tinta electrónica fue desarrollada hacia fines de los noventa en el MIT y demostró ser fundamental para el desarrollo de los lectores electrónicos, ya que proporcionó una superficie similar al papel sobre la cual se puede visualizar texto sin necesidad de una iluminación interna. Esta tecnología utiliza una carga eléctrica para reconfigurar micropartículas en blanco y negro sobre la pantalla. Se trata de un abordaje de alto contraste y eficiencia energética a la hora de presentar un texto legible que se ha convertido en el estándar de la industria.

El diseño de estos libros electrónicos fue optimizándose gradualmente para minimizar la presencia de botones

y perillas y, por ende, realzar la idea de que son simples interfaces para entrar en contacto con el texto y perpetuar el mito de la inmaterialidad de lo digital. Los dispositivos permiten que los usuarios cambien el tipo y tamaño de fuente, iluminen la pantalla con luz tenue y, en algunos casos, utilicen funciones de conversión de texto a voz para la reproducción sonora de los libros. Estas características de accesibilidad marcan una distinción importante respecto de la interfaz fija de lo impreso y no serían posibles sin la digitalización. Los dispositivos no solo pueden contener miles de títulos, sino que también su carga de batería dura semanas y, en algunos casos, los aparatos son resistentes al agua para los lectores que quieran llevarse los a la bañera o a la playa. Al igual que esos libros baratos de la época victoriana, que resultaron fundamentales para favorecer el cambio en la concepción del libro como contenido más que como objeto, los libros digitales en gran medida prescindieron del diseño y algunos hasta incluyen avisos publicitarios para aumentar el consumo de su público cautivo.

Los libros electrónicos siguen siendo enormemente populares, aunque en 2016 las ventas cayeron en los Estados Unidos y en Gran Bretaña.³⁴ Hay quienes atribuyen esta caída a la “fatiga digital”, mientras otros sostienen que la política de precios de Amazon influye en la elección de los consumidores que optan por un libro en rústica, un libro de tapas duras o su versión electrónica. A pesar de esa popularidad, en los Estados Unidos las ventas de libros impresos aumentaron un 3,3% a lo largo del año anterior. El desglose de esa cifra es revelador: los libros de tapas duras subieron 5,4%; las ediciones *trade* en rústica, 4% y los libros infantiles

34 Cain, Sian (2017) “Ebook Sales Continue to Fall as Younger Generations Drive Appetite for Print”, *The Guardian*, 14 de marzo, en <www.theguardian.com/books/2017/mar/14/ebook-sales-continue-to-fall-nielsen-survey-uk-book-sales?CMP=twl_books_b-gdnbooks> [consulta: 21/1/2020].

de cartóné, 7,4%. Al parecer, los padres ven el beneficio que tienen estos objetos táctiles para el aprendizaje y desarrollo de las habilidades motrices de sus hijos.³⁵ Las categorías que ahora están en declive –ediciones en rústica que apuntan al mercado masivo y audio en CD y casetes– son las que tienen competencia directa de las descargas digitales porque, de alguna manera, no dan importancia a las formas y no ofrecen mucho en términos de la experiencia material.

Lo paratextual del libro

Sin embargo, el mercado del libro electrónico no es territorio exclusivo de las grandes editoriales. Los autores independientes pueden subir y distribuir sus obras a través de varias tiendas de libros electrónicos específicas para los dispositivos, lo que en muchos casos implica obtener un valor significativo por su trabajo. Dado que cualquiera puede convertirse en autor gracias a Amazon, es importante considerar cómo podemos diferenciar entre un archivo digital guardado en una computadora hogareña y un “libro”. El documento en la computadora es texto que puede tratarse como contenido y leerse en pantalla, pegarse en un correo electrónico, publicarse en un foro de discusión o imprimirse. Pero ¿es un libro? Incluso aunque tengamos una definición amplia del término –que pueda abarcar tanto *The Big Book* de Alison Knowles como las ediciones aldinas–, la mayoría de nosotros diría que no. Quizá por esa razón, cuando alguien se presenta como escritor, la primera pregunta que la gente le hace es si ha publicado algo.

35 Segura, Jonathan (2017) “Print Sales Stay Hot: Unit Sales of Print Books Rose 3.3% in 2016 over the Previous Year, Making It the Third-Straight Year of Print Growth”, *Publishers Weekly* 264 (2), p. 4.

Puede considerarse que el paratexto funcional *define el libro en sí* y, como tales, los experimentos no son insignificantes. Es el punto de vista del paratexto – más que la mirada intelectual, el flujo narrativo, el retrato de un personaje, la elegancia literaria, la lógica del argumento, la percepción mágica o miles de otras características de los logros literarios– lo que hace que un libro sea un libro.

—GARY FROST,
FUTURE OF THE BOOK: A WAY FORWARD

El acto de publicar –de hacer algo público– es clave en nuestra definición de libro. La publicación podría suponer cierto capital cultural: hay una entidad editorial que ha considerado que un determinado trabajo merece ser impreso. También podría suponer un público: hay lectores que reclaman ese texto. Pero en un nivel esencial, la publicación implica el agregado de una cantidad de elementos por fuera del texto que nos ayudan a reconocerlo como libro, aun cuando esté publicado en formato digital. El historiador de libros Gérard Genette acuñó el término “paratexto” para definir estos dispositivos que funcionan como marco, incluida la portada, el índice, los titulillos, la tapa y contratapa, y otras características por fuera del texto que influyen en los modos en los que interactuamos con él.³⁶ Tal como vimos, esos elementos fueron apareciendo a medida que la masa de lectores de libros pasó de los monasterios a las universidades, en respuesta a la necesidad de utilizar los libros de manera diferente, no ya para rezar o actuar, sino para la argumentación y el diálogo.³⁷ Gary Frost, conservador de libros y docente especializado en artes del libro, considera que estos accesorios son la medida verdadera que “hace que un libro sea un libro”, ya que nos ayudan a verlo como tal.³⁸ Dado que estos soportes extratextuales surgieron, en parte, como respuesta a las necesidades cambiantes de un público lector y a la materialidad cambiante del libro en sí mismo, sería lógico pensar que el libro contemporáneo también podría responder a los usos y las expectativas actuales.

Un buen ejemplo del modo en que esos *paratextos* podrían adaptarse a los dispositivos para libros digitales es el ISBN, o Número Internacional Normalizado del Libro, un

36 Genette, Gérard (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-3.

37 Drucker, “The Virtual Codex”, *op. cit.*

38 Frost, *Future of the Book*, *op. cit.*, p. 68.

número único que facilita la venta y distribución de libros. Desarrollado en Gran Bretaña en 1966 con el fin de estandarizar el seguimiento de los libros, el ISBN es un código complejo que incluye información sobre el país de origen de la obra, el editor y el título/edición (cuando hay varias ediciones y encuadernaciones de un mismo título, se requiere un ISBN diferente para cada una). El número ISBN original tenía diez dígitos y cada conjunto de dígitos contenía parte de esa información. El dígito final (o la letra x, que representa el número 10) servía como validación del código.³⁹ En 2007 se implementó el ISBN de trece dígitos porque cada vez había menos códigos disponibles. El ISBN empezó a aplicarse gradualmente en los Estados Unidos en 1967, y su implementación se completó recién en 1979. En 1986 se agregó un código de barras para ser escaneado, lo que simplificó el seguimiento y cambió la cara (o mejor dicho, la contratapa) de los libros para siempre; el número europeo de artículo (EAN), código legible electrónicamente, pasó a ser una convención tal que, desde que fue adoptado, instintivamente lo vemos como una especie de colofón.

El ISBN se desarrolló para facilitar el manejo de la enorme cantidad de libros que se producían y para catalogarlos en una base de datos centralizada, lo que permite la compra y venta a través de distribuidores y librerías. Los autores y los editores pagan por el privilegio de entrar en esta base de datos y los ISBN son emitidos por distintas agencias de todo el mundo y a diferentes tarifas. En los Estados Unidos, R. R. Bowker tiene los derechos exclusivos de venta de los números ISBN a autores y editores, y emplea una estructura de costos basada en el volumen. Mientras que un solo

39 Ted Striphas (2009) describe en detalle la historia y la implementación del ISBN en *The Late Age of Print: Everyday Book Culture from Consumerism to Control*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 92-95.

ISBN puede costar 125 dólares, un paquete de diez cuesta 295, y el costo de mil desciende a apenas un dólar y medio por unidad. Esta situación beneficia a las grandes editoriales, que publican cientos de libros al año, pero el costo puede resultar prohibitivo para los autores que desean publicar su obra de manera independiente. Aunque la mayoría de las librerías y distribuidores exige el ISBN, y aunque Bowker garantiza la “inmortalidad bibliográfica” que otorgan sus códigos,⁴⁰ las tiendas de libros electrónicos, incluidas Amazon, Google Play y Koobo, entre otras, prescinden del ISBN, porque a sus libros ya se les hace un seguimiento digital. En 2016, el 43% de las ventas de libros electrónicos estuvo representada por libros sin ISBN,⁴¹ lo que refleja la cantidad de autores que publican por su cuenta y que no encuentran ningún beneficio en invertir en el sistema.

Hace tiempo ya que la artista Fiona Banner juega con el ISBN como paratexto que supone una mercancía: en 2009 se publicó a sí misma al tatuarse “ISBN 0-9548366-7-7” en la parte baja de la espalda.⁴² También grabó un número ISBN en una piedra, en su obra *Reclining* (2009). En *Summer 2009* (2009) dejó fuera de su estudio una hoja de papel con un esténcil con el ISBN cuyo contorno quedó marcado por el sol, y también imprimió uno sobre cartulina metalizada como parte de su serie *Book 1/1* (2009), una edición de 65 libros de una página, cada uno con un ISBN único escrito en la superficie reflectante del papel. Este trabajo de Banner invita a vernos como parte de esas obras únicas, sumamente

40 “ISBN US”, Bowker, en <www.bowker.com/products/ISBN-US.html> [consulta: 17/7/2017].

41 Lulgiuraj, Susan (2017) “DBW '17: Why Are Print Sales Up?”, *TeleRead*, en <www.teleread.org/2017/01/17/dbw-17-print-books-ebooks> [consulta: 17/7/2017].

42 Banner, Fiona (2010) “Legal Deposit”, *Bomb Magazine* 112, 17 de enero, en <<http://bombmagazine.org/article/3553/legal-deposit>> [consulta: 17/7/2017].

individuales, y sugiere la relación directa tanto entre el ISBN y el libro como entre el libro y el lector. Para cada uno de estos objetos únicos y *performances* efímeras se utilizaron números de ISBN reales y fueron “publicados” con el sello de la artista, The Vanity Press.⁴³ La emisión de los códigos únicos implica poseer derechos de autor y la aceptación de la ley de depósito legal, que exige a los editores enviar una copia de cada obra publicada a la British Library en el plazo de un mes luego de la publicación. Para responder al pedido del Departamento de Depósito Legal, que la contactó para solicitarle copias que la artista simplemente no podía suministrar, Banner produjo un libro en el que documenta estas obras en torno al ISBN, en el que incluye las fotografías de cada pieza y la correspondencia con la British Library para dar un marco a los contenidos del libro. Lo tituló *ISBN 978-1-907118-99-9*.

La interactividad y el libro digital

Nuestros tiempos se parecen mucho a los primeros siglos de los tipos móviles: marcan el inicio de un cambio. Tal como los libros manuscritos continuaron existiendo en los tiempos de Gutenberg, los libros ahora existen en formas múltiples y simultáneas: como libros en rústica, audiolibros, descargas EPUB y, raras veces, como experiencias digitales interactivas. Si bien algunos libros electrónicos son mero texto líquido, varios autores y artistas están usando el medio para crear experiencias de lectura cinematográficas, de inmersión, parecidas a un juego, que aprovechan el espacio digital que abre esta tecnología. Esas experiencias requieren una definición

43 Se puede ver una imagen en la página web de la artista: “The Vanity Press”, *Fiona Banner*, en <www.fionabanner.com/vanitypress/isbnbook/index.htm> [consulta: 17/7/2017].

más amplia del libro. También ofrecen oportunidades para generar una nueva clase de atención que, aunque no reemplazará la “lectura profunda” –cuya pérdida lamentó el crítico literario Sven Birkerts hace más de dos décadas en *The Gutenberg Elegies*–,⁴⁴ tiene una marcada espacialidad y materialidad, y nos lleva debajo de la superficie de la pantalla.

Desde la aparición de la computadora personal, los escritores han producido obras específicamente para el entorno digital que aprovechan las oportunidades que este ofrece en términos de multimedios y multisequencialidad. Más que remediar los libros impresos, los primeros editores de libros digitales crearon obras interactivas no lineales, ricas en medios, como los Expanded Books, de Voyager, o Storyspace, un sistema para producir hipertexto presentado al público en 1987 por Eastgate Systems con la obra *afternoon, a story*, de Michael Joyce. Con el surgimiento de la web, la literatura electrónica en forma de sitios web con hipervínculos extendió estas estructuras posmodernas al ciberespacio, y pronto Adobe Flash permitió realizar obras con animaciones y videos. Al igual que los libros de artista, estas obras de la “literatura electrónica” abordan sus estructuras formales (incluidos el código y la interfaz) como parte de su contenido, valiéndose de las potencialidades del medio.

Mientras que algunas interfaces de lectura digital, como Kindle y Nook, apuntan a verter en contenedores digitales textos que fueron escritos para ser impresos, algunos escritores están desarrollando libros específicamente para las potencialidades de los dispositivos en red basados en pantallas, incorporando videos, audio, animaciones y diagramaciones complejas. Dado que los lectores electrónicos tienen limitaciones en cuanto a los tipos de archivos que pueden soportar, y los tipos de interactividad que esos archivos

44 Birkerts, Sven (1994) *The Gutenberg Elegies*, Nueva York, Faber and Faber, p. 146.

facilitan también están restringidos, los autores trabajan directamente con tabletas, creando libros pensados para aplicaciones de Apple y Android que juegan con la metáfora material de su interfaz y la integran a su obra. Por ejemplo, el iPad es una interfaz táctil que reconoce gestos específicos que son parte integral del código de su sistema operativo: es posible tocar una o dos veces la pantalla, hacer presión, arrastrar, desplazar, deslizar rápidamente, acercar con dos dedos, tocar y mantener presionado, agitar el dispositivo y usar varios dedos a la vez. Estos gestos están tan incorporados a las expectativas de los usuarios en relación con el iPad y el iPhone que las reglas de los desarrolladores de Apple exigen su uso y restringen las asignaciones alternativas de estas conductas con el fin de promover el *ethos* de la compañía en torno de las interfaces intuitivas y la accesibilidad.⁴⁵ Esto nos lleva de vuelta a donde comenzamos, con los libros infantiles de cartón que nos enseñan cómo leer y cómo tocar. Al explorar las modalidades táctiles de lectura, también estos libros digitales privilegian el rol que tiene el lector en el hecho de darle vida a un libro, más allá de su forma física.

Consideremos la novela corta *Pry*, de Samantha Gorman y Danny Cannizzaro, que fue publicada por Tender Claws en 2014. La obra utiliza las capacidades de iOS para crear una experiencia de lectura cinematográfica en la que lo táctil motoriza la narrativa.⁴⁶ Prescinde de la sucesión consecutiva de páginas, ofrece capítulos separados –cada uno nos sumerge en un espacio cognitivo que integra video, animación digital y sonido– y una interactividad que incorpora el repertorio de gestos del iPad en la narración para explorar

45 “Human Interface Guidelines: Gestures”, *Apple Developer*, en <www.developer.apple.com/ios/human-interface-guidelines/interaction/gestures> [consulta: 17/7/2017].

46 *La nouvelle* se puede adquirir únicamente a través de The App Store, pero hay documentación gratuita disponible en el sitio web de *Pry*, en <www.prynovella.com> [consulta: 17/7/2017].

La cultura está vinculada con el libro. Como repositorio y receptáculo de conocimiento, el libro se identifica con el conocimiento. El libro no es solo el libro que se guarda en las bibliotecas, esos laberintos en los que todas las combinaciones de formas, palabras y letras están contenidas

en volúmenes. El libro es el Libro. Aún por leerse, aún por escribirse, siempre ya escrito y totalmente penetrado por la lectura, el libro constituye la condición necesaria para toda posibilidad de lectura y escritura.

—MAURICE BLANCHOT,
“LA AUSENCIA DEL LIBRO”,
EN *LA CONVERSACIÓN INFINITA*

los mecanismos internos de la mente humana. La historia se centra en James, un veterano de la primera Guerra del Golfo cuyas experiencias allí lo obsesionan y le impiden vivir su vida plenamente. Su inconsciente está representado en el texto: en un capítulo aparece como un acordeón que puede abrirse una y otra vez, revelando nuevas líneas que agregan matices a la historia. En otro capítulo se representa como un lienzo infinito: un rollo que se extiende en cualquier dirección y que frustra nuestro deseo de una página con límites fijos. A medida que nos desplazamos rápidamente por la superficie de la tableta, nos encontramos con más de lo mismo, e imágenes de recuerdos de la infancia surgen de la oscuridad detrás del texto, lo que sugiere que esos recuerdos son activados por el mapa mental del personaje. La conciencia misma sirve como una delgada membrana que puede rasgarse. Mientras se reproduce un video que muestra la cotidianidad de James como experto en demoliciones u otro de sus terrores nocturnos, podemos ver a través de ellos sus pensamientos reprimidos tocando la pantalla con dos dedos y alejándolos. Como si fuéramos un *voyeur* entreabriendo una persiana, vamos desarmando sus recuerdos.

Cada uno de los siete capítulos nos invita a descifrar el pasado traumático de James a la vez que permanecemos, como él, a oscuras (véase figura 19). La conexión entre la interfaz gestual y la visión del protagonista es clave para la narrativa: él va perdiendo la visión gradualmente por razones que se conocen con el transcurrir de la historia. De forma no lineal y como si fuera un juego, *Pry* exige explícitamente la interacción del lector para construir sentido. Más que dar por sentado el aspecto táctil de la pantalla, lo integra a la narrativa de una manera profundamente conmovedora.

Tal como sucede con el libro de artista, cuando el libro digital visibiliza la interfaz y la integra a la narrativa, empezamos a ver hasta qué punto todo libro es una negociación, una *performance*, un evento dinámico que ocurre en el



Fig. 19. El lector espía en el subconsciente del protagonista en *Pry*, de Samantha Gorman y Danny Cannizzaro. Imagen utilizada con el permiso de Tender Claws, LLC.

momento y que nunca es el mismo dos veces. El cineasta y programador Erik Loyer, quien desarrolla novelas gráficas para iOS, ha experimentado con las diversas formas en que lo táctil puede otorgar a los lectores cierta potencia de actuar. Al igual que *Pry*, el libro de Loyer *Strange Rain* ('Lluvia extraña'), publicado por Opertoona en 2011, se vale de la pantalla táctil para crear una experiencia de lectura inmersiva y en primera persona que combina audio, video y texto. La aplicación aprovecha la pantalla de vidrio y la forma rectangular del iPhone y del iPad para transformarlos en una claraboya. Si nos recostamos y sostenemos el dispositivo en alto sobre

la cabeza, el realismo del video con el que nos encontramos se intensifica: un cielo nublado con gotas de lluvia que caen sobre nosotros y se convierten en anillos sobre el vidrio. Podemos oír el golpeteo de la lluvia en la pantalla y, si la tocamos, aparecen palabras y frases sobre la oscuridad del cielo: se trata del monólogo interior del protagonista manifestándose en el mundo exterior, acompañado de una melodía inquietante que se reproduce si vamos tocando la pantalla. Desde esta perspectiva en primera persona podemos controlar su estado meditativo, avanzando rápido entre los pensamientos, en una especie de carrera que le genera ansiedad, o metiéndonos lentamente en los sentimientos más profundos del personaje mientras trata de resolver una urgencia familiar (véase figura 20). Literalmente recolectamos sus pensamientos para ayudarlo a hacer la catarsis psicológica y emocional que le permitirá lidiar con el presente.

Además de posibilitar obras que ofrecen una experiencia en primera persona, el paralaje de la pantalla y su potencial para crear una ilusión tridimensional también se prestan al cómic animado, un tema que Loyer ha explorado mucho. Su obra *Ruben & Lullaby* (Opertoona, 2009) presenta a una pareja que se está peleando en el banco de una plaza y los lectores no solo pueden presenciar la discusión, sino que también pueden ejercer su influencia. Esta novela gráfica interactiva, ilustrada por Ezra Clayton Daniels, avanza sin utilizar palabras: si inclinamos el teléfono hacia la izquierda, Ruben aparece en foco y si lo inclinamos hacia la derecha, vemos la reacción de Lullaby. Los elementos visuales aprovechan el sensor de movimiento del dispositivo: adelante, los personajes se ven nítidos, mientras que el parque detrás de ellos se esfuma y responde a cada movimiento del aparato. Al acariciar la pantalla, los personajes se tranquilizan y aparece una tonalidad azul que calma. Si sacudimos el teléfono, la situación se exagera y ese mundo ficcional se tiñe de rojo. A su vez, se escucha un *free jazz* que fluctúa en el ritmo



Fig. 20. El cielo a través de una claraboya en *Strange Rain*, de Erik Loyer (Opertoona, 2011). Imagen utilizada con el permiso de Erik Loyer.

respondiendo a las acciones de inclinar, tocar y agitar el dispositivo. Por medio de la interfaz, influimos en la relación de la pareja para alcanzar el desenlace que queremos para ellos. Loyer continuó trabajando mucho en la producción de cómics interactivos que aprovechan lo táctil y que utilizan música, texto y movimiento para crear un cruce entre la novela gráfica y el cine, valiéndose del paralaje, el sonido que responde a un estímulo y la animación, elementos que permite incorporar el sistema iOS.

Estas obras van de la mano de la tendencia que ahora se observa en la industria editorial independiente de crear trabajos donde se entrelacen la forma visual y el contenido

textual. En 2011, una de esas editoriales, Visual Editions, reeditó el libro *Composition No. 1*, de Marc Saporta (descrito en el capítulo 3), que hacía tiempo ya estaba fuera de circulación. Al mismo tiempo, lanzó una aplicación para iPad que remedia la obra para permitir que el lector mueva las páginas y el texto. Luego, la editorial se propuso lanzar un sello separado, en colaboración con Google, para crear obras que en origen sean digitales y subidas a la web para jugar con la interactividad y los límites de la pantalla. Editions at Play apunta a “permitir a los escritores crear libros que cambien de modo dinámico en el teléfono o la tableta del lector mediante Internet, y atraer a la próxima generación de lectores para que utilicen sus teléfonos y también lean libros impresos”.⁴⁷ Estas obras no podrían imprimirse y funcionar tal como lo hacen en formato digital. Tal como un libro de artista, cuya forma tiene su razón de ser, los libros digitales utilizan las capacidades de la web y los dispositivos móviles (incluidos los algoritmos, las redes, las marcas de tiempo, la geolocalización y la capacidad de respuesta de los sensores) como parte de su estructura. Las experiencias interactivas que generan nos invitan a cuestionar o, por lo menos, a considerar la omnipresencia de los dispositivos que estructuran nuestra vida cotidiana, pero que tendemos a considerar invisibles. Una forma en que estos libros responden directamente a la naturaleza irrestricta (aunque ciertamente no infinita) de esta narrativa es midiendo la longitud en “tiempo de leído” [*sic*] más que en páginas, lo que significa adoptar una medida común para los libros electrónicos, dado que los paratextos de la página no se aplican en este contexto. En una narración interactiva que prescinde del orden o que nos da a los lectores el mando, no es posible saber cuánto vimos y cuánto no; tampoco tenemos que leer necesariamente cada palabra. Como en la barra de

47 “About Us”, *Editions at Play*, en <www.editionsatplay.withgoogle.com/#/about> [consulta: 17/7/2017].

progreso de un videojuego, la duración nos da cierto sentido de dónde estamos. Es posible acceder a estas obras, que están escritas en HTML, por medio de la web y dispositivos móviles, y también a través de Google Play. Los libros se adaptan a las dimensiones de la pantalla. Algunos son gratuitos (incluyen publicidad), mientras que otros se ofrecen a un bajo costo.

Por ejemplo, el libro *A Universe Explodes* de Tea Uglow, publicado en 2017, utiliza una cadena de bloques para asignarle a quien lo compra una de las cien copias de la edición limitada en formato digital. Cada lector debe editar el texto antes de pasarlo a otro lector, de forma tal que el libro gradualmente se reduzca a una sola palabra por página. Los usuarios que no lo compran pueden leer cualquiera de estas copias y ver su desarrollo a lo largo del tiempo. También pueden ser testigos de cómo cambia esta historia que gira en torno a un padre o una madre que, mientras hace el desayuno, piensa sobre lo que es la familia, el tiempo y el espacio. Es una historia que se degrada paralelamente a su trama, centrada en la idea de la pérdida. Si bien algunas obras de esta serie tienen más éxito que otras, la iniciativa, como la de Opertoan y Tender Claws, busca utilizar las particularidades de lo digital más que tratarlo como una copa de cristal. Estos trabajos consideran cómo leemos y también por qué lo haríamos de esta forma mediada, dada la disponibilidad, la estabilidad y la belleza de los libros impresos, que siguen contándonos historias significativas.

¿Colofón o incipit?

Tal como hemos visto, el libro de artista constituye una base fundamental para pensar el libro digital porque, en esencia, es interactivo, táctil y multisensorial: el lector debe manipularlo para experimentar la totalidad de sus efectos. Este tipo de obras atrae la atención hacia el potencial subversivo y

propagandístico del libro. Hace pensar en la circulación de estos objetos y también en cómo son silenciados. Nos recuerda que el libro tiene volumen y una secuencia, a veces derribando nuestras expectativas de orden, a veces explotando el orden para animar la página. Al llevar el foco hacia la interfaz, nos hace prestar atención a una historia más profunda de mutación y juego con la forma del libro. Para describir tales obras, Dick Higgins acuñó el término *intermedia*, una palabra que, en nuestros oídos contemporáneos, evoca la descripción de una realidad aumentada o una experiencia de lectura en una pantalla táctil. Según su definición, las obras intermedia implican “una fusión conceptual” de los elementos que las constituyen.⁴⁸ Para Higgins, el libro de artista tiene características de intermedia porque su “diseño y formato reflejan el contenido: se *interfusionan*, *interpenetran*. [...] La experiencia de leerlo, mirarlo, enmarcarlo, eso es lo que el artista subraya al hacer el libro”.⁴⁹ Las obras intermedia cobran sentido en el momento de su recepción. No pretenden ser el mismo libro cuando están exhibidas detrás de una vitrina que cuando están en las manos (con o sin guantes) de un lector. Y nunca dan por sentada su forma como un elemento constitutivo de la experiencia lectora que construye sentidos.

Con este trabajo me propuse mostrar que todos los libros surgen en el momento de su recepción: en las manos, los ojos, los oídos y la mente del lector. Los límites de aquello que contiene al libro de artista o al libro digital se expanden y revelan la plasticidad del término y la diversidad de interfaces para las que lo aplicamos. Seguirá habiendo lectores para quienes la utilidad del Kindle es una preocupación importante,

48 Higgins, Dick y Higgins, Hannah (2001) “Intermedia”, *Leonardo* 34 (1), pp. 49-54.

49 Higgins, Dick (1985) “A Preface”, en Lyons, Joan (ed.), *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Rochester (Nueva York), Visual Studies Workshop Press, p. 11.

Entonces, lo que está
más allá del libro sigue
siendo el libro.

—EDMOND JABÈS,
“SAND”, EN *THE LITTLE BOOK
OF UNSUSPECTED SUBVERSION*

lectores que quieren leer el texto con la menor interferencia posible, tal como sucedía con Aldo Manucio y los eruditos que trabajaban con él. Ver la interfaz como un mecanismo estructurador, cuyos paratextos y capacidades nos ofrecen posibilidades que moldean el significado que construimos como lectores (y escritores), nos devuelve cierto poder de agentes frente a la interfaz cerrada. Los consumidores de libros nunca han sido pasivos, como espero que estos ejemplos de la historia hayan dejado claro. Tanto nosotros como los textos que leemos tenemos cuerpos y es en el encuentro de ambos cuando el libro adquiere forma.

El proceso de adaptación del libro a sus lectores no terminó aún, aunque el códice impreso ha tenido una vida estable durante más de quinientos años. Algunos estudiosos consideran ese período de estabilidad y confinamiento textual como “el paréntesis de Gutenberg” más que la era de Gutenberg, lo que sugiere que estamos volviendo a una cultura que valora la oralidad y lo efímero y que ya no necesita ideas encerradas entre tapas o poseídas del mismo modo.⁵⁰ Si bien la lectura en dispositivos electrónicos no va a desaparecer, una tecnología claramente no sustituye a la otra. En cambio, si el pasado nos sirve como indicio, podemos pensar que la simultaneidad de estos modos de lectura sugiere que los cambios en cómo concebimos la autoría, la propiedad, los archivos, la erudición y el entretenimiento seguirán modificando nuestras ideas y expectativas en relación con el libro. Lejos de ser una desventaja, lo resbaladizo del término resulta ser un valor, porque hace referencia a una estructura maleable mediante la que nos encontramos con las ideas. Objeto, contenido, idea e interfaz, el libro nos cambia a medida que nosotros lo cambiamos, letra a letra, página tras página.

50 “The Gutenberg Parenthesis Research Forum” (2007) *Southern Denmark University*, en <www.sdu.dk/en/om_sdu/institutter_centre/ikv/forskning/forskningsprojekter/gutenberg_projekt/> [consulta: 22/10/2017].

CRONOLOGÍA

Una línea de tiempo aproximada de las tecnologías del libro y de las tecnologías que ayudaron a darle forma.

a. e. c.

- 3500: *Bullae* de arcilla (Sumeria)
- 2800: Tablilla de arcilla con escritura cuneiforme (Mesopotamia)
- 2600: Papiro con escritura jeroglífica (Egipto)
- 2500: Quipu más antiguo conocido (Perú). La mayoría son del siglo xv
- 2500: Escritura en cuero (Egipto)
- 2300: Exaltación a Inanna (Enheduanna)
- 2100: *Gilgamesh*
- 1900: Papiro Prisse, el rollo de papiro escrito más antiguo conocido
- 1600: Rollo de bambú, o *jiance* (China)
- 1600: Pergamino
- 1500: Alfabeto fenicio (solo consonantes)
- 1400: Oráculos escritos en huesos de animales y conchas (China)
- 1300: Tablilla de cera
- 700: Primeros documentos de seda (China)
- 668–612: Biblioteca del rey Asurbanipal
- 300: Biblioteca de Alejandría
- 200: Sutra en hoja de palma, o *poth ī* (India y Sri Lanka)
- 200: Introducción de la puntuación por Aristófanes de Bizancio
- 200–200 e. c.: Composición de la Torá hebrea
- 197: Biblioteca de Pérgamo (Turquía)
- 170: Perfeccionamiento de la producción de pergamino en Pérgamo (Turquía)

100: Papel de cáñamo (China)

55: Cuadernos de pergamino romanos, o *pugillares membranæ*

39: Primera biblioteca pública en Roma

e. c.

65–150: Composición del Nuevo Testamento

105: Invención del papel en China, atribuida a Cai Lun

150: Códice

400–1300: Preservación y reproducción de textos griegos en Bizancio y en los mundos islámico y cristiano, hecho que ayuda a la llegada del Renacimiento

600–1000: Florecimiento de las artes intelectuales y de la producción de libros en el mundo islámico

600–1200: Producción de manuscritos en las órdenes monásticas

675: Separación de palabras (Irlanda)

700: Libros acordeón (China)

750: Fábrica de papel en Samarcanda

859: Fundación de la biblioteca, mezquita y universidad de Khizanat al-Qarawiyyin por Fátima Al-Fihiri (Fez, Marruecos). Es considerada la biblioteca más antigua del mundo en funcionamiento ininterrumpido.

868: Impresión con plancha de madera (China, *Sutra del diamante*)

1041: Tipos móviles de madera y arcilla en China (Bi Sheng)

1050: El *Códice de Dresde*, el libro impreso más antiguo escrito en América que se conserva (Yucatán, México)

1078: Primera fábrica de papel europea (Sativa, España)

1377: *Jikji* impreso a partir de tipos de cobre (Corea)

1420: Libros xilográficos (Europa)

1437: Caja de *peep-show* (León Battista Alberti)

1450: Imprenta de tipos móviles metálicos y tinta a base de aceite (Gutenberg)

1450–1501: Período de los incunables en Europa

1454: Biblia de Gutenberg

1522: Biblia de Wittenberg

1501: Ediciones aldinas

- 1709: El Estatuto de la Reina Ana establece los derechos de autor (Inglaterra)
- 1725: Estereotipia (William Ged)
- 1751: *Encyclopédie* (Denis Diderot)
- 1765: Arlequinadas (Robert Sayer)
- 1774: El caso Donaldson vs. Beckett deroga los derechos de autor a perpetuidad (Inglaterra)
- 1788: Impresión iluminada (William Blake)
- 1790: Primera Ley Federal de Derechos de Autor en los EE. UU.
- 1798: Litografía (Alois Senefelder)
- 1798: Máquina de hacer papel de rollo continuo (patentada por Nicolas-Louis Robert)
- 1800: Prensa impresora de hierro (Charles Stanhope)
- 1807: Máquina de fabricación de papel Fourdrinier (John Gamble, Henry y Sealy Fourdrinier)
- 1814: Prensa impresora a vapor (Frederich König)
- 1816: Fotografía (Nicéphore Niépce)
- 1830: Prensa impresora plana de cilindro (Frederich König)
- 1833: Impresión fotográfica desde negativos (William Henry Fox Talbot)
- 1838: Máquina automática de fundición de tipos (David Bruce)
- 1868: Kineografía/folioscopio (John Barnes Linnett)
- 1878: Huecograbado (Karel Václav Klič)
- 1878: Grabación en cilindro de fonógrafo (Thomas Alva Edison)
- 1879: Máquina de coser libros (David M. Smyth)
- 1884: Mimeógrafo (Thomas Alva Edison y Albert Blake Dick)
- 1886: Linotipo (Ottmar Mergenthaler)
- 1886: Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas
- 1894: Mutoscopio (Herman Casler)
- 1894: Monotipo (Tolbert Lanston)
- 1897: *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* (Stéphane Mallarmé)
- 1903: Prensa *offset* litográfica (Ira Rubel)
- 1912: Intertipo

- 1913: *La prosa del Transiberiano y de la pequeña Juana de Francia*
(Blaise Cendrars y Sonia Delaunay)
- 1919: *Malheureux Readymade* (Marcel Duchamp)
- 1930: *The Readies* (Bob Brown)
- 1932: Audiolibros en LP (*El libro parlante*)
- 1938: Xerografía (Chester Carlson)
- 1945: Memex (Vannevar Bush)
- 1949: *El libro mecánico* (Ángela Ruiz Robles)
- 1950: Máquina de fotocomposición Intertype Fotosetter
- 1951: Impresora de chorro de tinta (Siemens)
- 1955: Convención Universal sobre Derecho de Autor
- 1959: Fotocopiadora comercial Xerox 914
- 1961: *Literaturwurst* (Dieter Roth)
- 1961: *Composition No. 1* (Marc Saporta)
- 1961: *Cien mil millones de poemas* (Raymond Queneau)
- 1962: *Enciclopedia mecánica* (Ángela Ruiz Robles)
- 1963: *Twentysix Gasoline Stations* (Ed Ruscha)
- 1967: Hipertexto (Ted Nelson y Andries van Dam)
- 1967: *The Big Book* (Alison Knowles)
- 1967: *Sweethearts* (Emmett Williams)
- 1967: El ISBN comienza a ser utilizado en los EE. UU.
- 1971: Proyecto Gutenberg (Michael S. Hart)
- 1972: Dynabook (Alan Kay)
- 1975: “El arte nuevo de hacer libros” (Ulises Carrión)
- 1975: *Cover to Cover* (Michael Snow)
- 1977: *ABC—We Print Anything—In the Cards* (Carolee Schneemann)
- 1984: Proyecto Digital Domesday
- 1985: Introducción del CD-ROM
- 1986: Deletreadora de bolsillo Franklin Spelling Ace
- 1987: Storyspace, Eastgate Systems (Jay David Bolter,
Michael Joyce y John B. Smith)
- 1990: Sony Data Discman
- 1992: Voyager Expanded Books
- 1992: Incipit *e-reader* (Franco Crugnola Varese e Isabella Rigamonti)
- 1994: *lineament* (Ann Hamilton)

- 1994: *A Passage* (Buzz Spector)
- 1996: The Internet Archive (Brewster Kahle)
- 1997: ePaper/E Ink Corporation (Joseph Jacobson)
- 2000: El primer *e-book* para el mercado masivo disponible para descarga encriptada, la novela corta de Stephen King *Montando la bala* (*Riding the Bullet*, Simon and Schuster)
- 2000: *Tobacco Project* (Xu Bing)
- 2003: Primera *keitai shousetsu*, o novela para teléfono celular (*Deep Love*, de Yoshi)
- 2004: Lector electrónico Sony Librie
- 2004: Se anuncia la creación de Google Print
- 2006: Sony Reader
- 2006: *Danger Book: Suicide Fireworks* (Cai Guo-Qiang)
- 2007: Espresso Book Machine
- 2007: iPhone de Apple
- 2007: Kindle de Amazon
- 2009: Nook de Barnes and Noble
- 2010: iPad de Apple
- 2011: The Physical Archive of the Internet Archive
- 2013: Biblioteca Digital Pública de Estados Unidos

Fuentes

- Febvre, Lucien y Martin, Henri-Jean (1976) *The Coming of the Book: The Impact of Printing, 1450–1800*, Londres, Verso.
- Howard, Nicole (2009) *The Book: History of a Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Howsam, Leslie (2015) *The Cambridge Companion to the History of the Book*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kilgour, Frederick G. (1998) *The Evolution of the Book*, Oxford, Oxford University Press.
- Manguel, Alberto (1996) *A History of Reading*, Nueva York, Penguin [trad. española: *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1998].
- Norman, Jeremy, *BookHistory.net* (web).

Suarez, Michael y Woodhuysen, H. R. (2010) *Oxford Companion to the Book*, Oxford, Oxford University Press.

Tsien, Tsuen-Hsuin (2004) *Written on Bamboo and Silk: The Beginnings of Chinese Books and Inscriptions*, Chicago, University of Chicago Press.

GLOSARIO

Acordeón/concertina/sutra

Libros de origen chino cuya elaboración consiste en el plegado de papel hacia adentro y hacia afuera y sobre cuyos extremos se adhiere papel grueso o cartón. Esta forma plegada también se utiliza en la encuadernación contemporánea, en donde el pliegue conforma el lomo al cual las hojas se cosen o encolan.

ASCII

American Standard Code for Information Interchange ('Código estándar estadounidense para el intercambio de la información'). Este estándar informático, desarrollado en la década del sesenta a partir del código telegráfico, convierte los caracteres en datos enteros de siete bits que pueden leerse en la computadora.

Bloque o cuerpo del libro

Un cuerpo de hojas, folios o signaturas, compaginados y apilados ordenadamente, que conforman un libro.

Bulla/bullae (pl.)

Sobres de arcilla utilizados por los sumerios como comprobantes de pago por la venta de mercancías. Cada esfera, que estaba sellada, indicaba en su exterior la cantidad de fichas que contenía dentro a través de una figura grabada. Estas figuras representan un hito importante en el desarrollo de la escritura.

Bustrofedón

Tipo de escritura en la cual la dirección del texto se alterna en cada renglón, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Su nombre proviene del sistema de arado en zigzag.

Cabezada

Costura en la cabeza y el pie del lomo de un códice que se realiza para evitar que el bloque de hojas se dañe por el uso. Esta técnica, que fue desarrollada durante la Edad Media, aún se utiliza, pero con fines predominantemente decorativos.

Canto

El borde de un libro encuadernado, opuesto al lomo.

Carolingia

Letra minúscula redondeada desarrollada durante el reinado de Carlomagno (ca. 742-814 e. c.) como parte de su política de estandarización de la escritura manuscrita. Los humanistas del siglo xv utilizaron ese modelo para la elaboración de la escritura cancilleresca, con la que buscaban un acercamiento a la Roma clásica.

Chapbooks

Libros impresos de bajo costo, que generalmente se elaboraban plegando una hoja en cuatro para formar un cuaderno. Entre los siglos XVI y XIX fueron comercializados por vendedores ambulantes, conocidos en inglés como *chapmen*. Este formato aún hoy cumple un importante rol para la distribución de poesía contemporánea, publicada por editoriales pequeñas o autopublicada.

Códice

Bloque de páginas entre dos tapas, sostenidas por uno de los lados. El nombre proviene del latín *caudex* ('tronco de árbol'), debido a que los romanos utilizaban ese término para describir grupos de tablillas de madera rellenas con cera (*pugillares*).

Colofón

Descripción de la producción de un libro que por lo general incluye información sobre la tipografía, el diseño y los materiales utilizados. El término proviene de lo que en griego se denomina "remate, terminación" y hace referencia a su posición, al final de un libro.

Compaginar

Proceso de organización de las secciones o cuadernillos de un libro en una secuencia.

Componedor

Pequeño receptáculo ajustable rectangular, metálico o de madera, sobre el cual se disponen las formas. Mide unos 30 cm de largo, está cerrado por dos de sus lados y es regulable por el otro mediante una pieza móvil graduable, la vara de componer, en la que el cajista dispone las líneas de texto. Posteriormente, lo ordenado aquí se traslada a las galeras.

Composición tipográfica en metal caliente

Máquinas de fundido y composición tipográfica en las que se pueden producir líneas completas para un trabajo determinado. A diferencia de la vara de componer, en la cual se colocaban una por una letras prefabricadas, el cajista podía armar una línea completa y justificarla para luego fabricarla con la máquina. El linotipo y el monotipo son las máquinas más conocidas que emplean este mecanismo, entre muchas otras.

Costura a caballete o acaballada

Encuadernación cosida o engrapada que une el pliegue de un conjunto de folios.

Cuadernillo o pliego

Agrupamiento de páginas hecho a partir de una hoja grande y plegada en folios, uno dentro de otro.

Cuarto

Plegado de una hoja grande que forma cuatro hojas (ocho páginas).

Cuaternión o *quaternion*

Agrupamiento de cuatro hojas plegadas y cosidas para conformar un cuadernillo.

Cuneiforme

Sistema de escritura de la antigua Mesopotamia, que utilizaba el borde de un junco para escribir sobre la arcilla húmeda. El nombre proviene de *cuneus*, del latín, por las formas de cuña que deja impresas.

Doble página

Dos páginas adyacentes unidas, el *verso* a la izquierda y el *recto* a la derecha. La disposición supone un diseño determinado, pero algunos formatos, como el acordeón, pueden ofrecer nuevos diseños cuando las páginas se vuelven a doblar.

Dos-à-dos

Tipo de encuadernación en la cual dos libros están unidos por la contratapa y se abren en sentido opuesto. El término significa, en francés, “espalda con espalda”, y no debe confundirse con los libros *tête-bêche* (‘desde la cabeza hasta los pies’), en los que el libro posterior está al revés en relación con el que está al frente.

Encuadernación

Proceso en el cual el cuerpo del libro se adhiere a una cubierta fabricada por separado, hecha de cartón forrado en tela o cuero.

Encuadernación perfecta

Encuadernación encolada, la más común en los libros en rústica.

Escofinado

El canto escofinado es el borde desparejo de una hoja. Si bien se puede simular “rompiendo” el papel, el término se refiere a un efecto exclusivo de su fabricación en el que parte de la pulpa se filtra debajo del borde del molde cuando es tamizada.

Estereotipia

El proceso, en uso ya en el siglo XVII, de crear un molde de papel maché con planchas ya tipografiadas, que se utilizaban como matriz para realizar varias reimpressiones. Esta técnica resultó particularmente útil antes de la llegada de la composición tipográfica en metal caliente.

Estilete

Herramienta de escritura. El estilete que se utilizaba sobre tabletas de arcilla estaba elaborado con la caña de un junco en forma de cuña, cuya punta y lado podían hacer presión sobre la arcilla para dibujar caracteres y líneas. El estilete que se utilizaba para escribir sobre tablillas de cera tenía un extremo en punta para escribir y otro chato para borrar y hacer correcciones. El término en inglés, *stylus*, se emplea en la actualidad para denominar al instrumento que se utiliza para escribir sin tinta en las pantallas táctiles.

Estilo de escritura

Término utilizado para diferentes estilos caligráficos. Los términos *fuerza* y *tipo de letra* provienen de los tipos móviles.

Ejemplar (*exemplar*, en latín)

Texto original a partir del cual se producían copias.

Exlibris

Identificación impresa que se encolaba en el interior de la cubierta para identificar al usuario del libro.

Fluxus

Colectivo de artistas interesados en operaciones artísticas fortuitas, *performances* efímeras, prácticas conceptuales y trabajos participativos que borran la línea divisoria entre el arte y la vida cotidiana. Los ideales y las técnicas de Fluxus surgieron de un taller de composición experimental liderado por John Cage en la New School for Social Research en 1958.

Folio

Hoja de papel o pergamino que se dobla por la mitad para obtener dos hojas/cuatro páginas.

Fonograma

Carácter que se usa para representar un sonido; varios de ellos juntos representan palabras.

Forma/molde/plana

Columna de texto preparada para imprimir, con espaciadores entre cada palabra y cada línea que la mantienen firme. Se lee de abajo hacia arriba y de derecha a izquierda, ya que el texto se imprime en espejo. Una forma puede ser considerada una página de texto, compuesta y lista para imprimir; cada pliego precisa de dos formas.

Frasqueta

Marco que se coloca sobre el papel antes de imprimir con el fin de evitar que la tinta se escurra por los bordes de la página.

Fuente

Grupo de tipos de un mismo estilo, elaborados con metal fundido. La terminología fue adoptada por los medios digitales para referirse a las familias tipográficas que pueden ser comercializadas (a diferencia del tipo de letra, que hace referencia a una idea, no a un producto).

Galera

Bandeja metálica o de madera cerrada por tres de sus lados en la que se colocaban las líneas de texto provenientes del componedor. En ella se podían disponer grandes cantidades de texto o páginas, que podían ser transportadas sin riesgo de que la composición se moviera.

Gótica

Tipo de letra inspirada en la que utilizaban los manuscritos medievales, también conocida en inglés como *blackletter*. Gutenberg diseñó el tipo gótico basándose en Textura, el estilo caligráfico estándar de los libros alemanes del siglo xv. El término fue implementado por los humanistas del Renacimiento, que consideraban rústico a este tipo de letra.

Grano

Dirección en la que se alinean las fibras de una hoja de papel. La mayor parte del papel que se utiliza en los Estados Unidos es de “grano largo”, es decir que las fibras se alinean en la dirección del lado más largo de la hoja. Si bien es más difícil de detectar en el papel industrializado que en el papel artesanal, existe de todos modos una diferencia notable en el modo en que la página reacciona cuando se la pliega a favor y en contra del grano.

Harlequinadas (arlequinadas)

También conocidos como “metamorfosis” o libros con pestañas, comenzaron a fabricarse de manera masiva para un público infantil a fines del siglo xviii. Una serie de pestañas, de un extremo al otro, van cambiando las ilustraciones y el texto a medida que se levantan.

Hierático

Adaptación de jeroglíficos a la escritura.

Hoja/hojas

Trozo rectangular de papel que consiste en dos páginas: *recto* y *verso*. Cuando una hoja de papel más grande se pliega, produce múltiples hojas, cada una de las cuales cuenta con dos lados.

Ideograma

Dibujo o símbolo que representa una idea, no una palabra.

Íncipit

Sustituto del título, por lo general la frase de apertura de una obra. Esta palabra era empleada por los escribas para abrir sus textos y significa “aquí comienza” en latín.

Incunables

Códices impresos en Europa antes de 1501, el período de “cuna” de la imprenta.

Índices de muesca o pestaña (*thumb index*)

Muestras en el canto externo de un libro, que sirven como ayuda para encontrar temas determinados. Es muy común en las obras alfabetizadas, como diccionarios o enciclopedias, u obras con una estructura detallada, como la Biblia u otras obras religiosas.

Impresión bajo demanda (POD)

Impresión de libros a pedido, en lugar de imprimir una tirada completa de un título. Este sistema, que se vio facilitado por los avances de la impresión digital y la encuadernación automatizada desarrollada en la década del noventa, dio lugar al surgimiento, a principios del siglo XXI, de muchas nuevas editoriales para atender las necesidades de un público interesado en la autopublicación a un bajo costo.

Inicial historiada

En un manuscrito iluminado, pintura en miniatura dentro de la letra inicial de un pasaje. Estas letras eran de un tamaño bastante mayor que las líneas que las rodeaban, lo cual ayudaba al lector a navegar el texto.

Insular

Término que refiere a los estilos de escritura y decoración de manuscritos que se originaron en Irlanda en el siglo VII. El nombre hace referencia al origen de estas técnicas, entre las cuales se incluyen letras inspiradas en formas unciales, iluminaciones elaboradas y formas entrelazadas que remiten a la cultura celta, en las islas británicas. Los cristianos irlandeses llevaron ese estilo a Inglaterra, y de allí se diseminó por Europa en el siglo VIII.

Intaglio

Método de impresión en el cual se talla una imagen sobre una superficie dura, se le esparce tinta y luego se limpia. La imagen luego se transfiere a otra superficie por medio de fuerte presión, lo cual provoca que la tinta que se junta en las líneas talladas sea absorbida por el papel.

Itálica

Tipo diseñado en Venecia durante el siglo XV, que imitaba la letra cursiva manuscrita que los eruditos humanistas del Renacimiento italiano utilizaban en sus anotaciones.

Intermedia

Término acuñado por Dick Higgins, artista y editor del colectivo Fluxus, para referirse a una obra de arte que combina múltiples formas de arte, integradas conceptualmente entre sí con el fin de generar sentido.

Jeroglíficos

Sistema de escritura pictográfica utilizado en el antiguo Egipto, cuyas ilustraciones podían representar tanto objetos como sonidos. El nombre proviene del griego y hace referencia a la naturaleza sagrada que se le atribuía a estas formas escritas: *hieros* ('sagrado') + *glyphhein* ('tallar').

Jiance

Rollos chinos elaborados con tiras de bambú estrechas y delgadas, las cuales eran inscriptas desde arriba hacia abajo. El nombre proviene de *jian* ('tira de bambú') + *ce* ('volumen').

Lector electrónico (e-reader)

Dispositivo digital de lectura que tiene la capacidad de acceder a textos en diversos formatos digitales. Este dispositivo tiene capacidad de almacenamiento para grandes cantidades de documentos, ya sea en forma interna o en la nube.

Libro cordiforme

Libro cuyas páginas fueron escritas, impresas y cortadas de forma tal que cuando se abren tienen la forma de un corazón. Algunos incluso forman un corazón doble, uno de cada lado del lomo. La Biblioteca Nacional de Francia conserva dos interesantes ejemplos: la colección de canciones de amor *Chansonniere de Jean de Montchenu*, de 1470 (escaneado en la página web de la biblioteca), y el libro de horas de Amiens Nicolas Blairie (siglo xv).

Libro de cintura

Libro cuyo cuerpo está cosido a unas tapas de cuero de un tamaño bastante mayor a las hojas, con solapas blandas que permiten que pueda aferrarse a un cinturón. Este formato era muy popular entre monjes y peregrinos de la Edad Media y continuó siendo elaborado durante el Renacimiento.

Libro de horas

Libro iluminado de oración, de la Edad Media, que las personas utilizaban como guía para el rezo en la intimidad.

Libros huérfanos

Libros que aún se encuentran bajo dominio privado, pero cuyo titular de los derechos no está claro o no se encuentra disponible.

Libro túnel (*peep-show* o *tunnel book*)

Libro que proporciona una escena en perspectiva para la que se utilizan una serie de marcos unidos con un papel acordeón o que se encuentran dispuestos dentro de una caja.

Libro xilográfico

Libro desarrollado en Europa durante la Edad Media, impreso a partir de planchas xilográficas. Estaba compuesto por imágenes religiosas con textos descriptivos en epígrafes, burbujas de diálogo en forma de rollos o en páginas enfrentadas. El libro xilográfico continuó imprimiéndose a lo largo del siglo xv y probablemente haya tenido una fuerte influencia en el desarrollo de los tipos móviles.

Logograma

Símbolo, carácter o dibujo que representa una palabra o concepto que no ilustra en forma directa.

Manecilla

Marca tipográfica que consiste en un puño con el índice extendido. Se usó primero en los manuscritos, luego los eruditos comenzaron a emplearla para señalar secciones de interés en los libros que leían, hasta que fue adoptada por los tipógrafos y se empezó a usar en impresiones en el siglo xv.

Manuscrito

Libro o documento escrito a mano. El término proviene del latín *manus* ('mano') + *scriptus* (de *scribere*, 'escribir').

Manuscrito iluminado

Libro en el cual el texto manuscrito está embellecido con decoraciones e ilustraciones en miniatura, a menudo con dorado o plateado a la hoja. Esta técnica se encuentra en manuscritos hindúes y budistas escritos en hojas de palma, en manuscritos islámicos y de la Europa medieval.

Marca de agua

Marca decorativa en el papel hecha durante su fabricación con un diseño de diferentes espesores en su superficie. Su origen se remonta a

la manufactura del papel en Italia, en el siglo XIII, y hoy se continúa utilizando, tanto en el papel artesanal como en el industrial. En la actualidad, el término también se refiere a una marca digital que contiene información sobre los derechos de autor de un archivo.

Marginalia

Comentarios escritos en el margen de un libro, por lo general, notas de un lector que indican el grado de compromiso con un texto, aunque también se incluyen garabatos, cartas de amor, quejas de los escribientes y todo tipo de formas escritas en el margen.

Mayúscula

Letras de caja alta. Se las denomina así porque antiguamente estos tipos móviles metálicos eran almacenados en los cajones superiores del mueble contenedor.

Membrana/pugillares membranae

La *membrana* era en Roma el pergamino preparado para escribir. Las *pugillares membranae* eran anotadores de varias hojas de pergamino, que se consideran importantes precursores del códice. Se conseguían plegando una hoja hasta darle un tamaño cómodo y transportable para tomar notas y hacer borradores.

Minúscula

Letras de caja baja. Se las denomina así porque antiguamente estos tipos móviles metálicos eran almacenados en los cajones inferiores del mueble contenedor.

Múltiple

Unidad de una serie de obras de arte idénticas, generalmente ediciones limitadas, firmadas y numeradas, o hechas específicamente para la venta. En sentido amplio, “múltiple” es un objeto artístico, ya sea en dos o tres dimensiones, que el artista concibió y creó en serie.

Los “múltiples democráticos”, por su parte, son libros de artista vendidos a precios económicos o incluso distribuidos gratuitamente para que tengan el mayor alcance posible. Se caracterizan por sus bajos costos de producción y por evitar las galerías de arte para su distribución. Generalmente, transmiten un mensaje social o político.

Octavo

Plegado de una hoja grande que forma ocho hojas (dieciséis páginas).

Página/paginae (pl.)

Columnas de escritura en las que los griegos y los romanos escribían la mayor parte de los rollos de papiro y pergamino. Algunos rollos se escribían de arriba hacia abajo en lugar de en forma horizontal, en *transversa charta*.

Página de guarda

Folio adosado a la parte interior de la tapa de un libro y a la unión con la primera página. Por lo general es decorativa e invita al lector a entrar en el libro, al tirar de la primera página cuando se abre la cubierta.

Papiro

Papel elaborado con tiras del tallo de la planta *cyperus papyrus*, que se obtiene al superponerlas en dos capas, de forma perpendicular, y golpearlas hasta fundirlas en una sola capa. El papel resultante tiene un grano natural que recorre en sentido horizontal el lado sobre el que se escribe, y en sentido vertical, el reverso.

Paratexto

Elementos externos al texto que contribuyen a enmarcar la obra como libro: título, índice, titulillos, cubiertas, paginación, diseño tipográfico, y otros elementos que nos ayudan a identificar y navegar un texto.

Pergamino

Superficie de escritura elaborada con piel de animal que se lava, estira y trata para su máxima durabilidad.

Pictograma/pictográfico

Dibujo que simboliza el objeto que representa.

Políptico

Agrupamiento de tabletas de cera unidas con cuerdas de cuero que atraviesan el marco de madera. Los romanos denominaban “códice” al políptico aferrado por una bisagra central, lo que fue una importante fuente para el término códice tal como lo entendemos hoy.

Poth ī/Manuscrito de hoja de palma

Estructura de libro de páginas angostas y oblongas unidas entre dos tapas de madera con una o más cuerdas que las atraviesan. Originalmente se hacían con hojas de palma que estaban tratadas con una técnica especial; se producían como una forma de devoción y para disseminar las enseñanzas de Buda.

Pugillares

Nombre romano para las tablillas de madera ahuecadas y rellenas con cera, que también se utilizaron en la Mesopotamia y en la antigua Grecia. Estas tablillas de cera podían unirse entre sí de a dos (dípticos), tres (trípticos) o más (polípticos), por medio de cuerdas de cuero que las ataban de extremo a extremo, como un acordeón, o a lo largo de un mismo borde, una forma que dio origen al nombre códice.

Punzonista

El punzonista fabricaba punzones con los que se hacían los tipos. Un punzón es una pieza de acero con una letra invertida tallada en la punta. El punzón se estampaba mediante presión sobre una pieza de cobre que dejaba una hendidura con la forma de la letra en el sentido correcto y que luego era colocada en una matriz rellena con metal fundido, para convertirse luego en un tipo.

Quipu

Sistema de registro con nudos, utilizado por la cultura andina, cuyo uso se remonta al 2500 a. e. c., aunque la mayoría de los ejemplos existentes provienen de la civilización incaica y datan de entre 1400 y 1532 e. c.

Realidad aumentada (RA)

Tecnologías que aumentan el espacio físico a través de los medios digitales, lo que se puede experimentar a través de una cámara web, un *smartphone* o auriculares. La diferencia entre la realidad aumentada y la realidad virtual es que emplea el entorno real, en lugar de sumergir al usuario en una realidad completamente generada por una computadora.

Reclamo

Palabra que se ubica al final de una página o signatura en un manuscrito o códice impreso que indica la primera palabra de la página siguiente. Los reclamos ayudaban a los impresores a disponer las formas sobre la prensa y facilitaban la compaginación durante el proceso de encuadernación.

Reconocimiento óptico de caracteres (OCR)

Técnica que convierte imágenes de texto (caracteres ópticos) en texto legible para los procesadores. Esto requiere del reconocimiento y procesamiento de caracteres en la imagen de manera previa a la digitalización.

Recto/verso

Los dos lados de una hoja en un agrupamiento: el *recto* (lado anterior) y el *verso* (lado posterior). En el códice abierto, el *recto* siempre es la página del lado derecho y el *verso*, la del izquierdo.

Remediación

Término acuñado por Jay David Bolter y Richard Grusin en 1999 para describir el proceso de negociación entre las formas mediáticas a medida que se van desarrollando. Las nuevas formas pueden tomar elementos prestados de medios más antiguos como, por ejemplo, el uso que hace Apple de íconos esquemáticos en su interfaz para representar las aplicaciones de la cámara y el teléfono; así como los medios más antiguos pueden tomar elementos prestados de los nuevos, como los libros impresos con tinta conductiva para crear circuitos interactivos en la página.

Rubricación

Marcas y anotaciones en tinta roja sobre un texto para destacar pasajes importantes. Las rubricaciones eran utilizadas en escritos del antiguo Egipto, fueron adoptadas por escribas griegos y romanos, y su uso persistió en los manuscritos medievales. La práctica fue incorporada en los primeros libros impresos.

Rollo

Material enrollado que se utilizaba para la escritura. Los rollos se elaboraban con papiro, cuero, pergamino, papel, seda, tiras de bambú y lino. Su uso se extiende desde alrededor del 2000 a. e. c. hasta alrededor del 700 e. c.

Scriptio continua

Estilo de escritura continua, griego y romano, que carecía de espacios, uso de mayúsculas o puntuación para distinguir las palabras. Este estilo apareció con la llegada del alfabeto de vocales y consonantes y estaba pensado para ser leído en voz alta.

Scriptorium

Espacio en los monasterios cristianos utilizado por monjes (y algunas monjas), con la ayuda de miembros selectos del laicado, para la producción de manuscritos. El *scriptorium* podía alojar entre tres y veinte

monjes, aunque el número promedio era de doce y algunos monasterios podían llegar a albergar muchos más.

Signatura

Agrupamiento de folios que se disponen uno dentro de otro para encuadernar y que conforman el cuerpo de un libro. En la terminología de encuadernación, el término “signatura” se refiere a la numeración de las páginas y se remonta a la época en que el agrupamiento de folios de un códice se identificaba con una notación alfanumérica que ayudaba al encuadernador a mantenerlos en orden.

Tímpano

Bastidor de pergamino sobre el que se coloca el papel antes de pasarlo por la prensa.

Tinta electrónica (E Ink)

Panel visualizador que simula el papel por medio de una carga eléctrica para reconfigurar las micropartículas blancas y negras. Estas pantallas utilizan una luz reflejada en lugar de tener iluminación interna.

Tipo romano

Esta tipografía fue desarrollada para contrastar con los tipos góticos del norte de Europa, ya que los humanistas italianos consideraban que remitían al gótico medieval. El tipo romano se caracteriza por el uso de mayúsculas inspiradas en las inscripciones romanas (copiadas de las fachadas de los edificios) y minúsculas que imitan el estilo carolingio. Los humanistas lo adoptaron pues creían que se adecuaba mejor a los textos de la Roma clásica.

Tipos

Cada pieza individual en la que está realzada un carácter, ya sea una letra, un signo de puntuación o espaciado.

Titulus

La etiqueta de un rollo que contenía un colofón y la descripción de su contenido. Se la ataba a un extremo para facilitar su lectura cuando los rollos estaban guardados, ya fuera en forma vertical, en recipientes, u horizontal, en compartimentos.

Uncial

Tipo de letra mayúscula redondeada, inspirada en la minúscula romana que se utilizaba en los manuscritos entre los siglos IV y IX e. c.

Vara de componer

Una herramienta de ancho ajustable en la cual se colocaban los tipos. La vara puede contener varias líneas a la vez, que el cajista arma con una pieza de plomo entre ellas para marcar el espaciado. Los tipos se ubican en la vara de abajo hacia arriba y de derecha a izquierda para crear una imagen en espejo del texto final.

Vitela

Piel de becerro tratada, utilizada en la escritura y en la encuadernación. Se la considera superior al pergamino, hecho de cuero de cabra y oveja.

Volumen

Término romano para denominar el rollo. La palabra latina es el origen de lo que hoy denominamos “volumen”, que se refiere a las páginas encuadernadas o a un códice.

Xilografía

Impresión a partir de bloques de madera con una imagen tallada.

OTRAS LECTURAS Y RECURSOS

Lecturas complementarias

Material disponible en línea

Archivo de papiros de la Universidad Duke: Escaneos digitales de 1.400 papiros del antiguo Egipto. <www.library.duke.edu/rubenstein/scriptorium/papyrus>.

Atlas del nacimiento de la impresión: Línea del tiempo interactiva que muestra dónde se desarrollaba la impresión durante el período incunable. <www.atlas.lib.uiowa.edu>.

Biblioteca Digital Mundial, Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos: Proyecto conjunto entre la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y la Unesco para proporcionar un repositorio en línea de trabajos digitalizados pertenecientes a bibliotecas y archivos de todo el mundo. <www.wdl.org/en>.

Colecciones de Literatura Electrónica, volúmenes 1-3: Canon de literatura electrónica en constante desarrollo, compilado por la Electronic Literature Organization. <www.collection.eliterature.org>.

Iniciativa Biblioteca Digital Cuneiforme: Base de datos con imágenes y transcripciones de tabletas cuneiformes de más de treinta colecciones internacionales. <www.cdli.ucla.edu>.

Libros de artista en línea: Proyecto de la Universidad de Virginia que escanea libros de artista contemporáneos. <www.artistsbooksonline.org>.

Libros de artista de la Universidad de Michigan: Colección de casi 1.500 imágenes y descripciones de obras que pertenecen a la colección de la biblioteca. <www.quod.lib.umich.edu/m/mlibrary1ic?page=index>.

Libros electrónicos y textos del Internet Archive: Sitio que reúne libros escaneados de un consorcio de bibliotecas internacionales, entre ellas, la Smithsonian, la Biblioteca Pública de Nueva York, la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y muchas más. <www.archive.org/details/texts>.

Mapa de manuscritos medievales digitalizados: Enlaces a manuscritos escaneados alrededor del mundo. <www.digitizedmedievalmanuscripts.org>

Proyecto Internacional Dunhuang: Colaboración multilingüe entre ocho instituciones internacionales con imágenes e información sobre manuscritos y otros artefactos pertenecientes a la ruta de la seda. <www.idp.bl.uk>.

Sala de libros raros: Escaneos en alta resolución de “los grandes libros del mundo” provenientes de colecciones de importantes bibliotecas y museos estadounidenses. <www.rarebookroom.org>.

Scriptorium Digital: Base de datos para explorar colecciones digitalizadas de manuscritos medievales y renacentistas de bibliotecas internacionales. <www.bancroft.berkeley.edu/digitalscriptorium>.

Otras lecturas

Alexander, Charles (ed.) (1995) *Talking the Boundless Book: Art, Language, and the Book Arts*, Mineápolis, Minnesota Center for Books Arts.

Bodman, Sarah y Sowden, Tom (2010) *A Manifesto for the Book*, Bristol, The Center for Fine Print Research.

Bright, Betty (2005) *No Longer Innocent: Book Art in America, 1960-1980*, Nueva York, Granary Books.

Bringhurst, Robert (2002) *The Elements of Typographic Style*, Point Roberts (Washington), Hartley and Marks [trad. española: *Los elementos del estilo tipográfico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014].

Chartier, Roger (1994) *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the 14th and 18th Centuries*, Redwood City, Stanford University Press [trad. española: *El orden de los libros*, Barcelona, Gedisa, 2017].¹

De Hamel, Christopher (2016) *Meetings with Remarkable Manuscripts*, Nueva York, Penguin.

Dodd, Robin (2006) *From Gutenberg to Opentype: An Illustrated History of Type from the Earliest Letterforms to the Latest Digital Fonts*, Vancouver, Hartley and Marks.

1 [N. del E.] Este y otros títulos de Roger Chartier en español se pueden consultar en la biblioteca Libreria, de Ediciones Ampersand (www.edicionesampersand.com/biblioteca), y específicamente en <http://167.250.6.13/cgi-bin/koha/opac-search.pl?q=chartier>. La biblioteca cuenta con un catálogo en línea de más de 1.000 volúmenes en varios idiomas, muchos dedicados a la historia del libro.

Duncan, Dennis y Smith, Adam (2019) *Book Parts*, Oxford, Oxford University Press.

Finkelstein, David (2006) *The Book History Reader*, Nueva York, Routledge.

Gitelman, Lisa (2014) *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents*, Durham (Carolina del Norte), Duke University Press.

Hayles, N. Katherine (2008) *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, South Bend (Indiana), University of Notre Dame Press.

Howsam, Leslie (2006) *Old Books and New Histories: An Orientation to Studies in Book and Print Culture*, Toronto, University of Toronto Press.

Kirschenbaum, Matthew (2016) *Track Changes: A Literary History of Word Processing*, Cambridge (Massachusetts), Belknap Press of Harvard University Press.

Knight, Jeffrey Todd (2013) *Bound to Read*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

Lang, Anouk (ed.) (2012) *From Codex to Hypertext: Reading at the Turn of the Twenty-first Century*, Amherst, University of Massachusetts Press.

Levy, Michelle y Mole, Tom (eds.) (2014) *The Broadview Reader in Book History*, Ontario, Broadview.

Loizeaux, Elizabeth Bergman y Fraistat, Neil (eds.) (2002) *Reimagining Textuality: Textual Studies in the Late Age of Print*, Madison, University of Wisconsin Press.

Ludovico, Alessandro (2012) *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing since 1894*, Rotterdam, Onomatopée.

McLuhan, Marshall y Fiore, Quentin (1967) *The Medium Is the Message*, Nueva York, Random House [trad. española: *El medio es el mensaje*, Buenos Aires, Paidós, 1969].

Nunberg, Geoffrey (ed.) (1996) *The Future of the Book*, Oakland, University of California Press [trad. española: *El futuro del libro*, Barcelona, Paidós, 2004].

Pettegree, Andrew (2010) *The Book in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press.

Phillpot, Clive (2013) *Booktrek: Selected Essays on Artists' Books since 1972*, Zúrich, JRP Ringier.

Rothenberg, Jerome y Clay, Stephen (eds.) (2000) *A Book of the Book: Some Works and Projections about the Book and Writing*, Nueva York, Granary Books.

Schnapp, Jeffrey (2014) *The Library beyond the Book*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

Stoicheff, Peter y Taylor, Andrew (eds.) (2004) *The Future of the Page*, Toronto, University of Toronto Press.

Suarez, Michael F. y Woudhuysen, H. R. (eds.) (2014) *The Book: A Global History*, Nueva York, Oxford University Press.

Tribble, Evelyn y Trubek, Anne (eds.) (2002) *Writing Material: Readings from Plato to the Digital Age*, Nueva York, Longman.

Museos y colecciones de libros de artista en los Estados Unidos

Hamilton Wood Type and Printing Museum (Two Rivers, WI):

Hamilton Manufacturing, fundada en 1880, fue la fábrica productora de tipos de madera más grande de los Estados Unidos en el siglo XIX. Hoy funciona como museo dedicado a la preservación de los tipos de madera y ofrece talleres de impresión y encuadernación durante todo el año, además del alquiler de un espacio de trabajo. <www.wood-type.org>.

Historic Rittenhouse Town (Filadelfia, PA):

Lugar de la primera fábrica de papel en la América anglosajona. Este distrito señero preserva y mantiene una aldea industrial del siglo XVIII para visitas turísticas y ofrece talleres sobre las artes del libro y la manufactura del papel. <www.rittenhousetown.org>.

Jaffe Center for Book Arts (Boca Ratón, FL):

Biblioteca y galería de libros de artista, periódicos y publicaciones futuristas italianas. <www.library.fau.edu/depts/spc/jaffe.htm>.

The Museum of Printing (Haverhill, MA):

Dedicado a la conservación de la tecnología y arte de la impresión. Este museo sin fines de lucro posee “la única colección de máquinas de fotocomposición tipográfica, fuentes y memorabilia en el mundo”. También ofrece talleres periódicos. <www.museumofprinting.org>.

Robert C. Williams Museum of Papermaking (Atlanta, GA):

Fundado en el MIT y actualmente con sede en el Georgia Tech, este museo mantiene una exposición permanente sobre la historia y la tecnología de la elaboración del papel, junto con exposiciones itinerantes del arte del papel. Esta colección además atesora dispositivos y ejemplos vinculados a la historia de su manufactura. El museo ofrece también talleres y programas de elaboración de papel. <www.paper.gatech.edu>.

Sackner Archive of Visual and Concrete Poetry (Iowa City, IA):

Fundada en 1979 por Ruth y Marvin Sackner, y considerada la colección más grande de arte basado en el texto, fue donada a la University of Iowa Libraries Special Collections en 2019. En la página web se puede ver el catálogo de sus obras. <ww3.rediscov.com/sacknerarchives>.

Para seguir investigando

La siguiente lista enumera recursos exclusivos de los Estados Unidos, pero con una búsqueda rápida en Internet se podrá acceder a un ilimitado número de librerías, galerías, museos y talleres en el resto del mundo. Recomiendo especialmente *The Book Arts Newsletter*, curado por Sarah Bodman, del Center for Fine Print Research (CFPR) de la University of West of England, Bristol (www.bookarts.uwe.ac.uk/newsletters.html) para obtener un panorama exhaustivo de recursos internacionales. En los sitios *Briar Press* (www.briarpress.org) y *Letterpress Commons* (www.letterpresscommons.com) se puede obtener información sobre impresores locales que ofrecen clases y equipamiento. Otros recursos fundamentales que recomiendo son la suscripción a la lista de difusión Book_Arts-L del sitio *Philobiblon* (www.philobiblon.com).

Programas de publicación experimental y talleres sobre las artes del libro en los Estados Unidos

American Academy of Bookbinding (Telluride, CO): Esta institución ofrece clases para todos los niveles, desde programas oficiales de encuadernación hasta estudios integrados. <www.bookbindingacademy.org>.

BookArtsLA (Los Ángeles, CA): Este centro sin fines de lucro ofrece clases de elaboración de papel, impresión tipográfica y artes del libro, además de campamentos de verano para jóvenes. <www.bookartsla.org>.

The Center for Book Arts (Nueva York, NY): Este centro, fundado en 1974, fue “la primera organización sin fines de lucro de este tipo en todo el país”. Ofrece exposiciones, conferencias abiertas, talleres y clases. <www.centerforbookarts.org>.

Haystack Mountain School of Crafts (Deer Isle, ME): La escuela ofrece exposiciones, residencias para artistas y talleres con residentes en las artes del libro. <www.haystack-mtn.org>.

Independent Publishing Resource Center (Portland, OR): Esta entidad sin fines de lucro ofrece talleres y un programa oficial como así también acceso público a equipos de impresión y encuadernación por una simbólica tarifa por sesión. <www.iprc.org>.

J. Willard Marriott Library Book Arts Program (Salt Lake City, UT): Esta institución ofrece programas con créditos para los estudiantes de la Universidad de Utah al igual que exposiciones y programas abiertos a la comunidad para aquellos que quieran saber más sobre impresión, grabado y encuadernación de libros. <www.lib.utah.edu/collections/book-arts>.

Mills College (Oakland, CA): Ofrece un título de grado en Artes del Libro y una maestría en Artes del Libro y Escritura Creativa. También cuenta con un Center for the Book con sus propias publicaciones, exposiciones, eventos y talleres. Desde 2016, el Mills College Summer Institute for Book and Print Technologies ofrece programas de cinco días con clases magistrales, seminarios de desarrollo profesional y presentaciones abiertas al público para participantes con algo de experiencia en el arte de hacer libros o en la impresión. <www.mills.edu>, <www.millsbookartsummer.org>.

Minnesota Center for Book Arts (Mineápolis, MN): Dedicado al libro como forma de arte, el MCBA promueve el libro de artista a través de exposiciones y eventos, becas y premios. El centro también ofrece el alquiler de espacios, residencias y talleres para jóvenes y adultos. <www.mnbookarts.org>.

The North Bennet Street School (Boston, MA): Esta escuela ofrece un programa de encuadernación de dos años de duración focalizado en encuadernaciones de lujo y en la conservación, así como también programas de educación continuos para aficionados y profesionales. <www.nbss.edu>.

Paper and Book Intensive (Saugatuck, MI): Este programa consiste en una residencia de verano para artistas en Ox-Bow, cerca del Lago Michigan, y ofrece talleres intensivos y charlas sobre las artes y la conservación del libro. Ox-Bow también ofrece un espacio para desarrollar trabajos propios y talleres de una o dos semanas sobre diversos temas, entre ellos, las distintas estructuras del libro. <www.paper.bookintensive.org>, <www.ox-bow.org>.

Penland School of Craft (Penland, NC): Penland, fundada en 1929, ofrece residencias para artistas y talleres anuales sobre diversos elementos, entre ellos, el libro y el papel. <www.penland.org>.

Pyramid Atlantic Art Center (Hyattsville, MD): Este centro sin fines de lucro, fundado en 1981, ofrece residencias y alquiler de espacios de trabajo e instalaciones, así como talleres de impresión y de las artes del libro y el papel. <www.pyramidatlanticartcenter.org>.

San Francisco Center for the Book (San Francisco, CA): Esta institución sin fines de lucro, creada en 1996, fue la primera de su tipo en la costa oeste de los Estados Unidos. Ofrece talleres para todos los niveles, exposiciones y eventos, como así también el alquiler de espacios de trabajo. <www.sfcb.org>.

Southwest School of Art (San Antonio, TX): Si bien en sus inicios estuvo pensada como una escuela comunitaria, la Southwest School of Art ahora ofrece tanto títulos de grado en Bellas Artes como clases abiertas al público general sobre artes del libro y fabricación de papel. <www.swschool.org/college/bfa-paper-book-arts>.

Triple Canopy Publication Intensive (Nueva York, NY): Durante esta tutoría intensiva de dos semanas, los participantes desarrollan una publicación “que se ajuste a las formas de producción y circulación de hoy pero [que], al mismo tiempo, indague en la historia de la cultura de la impresión y la práctica del arte”. <www.canopycanopycanopy.com/education>.

Visual Studies Workshop (Rochester, NY): Este espacio de artistas sin fines de lucro, fundado en 1969, ofrece cursos vinculados al libro y a la imagen a través de su instituto de verano y del programa de maestría del College at Brockport, SUNY. También ofrece actividades abiertas al público general como exposiciones, programas y publicaciones de VSW Press. <www.vsw.org>.

Wells College Book Arts Center and Summer Institute (Aurora, NY): La imprenta y taller de encuadernación ofrece clases con créditos para alumnos de Wells, además de conferencias, talleres y simposios, así como cursos intensivos de verano sobre impresión tipográfica y artes del libro abiertos a la comunidad. <www.wells.edu/academics/book-arts-center>.

Women’s Studio Workshop (Rosendale, NY): Esta venerada iniciativa sin fines de lucro, creada en 1974, ofrece el alquiler de espacios de trabajo, residencias y talleres de arte de verano para artistas visuales que se autoperciban mujeres y ayuda tanto a artistas jóvenes como consagradas a producir libros de edición limitada. <www.wsworkshop.org>.

A modo de colofón.

En Ampersand somos conscientes de que nuestros lectores se fascinan tanto como nosotros con los libros en papel. Sin embargo, también sabemos que gran parte de ustedes son investigadores, ávidos lectores en el formato que sea. Por esa razón, y con el espíritu anfibio del futuro, proponemos que quien posea este libro pueda acceder también a su versión digital. Para recibirla deberá enviar una fotografía de su nombre y apellido escrito con lapicera en la portadilla de su ejemplar, a la dirección info@edicionesampersand.com
La lectura es una experiencia fascinante.

Este libro se terminó de imprimir en el año de la pandemia,
en los Talleres Gráficos Elías Porter, Plaza 1202,
Buenos Aires, Argentina.