

La lectura está en riesgo: no la de libros en particular, sino la propia capacidad humana de extraer significados de aquello que lo rodea. Pero hay esperanza: Bringhurst ve en el pasado las claves para dotar de nuevos contenidos esta práctica milenaria. Publicamos aquí este ensayo a manera de jubiloso anuncio de que ya viene en camino la versión 4.0 de Los elementos del estilo tipográfico, con la que en 2012 el libro festejó sus primeros 20 años de vida

ARTÍCULO

¿Para qué leemos?

ROBERT BRINGHURST

Μ Α Θ Μ Α Τ Α
 Δ Ε Ο Υ Κ Ε Σ Τ Ι
 Μ Ε Μ Α Λ Λ Ω Ι Α
 Γ Γ Ε Ι Ω Ι Α Γ Ε Μ
 Ε Γ Κ Ε Ι Μ Α Λ Λ Α
 Μ Α Γ Κ Θ Κ Α Τ Α
 Θ Ε Μ Τ Α Τ Θ Μ Τ
 Ι Μ Θ Μ Τ Ο Μ Α Θ
 Θ Μ Α Ε Μ Α Υ Τ
 Θ Ι Τ Θ Ι ↓ √ Χ Θ Ι *

Una de las cosas para las que NO sirven la lectura o la escritura es para presumir los nombres de gente que uno conoce. Debo explicar, entonces, que se me invitó a dar esta ponencia en un simposio llamado The Future of Reading en el Rochester Institute of Technology (RIT), realizado del 9 al 12 de junio de 2010. Yo fui el último ponente y David Pankow, quien me invitó, me pidió que, además de compartir algunas ideas mías, enlazara los hilos que hubieran surgido a lo largo de esos cuatro días. Por tanto, esta ponencia está condimentada con referencias a quienes hablaron antes que yo: Chris Anderson, editor de la revista *Wired*; mi ilustre colega Margaret Atwood; la profesora Johanna Drucker, de UCLA; el calígrafo Kris Holmes; el retórico Richard Lanham; John Orwant, director de ingeniería de Google Books, y el eminente etnolingüista Dennis Tedlock. Ninguna de estas personas necesitan que hable en su defensa y ahora que terminó el simposio podría eliminar sus nombres del texto, pero hacerlo sería grosero.

Hubo otros cinco ponentes cuyas ideas aparecen en el texto, pero cuyos nombres veo que olvidé mencionar. Son Molly Barton, de Penguin Books; Jane Friedman, otrora directora general de Harper Collins; la profesora Katherine Hayles, de Duke University; el neuropsicólogo Denis Pelli, de New York University (cuya elegante investigación sobre los mecanismos de la lectura me ha interesado desde hace tiempo), y la profesora Amit Ray del propio RIT (quien habló con precisión del proyecto Wikipedia y su constante crecimiento, la cual existe ya casi en trescientas lenguas).

Me gusta mucho eso que llamamos imaginación —la habilidad para ver lo que no está delante de los ojos— y me gusta que así funcione la lectura. Le das a la gente unas cuantas marcas simples y abstractas, que representan sonidos pronunciables, que a su vez representan significados imaginables y que crean imágenes de sí mismas. También me gusta la atención —siempre y cuando no se dirija a mí— y me gusta que así funcione escuchar. Le das a la gente algunos sonidos simples y reproducibles, que representan, de nuevo, significados imaginables y, si los quieren escuchar, probablemente lo harán. Si no los quiere escuchar, tal vez no. Así que sólo hablaré e, incluso cuando un apoyo visual podría ser útil las imágenes tendrán que formarse en sus mentes. Las pinturas rupestres en Chauvet y Lascaux, las vasijas pintadas de la Grecia arcaica, los rollos egipcios ilustrados y los códices pictográficos del México precolombino nos recuerdan que los apoyos visuales son muy viejos. Presentar imágenes y dejar que las palabras se formen en la mente de las personas puede ser tan bueno como el método opuesto. Pero quiero recordarles, si me lo permiten, que la lectura es una forma de concentración, como sentarse alrededor de una fogata para escuchar o acostarse a la luz de las estrellas para observarlas. Las palabras, tomando una frase de Eric Gill, no son cosas ni representaciones de las cosas: son gestos —y los gestos, escritos o hablados, son lo que mejor las representan—. Esto es fundamental para el pasado de la lectura y, apuesto, para su futuro.

He escuchado cosas muy interesantes en este simposio e incluso cosas que describiría como esperanzadoras. Yo me considero sumamente optimista y para probarlo les diré que, aunque todo indique lo contrario, creo que es muy probable que haya un futuro. Incluso creo que la lectura, definida en un sentido muy amplio y profundo, puede ser parte de ese futuro. Si el *Homo unsapiens* participará de él es una pregunta distinta. La actividad humana de los últimos siglos ha sido en su conjunto tan miope y egocéntrica que ahora es difícil defender la idea de que nuestra especie merece un futuro. Pero claro, lo que no mereces no es siempre lo que no recibes. Hay muchas excepciones individuales y no dudo de que muchas se encuentran en este auditorio. Pero lo que ha-

remos todos juntos, como especie, es sentarnos en la cima de la cadena alimenticia, engordándonos. ¿Qué futuro hay en eso?

Hubo un época en que las humanidades (que de alguna forma u otra siempre dependen de la lectura) y las ciencias (que dependen tanto de la lectura y la escritura como de la investigación) se promovieron entre los políticos y los contribuyentes con la idea de que éstas llevarían a la gente a pensar más allá de su miopía y egocentrismo, a tener una perspectiva más amplia en el espacio, más larga en el tiempo, más respetuosa de la diversidad biológica y con un enfoque ambiental más vasto. Esto no funcionó. Hay más seres humanos leyendo y escribiendo ahora que nunca antes y el apetito por ciertos tipos de lectura es posiblemente el mayor que haya existido, pues en la era de las computadoras personales y los mensajes de texto leer es una forma cada vez más poderosa para que las personas hagan tratos financieros y sociales. Esto pudo haber empeorado las cosas. La lectura se está manifestando como una forma más para que los seres humanos abusen de todo y de todos, para ejercer mayor control sobre otras especies y para extraer más recursos de los miembros de nuestra especie que todavía no han nacido. En estas condiciones cada vez es más difícil defender la idea de que los seres humanos merecen un futuro, e incluso de que la lectura merece un futuro.

Quizá se preguntarán qué quise decir cuando me describí como un optimista. Permítanme aclararlo.

La biosfera en su totalidad, hasta que el equilibrio de poder comenzó a cambiar en el neolítico y otra vez durante la revolución industrial, fue al parecer un éxito rotundo. Millones de especies han muerto —los registros fósiles están llenos de ellas— pero la biosfera como un todo, la ecología global como un todo, con sus habitantes —incluyendo los seres humanos preindustriales—, fue un proyecto exitoso. Billones, trillones, cuatrillones, quintillones de criaturas asesinaron y se comieron unas a otras, y las que no lo hicieron se murieron de hambre, pero así funcionaba el sistema. Ninguna especie tenía demasiado poder, así que ninguna podía tomar el control. Hubo seres humanos que vivieron en ese mundo, bajo esas reglas, por al menos cien mil años —y lo hicieron con modestia y éxito—. Vivieron de miles de maneras distintas, en miles de ambientes distintos, en África, Asia y Europa, Australia y Oceanía, Norte y Sudamérica.

Durante la mayor parte de ese tiempo —al menos el 95 por ciento— no se leía ni se escribía en el sentido estricto, *antropológico*, de esas palabras. Pero sí existían la mayoría de las cosas *para* las que sirven la lectura y la escritura, de acuerdo con los lectores y los escritores: había literatura; había relatos, mitológicos e históricos; había canciones y proverbios y parábolas; había también grandes ciclos de historias, cadenas de historias. Incluso podríamos llamarlas *libros*, si ustedes pueden evitar la idea de que los libros tienen que ser objetos materiales.

Si definimos un libro como un objeto físico —un códice, por ejemplo—, entonces nos aferraremos a la idea de que una agenda telefónica, una lista de partes, un catálogo de ventas por correo pueden ser libros tanto como lo son *Moby Dick* o *Ulises* o *Madame Bovary*, mientras que una epopeya o un ciclo de historias, que incorporan la sabiduría de sociedades milenarias que supieron cómo vivir en su parte del mundo sin destruir la riqueza de ese mundo, sólo serán libros cuando sean escritos.

Hay mucho que decir sobre la definición inmaterial de un libro, pero a grades rasgos es la siguiente: un libro es un tejido verbal, una estructura de palabras tan grande y rica que uno se puede perder en ella. Es un bosque de lenguaje estructurado y significativo, un acotado ecosistema de lenguaje, una cascada de lenguaje, sin importar si es escrito u oral. Un libro material que no contenga un bosque semejante entre sus cubiertas es un caparazón vacío, un cadáver, un cuerpo sin alma. Es un maniquí que aparenta ser un libro, pero que no puede actuar como tal cuando se pasan sus páginas.

El libro físico —como dijo Richard Lanham el otro día— puede tener un valor de talismán y eso es importante. Sin embargo, cuando tratas con talismanes tienes que recordar la diferencia entre el talismán mismo y el espíritu que representa. *Moby Dick* es un libro y algunos lo amamos tanto que queremos honrarlo al componerlo con una magnífica tipografía e imprimirlo bien, en muy buen papel, tal vez con algunos estupendos grabados en madera de

barcos, arpones y ballenas que ofrezcan cierto alivio gráfico, y luego empastarlo muy bien y mostrarlo como un icono. Hacer esto es algo bueno. Pero si el vestuario es demasiado llamativo, puede resultar contraproducente. Los libros, ya sean escritos u orales, son y deben ser objetos útiles. Tienen que usarse, como los zapatos y los calcetines. En otras palabras, los tienes que leer —y para que valgan la pena tienes que leerlos tú mismo—. No hay máquinas que lo puedan hacer por ti; tampoco lo puede hacer otra persona. Alguien más podría leerlo en voz alta mientras escuchas, pero de todos modos tienes que leerlo con tus oídos en vez de hacerlo con tus ojos.

Seguramente algunos conocerán ese maravilloso poema de Pablo Neruda en que celebra un hermoso par de calcetines que una mujer llamada Maru Mori tejió para él. Dice así:

resistí
la tentación aguda
de guardarlos
como los colegiales
preservan
las luciérnagas,
como los eruditos
coleccionan
documentos sagrados,
resistí
el impulso furioso
de ponerlos
en una jaula
de oro
y darle cada día
alpiste
y pulpa de melón rosado.
Como descubridores
que en la selva
entregan el rarísimo
venado verde
al asador
y se lo comen
con remordimiento,
estiré
los pies
y me enfundé
los
bellos
calcetines,
y
luego los zapatos.¹

Eso es lo que se debe hacer aun con el par de calcetines más fino; eso es lo que se debe hacer con los libros más finos. Pero para que resistir la tentación de ponerlos en una jaula de oro valga la pena, la tentación debe estar ahí. Deben ser obras en las que te puedas perder, obras contra las que te puedas medir y obras que aprendas a amar y, por tanto, a atesorar.

Una cosa graciosa respecto de los libros: pensamos que son la sabiduría encarnada, el valor encarnado, pero sabemos que algunos no son tan buenos —más no siempre es mejor—. Consideremos por ejemplo el registro escrito de esas dos lenguas que John Orwant mencionó ayer: el kalaallisut y el kutenai. John dijo que Google escaneó 82 libros en kalaallisut y cero en kutenai. El kalaallisut, como dijo, es una lengua groenlandesa. Más precisamente, el kalaallisut es la forma moderna de lo que seguramente fue la primera lengua que los seres humanos llevaron a Groenlandia y técnicamente no es un idioma, sino el dialecto groenlandés del inuktitut, lengua hablada por los nativos del ártico canadiense central y oriental. El kutenai es también un idioma de los indios americanos, hablada por mis vecinos en el sudeste de la Columbia Británica y algunas personas del otro lado de la frontera, en el norte de Idaho y Montana.

Existen buenos libros en inuktitut, algunos de los cuales están en el dialecto kalaallisut, pero la única forma de alcanzar la cifra de 82 libros sería incluir una gran cantidad de propaganda de misioneros traducida del danés al kalaallisut.

Por otro lado, a veces más sí es mejor. Existen dos importantes libros escritos en kutenai. Uno de ellos

* “Pero las enseñanzas no se pueden transportar en otra vasija, sino que es necesario, después de entregar su precio, recogerlas con el alma propia”, Platón, Protágoras 314b, *Diálogos I*, traducción de Julio Calogne, Emilio Lledó y Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 2008, p. 512. [N. del t.]

1 “Oda a los calcetines”, en *Nuevas odas elementales*, Buenos Aires, Losada, 1956.



se le dictó a Franz Boas en agosto de 1914 cerca de Cranbrook, en Columbia Británica, y lo publicó el Bureau of American Ethnology en 1918 con el título *Kutenai Tales*. Es un libro bilingüe, con el original en kutenai y la traducción al inglés. El autor principal es un hombre llamado Paḥnapi, que nació hacia 1854 y murió hacia 1920. El otro libro importante en kutenai fue narrado en la década de 1980, y se registró en una grabadora, por Anne Pierre y Rosalie McCoy —que eran monolingües en kutenai, a pesar de sus nombres de aspecto europeo—. Sus palabras fueron transcritas y traducidas por Elizabeth Gravalle y el manuscrito ha permanecido 25 años en las manos de un lingüista que hasta ahora se ha negado a publicarlos.

Si se publicara ese manojito de historias inéditas, la biblioteca de literatura oral kutenai disponible para el mundo se incrementaría en un 100 por ciento. Y si algún estudioso decidiera dedicar su vida a desenterrar los tesoros del kalaallisut de la Biblioteca Real en Copenhague, donde hay varios miles de páginas de literatura oral kalaallisut inédita, dictada a Knud Rasmussen, Heinrich Rink y Franz Boas, entre otros, entonces podrían de verdad existir 82 libros en kalaallisut dignos de estar en un archivo digital. Sin embargo, no es suficiente apuntar tu veloz escáner hacia manuscritos como éstos y luego poner las páginas en el servidor. Queda un arduo trabajo editorial por hacer para que sea posible una verdadera lectura. Si este tipo de trabajo editorial, que exige paciencia y mucho tiempo, no tiene futuro, la lectura tampoco lo tendrá.

Cuando aprendes la lengua de una cultura oral, la última etapa, que no todos alcanzan, consiste en aprender a contar historias. Paḥnapi, que le relató esas historias a Franz Boas en kutenai, o Victoria Howard, la mujer clackamas que Kris Holmes mencionó esta mañana, que le contaba historias al estudiante de Boas, Melville Jacobs, en una lengua llamada kiksht, son personas que realmente terminaron su formación. Habían aprendido su lengua no sólo como un vehículo para la interacción personal. Lo aprendieron tan bien que podían hablar en defensa de su cultura. No habían memorizado las historias. Habían aprendido a construirlas, de la misma forma en que uno aprende, al aprender una lengua, a hacer oraciones. Y habían aprendido muchos temas, a la manera del jazzista que aprende muchas melodías. Habían desarrollado asimismo una noción nueva y más amplia sobre para qué sirve el lenguaje. Quien relata un mito se involucra profundamente en lo que hace, aunque esa forma de usar la lengua es mucho más impersonal que la usada en una conversación normal. La llamamos literatura, aunque no se escriba nada.

Aprender a hacer ese tipo de trabajo —el trabajo de sostener una literatura oral— significa aprender el léxico, la sintaxis, la morfología y la prosodia de la narrativa, y así poder *hablar en historias* con la misma fluidez con la que los hablantes ordinarios hablan en oraciones. Significa, por lo tanto, conver-

tirse realmente en una parte funcional de su propia cascada lingüística, convertirse en parte de la lluvia y en parte del río.

En las culturas neolíticas la prosodia narrativa es casi siempre métrica. Las grandes historias se relatan usualmente en algún tipo de verso medido, por ejemplo el hexámetro dactílico de la *Iliada* y la *Odisea*:

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μουσα, πολύτροπον,
ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον
ἔπερσεν·
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ
νόον ἔγνων,
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν
κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον
ἐταίρῳ...²

Así. En las lenguas mesoamericanas —y también en algunas del este de Indonesia— la prosodia narrativa tiene usualmente una forma diferente. En lugar de que los versos tengan una medida acústica, uno encuentra versos pareados semánticamente: afirmaciones que se parean sintácticamente y que riman en significado, no en sonido. Dennis Tedlock mencionó estos versos pareados esta mañana, cuando nos daba una lección sobre la escritura maya.

En los pueblos nativos de la América más al norte, la prosodia narrativa usualmente toma otra forma distinta: ni acústica ni sintáctica, sino fractal y noética. El relato tiene una figura como de árbol o de flor, o de cuarteto de cuerdas o de obra en cinco actos. La estructura se percibe no como un orden de sonidos sino como un orden de acciones y significados, y ese orden se repite en escalas que varían, reduciéndose hasta los episodios individuales más pequeños. En haida, por ejemplo, una lengua de la costa de Columbia Británica y del sudeste de Alaska, una de las grandes historias que relata uno de los grandes contadores de historias, un poeta conocido por el nombre de Skaay, comienza así:

Ll gidaagang wansuuga.
Ll gidaagang wansuuga.
Skaaamskun ghinwaay llaghan ttl gitghan
jihlgwagaang wansuuga.
Ll xhaatgha llagha kkuugagang wansuuga.

Ll daaghalang stins:
nang dlquunas
gyaan ising nang hittaghaniina.

² “Háblame, Musa, de aquel varón ingenioso que anduvo errante largo tiempo, después de haber destruido la sagrada ciudad de Troya; que vio los pueblos y conoció las costumbres de muchos hombres, y sufrió en su corazón muchas penas, sobre el mar, luchando por su vida y la vuelta de sus compañeros”, *Odisea*, canto 1, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, traducción de Laura Mestre Hevia. [N. del t.]

Tal vez escuchen aquí algunos patrones acústicos y sintácticos, pero ésos no son los patrones sobre los que se construye el poema. Para encontrar la estructura de la historia tendríamos que escuchar todo el poema y luego recorrerlo una vez más.

Les digo todo eso para poder afirmar que hay, por así decirlo, mucho que *leer* en una cultura oral y también mucho que reflexionar. Sólo que lo tienes que leer con los oídos, no con los ojos. En una cultura oral, la lengua sólo se escribe si alguien como Boas o Melville Jacobs llega de afuera y toma un dictado, o alguien como Jacobs o Dennis Tedlock llega con una grabadora y encuentra el momento preciso para apretar el botón. Aun entonces la versión escrita no circulará dentro de la cultura misma. Dentro de esa cultura, las palabras sólo se escriben en el aire y la gente sigue leyendo con sus oídos, pero sí *leen* en un sentido trascendental de la palabra. Sí prestan atención, de manera sostenida y profunda, a largas y complejas cadenas de símbolos y signos.

III

Una definición inmaterial del libro va de la mano, a mi parecer, con una definición inmaterial de la lectura. En el sentido más amplio, creo que significa simplemente presentar atención a lo que está frente a ti y tratar de entenderlo. Los peces lo hacen cuando nadan en el agua. Los pájaros lo hacen al volar por el aire y al posarse en los árboles o en los postes de luz a esperar el desayuno. Los gusanos lo hacen cuando pican la tierra y yo lo hago, no sólo en la biblioteca, sino también cuando escucho esos pájaros o cuando miro el agua y pienso en esos peces. Esta forma fundamental de la lectura es mucho más antigua que la primera inscripción protoliteraria, más antigua que el habla humana, más aún que los primeros primates anónimos que trepaban los árboles del norte de África hace unos sesenta millones de años. El mundo de esos tempranos lectores ha sufrido la acción de los seres humanos y sus máquinas en los últimos siglos, pero sigue existiendo, y ese tipo de lectura sigue existiendo. A donde va la seguimos.

En el sentido amplio de la palabra, también hay escritura en ese mundo. Hay millones de criaturas que escriben significados en el aire y en la tierra, que lloran, gritan y hacen gestos, que abren caminos y dejan rastros. Pero las criaturas que no están en la cima de la cadena alimenticia tienen que leer más de lo que escriben. En este reino la lectura es más abundante, más importante y cotidiana que la escritura. Es lo que tienes que hacer, día tras día, para comer y aplazar el día en que tú, a tu vez, serás alimento.

Ese tipo de lectura y escritura no sólo es casi universal, es también *natural*.

En el sentido estricto, como todos sabemos, escribir y leer se refiere a una actividad que sólo la practican grupos muy organizados de seres humanos, conocedores de la agricultura y proclives a llevar registros administrativos: significa crear y descifrar signos visibles relacionados con esa cosa invisible y

“

UN LIBRO ES UN TEJIDO VERBAL,
UNA ESTRUCTURA DE PALABRAS TAN GRANDE
Y RICA QUE UNO SE PUEDE PERDER EN ELLA.
ES UN BOSQUE DE LENGUAJE ESTRUCTURADO Y
SIGNIFICATIVO, UN ACOTADO ECOSISTEMA DE LENGUAJE,
UNA CASCADA DE LENGUAJE, SIN IMPORTAR SI ES ESCRITO U
ORAL. UN LIBRO MATERIAL QUE NO CONTENGA UN BOSQUE
SEMEJANTE ENTRE SUS CUBIERTAS ES UN CAPARAZÓN
VACÍO, UN CADÁVER, UN CUERPO SIN ALMA.

”

casi intangible, pero extremadamente peligrosa, llamada el habla humana. Después de que este tipo de lectura y escritura se pone en marcha, lo tomamos prestado personas que no estamos tan enfocadas a la administración: bichos raros como yo, que quieren usarlo para darle a las historias y los poemas y las ideas y las composiciones musicales una existencia material independiente, semipermanente; lo hacemos para que hablen por sí mismas, como las pinturas y las esculturas.

Por lo general, a ese tipo de lectura y escritura se le llama *artificial*. Sólo existe cuando grupos muy organizados de seres humanos dedican mucho tiempo y esfuerzo para mantenerlo. Pero algunas de las cosas que *se hacen con él* y algunas de las cosas *para las que se usa* no son de ninguna manera artificiales. Margaret Atwood habló al principio de este simposio sobre ese cambio crucial desde la escritura de los propietarios y los clérigos, que querían mantener el control sobre lo que era suyo, a la escritura de los pensadores y oyentes, que querían estar en contacto con lo que oían. Desde luego, ambos tipos de escritura todavía existen, pero es el último tipo el que asociamos con los escritores y también con los lectores.

Dije hace un momento que la escritura de los seres humanos es llamada artificial, pero *artificial* es una palabra engañosa. Hay evidencia de que este tipo de lectura y escritura es, en ciertas condiciones, natural e inevitable para los seres humanos. La evidencia es clara. Más de una vez, grupos muy organizados de personas inventaron y desarrollaron sistemas de escritura, independientes los unos de los otros, en lugares extremadamente alejados. ¿Cuántas veces? No lo sabemos, pero al menos tres: cerca del Tigris y el Éufrates en Mesopotamia, cerca del Huáng Hé o río Amarillo en China central y cerca de Río Azul en Yucatán y el norte de Guatemala, a donde Dennis Tedlock nos llevó esta mañana. El valle del Nilo en el norte de Egipto y el valle del Indo en el sur de Paquistán, entre otros, son lugares donde los seres humanos claramente inventaron la escritura y donde la invención *tal vez* fue esencialmente independiente de toda influencia externa.

Si parece que la escritura ama los ríos es porque la escritura ama la agricultura y eso se debe a que la escritura es una forma avanzada de agricultura lingüística. “Escribir es plantar”, dice un poema que recuerdo de algún lado, y leer es cosechar. La cosecha siempre ha sido un tiempo de celebración, pero también significa trabajo. Hay lugares donde las personas todavía lo hacen por sí mismas y donde saben bien que a su vez genera más trabajo: trillar y moler, pelar y cocer, deshuesar y secar, y luego a seguir celebrando. En las sociedades industriales, todas estas actividades cruciales están ya mecanizadas. Tengo una fuerte corazonada de que el impulso por digitalizar libros y distribuirlos por internet a máquinas lectoras surge de un sueño similar: un deseo por construir máquinas que escriban y edi-

ten e impriman y lean los libros por nosotros, mientras nosotros subimos a ver la tele.

IV

Como todas las granjas, todas las civilizaciones decaen tarde o temprano y sus sistemas de escritura frecuentemente fracasan con ellas. De los sistemas tempranos que conocemos, hay dos ganadores indiscutibles. Uno fue la escritura logográfica desarrollada cerca del río Amarillo, que se ha ramificado en decenas de millares de pictogramas que representan el léxico del Han chino, las dos escrituras silábicas japonesas (hiragana y katakana) y el hangul o escritura coreana. (La escritura coreana, por cierto, consta de un sutil y compacto alfabeto fonético escrito con grupos silábicos, pero se desarrolló, como los silabarios japoneses, a partir de los elementos fonéticos de la escritura china.) El otro gran ganador fue la escritura consonántica de los fenicios, que ahora tiene cientos de descendientes: los alfabetos latino, griego y cirílico, los sistemas consonánticos hebreo y arábigo, todas las escrituras silábicas de la India y el Tibet, y muchas más. Las grandes tradiciones escriturales y caligráficas —chino, japonés y coreano por un lado; latín, árabe, persa, devanagari y javanés por el otro— han crecido de estas dos raíces.³

Cuando una escritura es tan compleja como la de estas grandes culturas, se crea una fuerte unión física entre leer y escribir. En nuestra tristemente decadente y mecanizada sociedad, las personas aprenden las técnicas rudimentarias de leer y escribir más o menos a la par, pero en nuestro mundo las dos cosas tienen poco que ver. Las formas de las letras que escribimos y las que leemos son realmente diferentes —a menos de que seamos Kris Holmes o Hermann Zapf o Matthew Carter, pero la mayoría no lo somos—. En una verdadera cultura caligráfica —la dinastía Tang en China, el Japón de los Fujiwara, el Quattrocento italiano, la Turquía otomana o Bagdad en tiempos del califato abasí—, las cosas son distintas. En cualquiera de estas culturas, la escritura es una profesión especializada, sólo saben leer y escribir quienes lo necesitan y la escritura se considera como un baile de la mano, algo sumamente refinado y apreciado. No es como hablar, cosa que cualquiera puede hacer, sino como bailar ballet o tocar el violonchelo. No toda la gente que hace estas

3 Dennis Tedlock me recordó, con gran tino, que al llamar “ganadores” a estos sistemas puedo fomentar algún malentendido. Los ganadores atraen fans, que a menudo hacen clubs y dejan de pensar por sí mismos. La gente también a menudo se hace adicta a lo que sabe e incluso a veces se congratula de que lo que sabe es mucho mejor que lo que no. (Incluso académicos tan cultos como Eric Havelock y Walter Ong pueden ser víctimas de este engaño.) Así, por ejemplo, he escuchado más de una vez que los usuarios del alfabeto latino son los amos y señores del mundo, pues escribir con un alfabeto es algo superior a cualquier otro tipo de escritura. La escritura árabe, hebrea, devanagari, tibetana, coreana y china tienen también sus porristas. Algunos entusiastas van aún más lejos al profesar una devoción religiosa por su escritura favorita. La evidencia en que se basan estas opiniones divididas es escueta, por decir lo menos.

cosas lo hace tan bien como Nijinsky o Rostropovich, pero en ese tipo de cultura no aprendes a leer sin adquirir cuando menos un poco de habilidad caligráfica. Así que, si vives en este tipo de cultura y has aprendido a leer, también tienes una conexión física con cada letra o carácter. Tienes cierta sensibilidad para apreciar una página. Cuando un pianista escucha a alguien más tocar el piano, sabe lo que está pasando. Puede sentir en sus hombros y antebrazos y dedos lo que hace el otro músico. En una cultura caligráfica eso es lo que pasa cuando la gente lee. Uno sabe cómo se hizo cada trazo, cada remate, cada adorno.

Cuando llega la imprenta a una cultura caligráfica, se empieza a erosionar ese lazo. En China esto ocurrió en una época temprana, pero la erosión fue incompleta. La imprenta funcionaba con tipos de madera, en los que equipos de artesanos tallaban páginas enteras y las letras desarrollaron un estilo que se llama *songti* o *mingti*,⁴ los cuales están llenos de ángulos, remates remarcados y trazos de grosor uniforme. Los tipos de letra usados comúnmente para los libros impresos en China aún tienen ese estilo, que poco se parece a la caligrafía oriental. La imprenta y la escritura se separaron sin remedio, pero la caligrafía sobrevivió como un arte tanto popular como aristocrático, con un aura de prestigio. En Europa occidental el proceso fue diferente.

Chinos y coreanos tuvieron tipos móviles mucho antes que los europeos, pero para una escritura con miles de caracteres los tipos móviles causaban grandes problemas de almacenamiento y manejo, por lo que los impresores coreanos y chinos los habían abandonado mucho antes de que Gutenberg naciera. Cuando los europeos finalmente intentaron usarlos, se dieron cuenta de que se adaptaba a su escritura perfectamente. Si imprimes con tipos de madera, tienes que tallar cada carácter cada vez que aparece. Por lo tanto, tienes que tallar muy rápido. Con los tipos móviles, tienes que tallar cada carácter en cada tamaño una sola vez, o unas pocas veces, y luego fundes copias de lo que has tallado. Si tu conjunto de caracteres es enorme, también tienes que tallar con rapidez. Si el conjunto de caracteres es pequeño, puedes dedicar mucho tiempo al tallado, como hicieron los talladores de tipos europeos. Aprendieron a imitar la mano de algunos escribas. Así que, por un tiempo, en la Europa del siglo XVI, la relación visceral, sensorial, entre leer y escribir —la habilidad para apreciar la forma de cada letra— sobrevivió a pesar del cambio de la caligrafía a la imprenta. La caligrafía sobrevivió también

4 Así como los estilos artísticos occidentales se clasifican de acuerdo con periodos o reinos (carolingio, renacentista, jacobino, entre otros), los estilos en China se clasifican de acuerdo con las dinastías. Las dinastías Ming y Song son periodos en los que floreció la impresión de libros con bloques de texto tallados a mano. La palabra *ti* significa “estilo o forma”. Los términos *songti* y *mingti* aparecen abajo en *songti* (bloques tallados) a la izquierda y en *kaiti* (estilo formal con pincel) a la derecha: 宋体 明体 • 宋体 明体.

en Europa, pero no con la popularidad y el prestigio que conservó en China.

Para el siglo XVII, en las lenguas europeas, este lazo visceral entre leer y escribir agonizaba. Para el siglo XIX ya estaba bien muerto. Revivió en el siglo XX pero sólo entre especialistas. El libro digital —en el que el texto suele desplegarse con fuentes decepcionantes, con píxeles tan grandes que se pueden contar los puntos— es el último capítulo de la triste historia de cómo la lectura europea perdió su cuerpo y de cómo la lectura y la escritura perdieron todo parentesco.

La gente que sabe de historia de la tipografía también tiende a saber, aunque sea un poco, de caligrafía. En realidad tienen que saber bastante de caligrafía para entender cómo se forman las letras y cómo han cambiado a lo largo del tiempo. Así que cuando estas personas (incluyéndome) tienen en las manos un buen libro del Renacimiento —tal vez algo impreso por Johannes Froben o Robert Estienne o Simon de Colines— es como si el sol saliera en un bello día de verano, con los pájaros cantando y los manzanos en flor. Gozamos esos tipos tallados, fundidos e impresos como si cada uno lo hubiera hecho a mano un escriba de primer nivel. Y no sólo los tipos: el fino papel de trapos, la fina tinta negra, la forma en que las letras se alojan en la página y la forma en que se cosió y encuadernó el libro. Estos libros son reales porque se hicieron con maestría y con materiales finos que durarán miles de años si se usan con respeto. Y son reales porque las formas frente a nuestros ojos encarnan la profunda comprensión de lo que, para un artesano serio, significa imprimir. Las letras crean un lazo entre la tradición de los escribas y el lector moderno, así como un lazo entre el cuerpo y la mente de un lector experto.

Pero la tipografía es como cualquier otro arte —como la literatura o la música o la arquitectura del paisaje o la pintura—. Si no sabes lo suficiente para empezar a entender lo que está frente a ti y cómo llegó a ser como es, entonces no tendrás la experiencia. Nuestro sistema educacional ahora está tan fragmentado, compartimentado y roto que la mayoría de las personas, incluso si tienen doctorados en alguna rama de las humanidades —historia del arte o letras o literatura clásica—, no se han sumado físicamente a la tradición caligráfica y tipográfica. Si les das un libro del siglo XVI para que lo sostengan en las manos, lo admirarán, pero no sabrán cómo se hizo. La experiencia que necesitan es parecida a la que se requiere para apreciar el baseball. No necesitas ser Mickey Mantle o Hank Aaron para saber qué estás viendo, pero ayuda mucho conocer las reglas básicas del juego.

Seguro que ya ven a dónde quiero llegar. Leer podría tener un futuro interesante y rico pues así es su pasado. Pero si nadie recuerda ese pasado, puede no significar mucho para el futuro.

V

Ataré algunos cabos sueltos.

Tal vez les di la impresión de que pienso que un tipo de letra es tan hermoso como una oración hermosa. Eso es casi cierto. Sí, lo pienso, aunque sé que la una no puede sustituir a la otra. Tal vez también les di la impresión de que pienso que un libro lleno de hermosas letras es tan bueno como un libro bello en el sentido literario, no visual, de la palabra, pero no pienso eso. Lo que pienso es que una gran obra literaria merece una impresión y una tipografía a su altura, así como un gran libreto de teatro o una gran pieza de música merecen una gran representación. La idea, claro, es que ambas cosas pueden unirse —y deberían unirse al menos de vez en cuando, ser una celebración—. Si leer buenos libros es algo físicamente placentero, es posible que la gente quiera pasar más tiempo leyendo esa clase de libros y que quiera que sus amigos y vecinos e hijos hagan lo mismo. Y leer buenos libros tal vez los haga gente más sabia y sana. Según recuerdo, así es como supuestamente funciona la educación. No necesariamente debería aumentar el PIB o hacer que todos sean ricos, sino hacer que cada vida sea una que valga la pena vivirla, sin importar qué vida sea.

Tal vez también les he causado la impresión de que pienso que la cultura caligráfica era lo mejor del mundo. No es el caso. Muchas culturas caligráficas han alojado problemas psicológicos extraños. La cultura del Renacimiento era en gran medida secular pero no completamente, y el largo debate (o riña) entre las tradiciones clásica y eclesiástica

duró hasta la era de los libros impresos y era tanto destructiva como creativa. La primera etapa de la cultura caligráfica europea era principalmente monástica. Y la cultura de los monasterios era juvenil en algunos aspectos, es decir, se oponía a la madurez. Fomentaba que la gente permaneciera cerca del grupo y rechazaba que desarrollara lo que pienso es un grado razonable de independencia intelectual y espiritual. El problema no está sólo en lo monástico como tal. También se encuentra en Alejandría, en el mundo de la gran biblioteca, que en ciertos aspectos parece que fue tan infantil como el mundo del gran internet. Un síntoma de esto es que había una mentalidad de “copiar y pegar”. La gente vivía entre libros copiados a mano con una escritura alfabética, una tecnología que entonces era nueva y estimulante. Algunas de las personas que entraron en contacto con estos libros querían escribir pero tenían pocos conocimientos para compartir o, en otras palabras, no tenían nada que decir. Sólo copiar no satisfacía por completo su necesidad de considerarse autores y algunos solucionaron el problema al convertirse en editores, pero de un tipo poco deseable. Como los primeros editores de las escrituras hebreas, no sólo copiaron y corrigieron, sino que reorganizaron y consolidaron algunos de los textos a su cargo, transformando los textos en un verdadero caldo de autores.

VI

Hay un lindo óleo en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, pintado hacia 1675 por Gerard ter Borch, un holandés que no sólo trabajó en los Países Bajos, sino a lo largo y ancho de toda Europa occidental. Debió ser uno de los pintores que más viajaron en su época. Como muchas de las pinturas del siglo XVII ésta llegó a nuestros tiempos sin un título. No tenemos idea de cómo la llamó el pintor, si es que llegó a llamarla de otra forma además de “esa pintura”. Casi sin duda es un retrato, pero no sabemos de quién. Los historiadores del arte la llaman *Retrato de un hombre leyendo un documento*.⁵ En la pintura, un hombre sentado a la mesa nos ve de la misma forma en que vio a Borch cuando lo estaba pintando. En las manos tiene uno de esos periódicos del siglo XVII de una sola hoja, probablemente semanal. También hay un libro abierto sobre la mesa. El libro, sin embargo, es un atlas: una obra de referencia, no algo que se lee de corrido.

Ésta es una escena muy moderna, aunque la pintura tiene casi 350 años de antigüedad. El hombre está completamente solo, como muchas de las personas modernas, pero está al corriente, o *au courant*, gracias a su periódico y su atlas. Es claro que le interesa estar informado, aunque no parece interesarle la literatura. Debajo del atlas hay una tela que cubre la mesa como en muchos interiores holandeses y Borch la pintó con gran precisión. Se puede seguir el patrón con exactitud. El atlas y el periódico tienen tratamientos distintos. Ambos están abiertos pero ninguno es legible. El texto es una mancha gris. El texto ilegible, así como la tela hiperlegible, es una convención de la pintura, pero tiene también un mensaje. No importa qué dicen el documento o el atlas. Los detalles que se imprimieron en esas páginas nunca fueron directamente pertinentes para el hombre que es centro de nuestra atención. Las historias y los mapas le son ajenos. Él sólo observa la escena. La única cosa que se puede leer en la pintura es al lector mismo. Su propia habilidad para leer le ha dado cierto poder, o al menos un cierto *sentido* de poder, pero ha organizado su vida de tal forma que la lectura ha perdido su poder. El hombre de la pintura no va a permitir que la lectura cambie su forma de pensar o aquello que da forma a su carácter.

A muchos kilómetros de ahí, en el Art Institute of Chicago, hay otra pintura, hecha dos siglos después, probablemente en París, por Jean-Baptiste Corot. Se llama *La Lecture interrompue* o *La lectura interrumpida* —un título que, me parece, sí le dio el artista—. Aquí también hay alguien leyendo, hay algo que leer y hay una mesa. La lectora es una mujer y pertenece, como el hombre con el documento, al próspero mundo moderno. Su vestimenta es ele-

gante y sus delgados y blancos brazos muestran que no desempeña un trabajo manual. Su mesa está cubierta con un simple paño carmesí en lugar de una lujosa tela oriental. Corot, que trabajó como pañero, sabía mucho de telas. Podemos ver que se divirtió al poner la falda beige de la mujer contra el suave mantel color vino, pero ninguna de las dos prendas fue tratada con especial atención a los detalles. Corot quiere que nos enfoquemos en donde lo hacemos: en el rostro de la joven y en el libro en su mano izquierda, que reposa sobre su regazo. De nuevo, no hay nada que podamos leer más que la lectora. Ella no está viendo nada, mientras que su mente digiere las palabras que ha estado leyendo. El libro está casi cerrado pero listo para abrirse de nuevo cuando ella lo necesite. Su pulgar izquierdo señala la última página leída. No sabemos qué libro es. Podría ser una novela, podría ser un poemario, pero algo que encontró en sus páginas está dando vueltas en su mente. Es una lectora.

No tenía que haber sido un libro para que las palabras tuvieran este efecto en la lectora. Podría haber sido una carta, incluso un periódico —aunque no es accidental que asociemos la lectura profunda con el libro y la superficial con los diarios—. La diferencia entre estas pinturas no es la diferencia entre los siglos XVII y XIX, o entre los lectores y las lectoras, o entre los libros y los periódicos, sino la diferencia entre dos formas de prestar atención, dos formas de escuchar, dos formas de leer. La mujer en la pintura de Corot corre un riesgo. El hombre en la pintura de Borch tal vez invirtió dinero en una misión comercial en Java o Transvaal o Surinam, pero no se arriesga él mismo ni su visión del mundo. Así que me atrevo a pensar que, para él, los libros sólo valen lo que la gente pague por ellos. Son meras mercancías. Y eso es en lo que los libros se han convertido —en un mundo que ha olvidado las otras cosas que pueden ser.

Una sociedad que considera a los libros mercancías probablemente hará lo mismo con otras cosas. Los bosques, por ejemplo, y los ríos y las manadas de búfalos. Ese periódico en la pintura de Borch se imprimió en papel de trapos, pues en 1675 no había de ningún otro tipo. Si se mantiene limpio y seco, podría durar varios milenios, como el óleo en el que aparece. Ideal para un buen libro, no para las noticias perecederas. Los molinos de pulpa de madera aparecieron en el siglo XIX. Lograron que bosques enteros se convirtieran en un tipo de papel que se autodestruiría en unos pocos años. Tal vez bueno para los periódicos —siempre y cuando estés dispuesto a cambiar bosques por periódicos—, no tanto para un buen libro. Hacia 1930 se inventó la encuadernación pegada y entonces aparecieron los baratísimos libros en rústica: un ladrillo de papel cuyas páginas se mantenían unidas el tiempo suficiente para llevar el libro de la tienda a la casa y cuyas páginas, siempre a punto de escapar del pegamento, se endurecían y luego se desquebrajaban para convertirse pocas décadas después en copos de una nieve marrón.

Lo más gracioso es que funcionó. Esos libros desechables, publicados por Allan Lane en Penguin, luego por Doubleday y por docenas de editoriales más, hicieron posible que niños como yo, a la deriva y sin dinero en el desierto cultural de Estados Unidos en las décadas de 1940, 1950 y 1960, compraran a Melville y a Thoreau y a Cervantes y a Kant y a Hegel y a Descartes y a Pascal y a Dante y a Pound y a Flaubert y a Dostoievski y a Faulkner y a Hemingway por una cantidad irrisoria, y los leyeron. Los márgenes eran demasiado estrechos para escribir en ellos y los libros se deshacían si los abrías lo suficiente para leer el final de los renglones. Pero incluso eso tenía sus ventajas. Podías, por ejemplo, tomar la *Crítica de la razón pura* de Kant —540 pequeñas páginas de cuatro por siete pulgadas, con márgenes de menos de un centímetro, por menos de un dólar con cuarenta y cinco centavos en la edición de 1961, con la densa prosa de la traducción de Max Müller, bastante anticuada— y romperlo en secciones de tres o cuatro milímetros de grueso. Así podías leer en el metro o el autobús el libro en piezas que no resultaban intimidantes. No estoy seguro de que hubiera podido con este libro en particular si no lo hubiera desmembrado de tal forma. Las ediciones desechables como ésa no hacían del Libro (con L mayúscula) un tesoro cultural o un punto de referencia, pero por sesenta años esos libros han hecho su parte, una parte considerable, por mantener girando la rueda de la cultura.

5 En inglés, el título de la pintura es *Man Reading a Coranto*. El autor aclara en un paréntesis lo siguiente: “*Coranto*, como muchos saben, es una forma vieja de decir periódico. El periódico más viejo de Norteamérica, nacido en 1764, originalmente se llamó el *Connecticut Courant* y ahora se llama el *Hartford Courant*; es la misma palabra en la forma francesa, distinta a la italiana.” [N. del t.]

宋体明

El libro digital es un giro, no una revolución. Es otra vuelta de una rueda que está girando todo el tiempo. Es un juguete novedoso y puede ser divertido pero es tan sólo la etapa más reciente en la continua degradación de la parte externa del libro. La forma más precedera y más decepcionante visualmente del texto jamás inventada es un texto en una pantalla. Es el medio perfecto para una sociedad que cree en el fondo de su corazón que todo lo que dice es irrelevante y estéril. Y mucho de lo que decimos se adhiere a este paradigma. Pero ya que el libro electrónico existe se usará, como la escritura temprana de los contadores del neolítico, para afirmaciones con valor trascendental. La escritura y la lectura auténticas suceden en las márgenes de los imperios. Así es simplemente como sucede. Lees libros, si los quieres leer, como puedes. Y lo hacemos.

VII

Sospecho que Chris Anderson está en lo correcto al decir que los mejores sistemas de libros electrónicos pueden ya satisfacer las necesidades de una revista mensual o semanal. Para funcionar realmente como un libro genuino, tendrán que mejorar.

Y los libros, más que las revistas, necesitan durar. Como dijo ayer Richard Lanham, la escritura auténtica necesita muchas revisiones. De igual manera, la verdadera lectura necesita muchas relecturas. El texto también necesita evitar las distracciones —distracciones nuevas, como los hipervínculos, o viejas, como las capitulares decoradas o los márgenes con hojas de vid, o las marcas con plumón resaltador y bolígrafo que testimonian muchos encuentros fallidos, en años recientes, entre libros de las bibliotecas y personas que no saben qué significa leer o cómo se hace. La profesora Drucker nos recordó el otro día que la lectura discontinua tiene una larga historia. Así es como siempre hemos leído diccionarios, atlas, libros de recetas y otras obras de referencia. Es como leemos materiales discontinuos, tan abundantes. Leer con L mayúscula es algo distinto: es un intento por estar a la altura del mundo en el que vivimos y a la altura de esos cambiantes modelos del mundo llamados libros —si así lo quieren, también con L mayúscula—. Ese tipo de lectura necesita que te dejes caer. Necesita que te sumerjas, no por una hora, que es el tiempo que Chris Anderson espera que la gente pase sumergida en un número de su revista, sino por días, semanas y en cierto sentido de por vida.

No hace mucho, como un favor para un amigo que forma parte del equipo que edita las obras completas de Robert Duncan, me propuse identificar las fuentes y corregir la ortografía de las citas en griego de sus poemas. No hay mucho griego y los autores citados —Homero, Hesíodo, Parménides, Empédocles, Sófocles, Filón, entre otros— son casi todos viejos amigos. Aun así, la internet agilizó partes de la tarea que habrían sido más lentas hace veinte años. Un protocolo electrónico llamado Unicode —el estándar internacional actual para la codificación de textos multilingües— me permitió hacer algo que a Duncan le habría encantado hacer y que no pudo. Me permitió mandar las citas corregidas, con la esperanza de que funcionarán, a editores que no conocen el griego. (Uno no puede esperar otra cosa incluso en las mejores editoriales universitarias de Estados Unidos.)

Al hacer las búsquedas para este proyecto me di cuenta de dos cosas. Primero, lo que estaba hacien-

do *no era leer*; era una ligera limpieza que tenía por objetivo hacer mi lectura y las futuras lecturas de otras personas más fáciles, más profundas y más cómodas. Segundo, lo que me permitía hacer lo que estaba haciendo era la labor de amas de llaves literarias de los pasados veinte siglos, inmutables en lo fundamental a pesar de los cambios en herramientas, técnicas y materiales. Las cursivas se han transformado en letras de molde y de regreso, los rollos en códices, los manuscritos en impresos y éstos en bases de datos electrónicas, los papiros en papel y luego en pantalla, y mientras tanto las labores de barrer, trapear y lavar siguen igual.

Toda esta limpieza tiene un objetivo: hacer que la lectura futura sea posible. ¿Por qué? Por la misma razón que caminamos hablamos y hacemos el amor. Porque ésa es la manera en que la especie se transmite a sí misma del ayer al mañana.

Duncan, que nació en 1919 y murió en 1988, escribió sus poemas en máquinas de escribir (y pegó fotocopias con los fragmentos en griego). Ahora se editan con ayuda de la computadora y pronto habrá un texto electrónico completo y preciso. Si alguna vez necesito buscar su trabajo, tal vez revisar alguna cita, el acceso a ese texto será de gran ayuda. Pero si quiero *leer los poemas* —que después de todo para eso son— entonces el texto electrónico es simplemente un peldaño. Las letras impresas sobre un buen papel alegrarán mis ojos y mi mente mucho más que los pixeles en la pantalla.

Una desmembrada edición en rústica tampoco es la forma en la que quiero leer la primera crítica de Kant a casi cincuenta años de ese primer encuentro un tanto violento. Quiero, primero que nada, una mejor traducción que la que conseguí en 1961 por un dólar y cuarenta y cinco centavos, y la quiero en una edición duradera, en una sola pieza, con cuadernillos firmemente cosidos y amplios márgenes para mis notas en lápiz, que se mantenga abierta el tiempo suficiente para que pueda leer dos páginas de prosa densa aunque, ahora lo admito, muy amigable.

Espero que haya quedado claro que una de las cosas para las que *no* creo que sirva leer es para tomar pleno control “administrativo” del contexto verbal o de alguna fragmento del texto. Cuando se trata de literatura ni siquiera la *escritura* sirve para eso. Fuera del aburrido reino del lenguaje práctico, leer y escribir son formas de *involucrarse*, no de tomar el control, en ese gran hecho ecológico que es el mundo en que vivimos y que podríamos resumir como “Lo que está ahí”, o aún mejor como “Lo que está ahí para ser nombrado”.

A la gente le gusta tener el control, o la ilusión de tenerlo. Pero la libertad de viajar por continentes enteros de texto como un marciano en su platillo volador, tomando frases de todos lados no es propia de los lectores auténticos, porque éstos son personas que saben que se lee sobre todo para hacer descubrimientos, aprender cómo y qué son las cosas —y que saben que para hacer eso no se necesita un platillo volador—. Se necesita saber *caminar* a través del texto y para hacer eso se necesitan buenos ojos, buenos pies y mucho tiempo.

¿Qué nos depara el futuro? Para ser honesto, comenzar de nuevo desde cero, con una pequeña y empobrecida población en un ambiente malherido, recrear la cultura oral poco a poco y posiblemente alcanzar algún tipo de escritura. Pero, ¿mientras tanto? A corto plazo es fácil decir qué necesitamos para que el libro digital sea exitoso:

1] Libertad respecto del enchufe. El aparato debería poder funcionar con energía solar o dándole cuerda, por ejemplo. (Y puesto que a algunos nos gusta leer en la noche sería bueno que funcionara de ambas formas.)

2] Una pantalla que no sea brillante, algo como el papel que use la luz disponible y la refleje enriquecida de lenguaje, en lugar de emitir, como todas las pantallas actuales, un oxímoron blasfemo: una luz que ha perdido casi toda calidez e información.

3] Alta resolución. No los 72 pixeles por pulgada (PPP) como la pantalla de televisión o los 96 PPP de los monitores de computadoras o los 133 PPP de la mejor pantalla que he podido comprar, sino 600 o 1200 PPP, que es la calidad más baja aceptable de impresión digital.

4] Buenos diseños de letra, incluyendo las características estándar de la tipografía para libros, como versalitas auténticas y números con ascendentes y descendentes, bien dispuestos en la página. Esto significa que el diseño debería ser parte del texto y no de la máquina. En otras palabras, y aunque los editores no quieran escuchar esto, se seguirán necesitando tipógrafos tanto o más que antes. Algunas de los tipos serán nuevos, por supuesto, pues los diseñadores tipográficos son, como otros artistas, útiles y creativos. Pero entre más se parezca la pantalla a ese maravilloso sustrato tipográfico llamado papel, más fácil será que los tipos que funcionan bien en el papel también lo hagan en la pantalla.

5] La menor cantidad posible de parafernalia. Aunque sí estaría dispuesto a probar con algo de audio. Un libro sobre los cuartetos de cuerda de Beethoven, por ejemplo, impreso con ilustraciones musicales y ejemplos, podría tener la opción de hacerlos sonar. O un libro bilingüe, con páginas pareadas que ofrezcan las dos versiones —como el maravilloso volumen de los *Kutenai Tales*—, podría incluir una versión sonora del texto original.

En otras palabras, sería una buena idea que el libro digital funcionara como muchos de los libros anteriores. Pero cómo funcione importa menos que cómo lo tratemos. Si para nosotros no es más que una mercancía, significará que hemos olvidado cómo leer y ningún libro podrá ayudarnos.

Es normal sentir algo de ansiedad cuando los libros cambian de una forma de transmitirse a otra —rollo a códice, empastado a rústica, rústica a digital—. Sentimos ansiedad porque sabemos, en el fondo, que los libros son importantes. Pero sólo mientras sepamos que son importantes, lograrán sobrevivir. Sin importar en lo que se estén convirtiendo ahora, esta metamorfosis no será la última.

La otra parte de esta ansiedad es, claro, la emoción por la transformación. Hemos presenciado mucho de ambas en este simposio. En lo personal no confío en la emoción más de lo que confío en la ansiedad. Creo que ambas —aunque suene paradójico— nos sirven para ser optimistas. Yo interpreto la emoción y la ansiedad como evidencia de que muchas personas distintas, y muchos tipos distintos de personas, todavía saben que los libros son fundamentales para nuestras vidas. ◀

Traducción de Ricardo Quintana Vallejo.

Robert Bringhurst es poeta, ensayista y traductor. En 2013 aparecerá la nueva edición de *Los elementos del estilo tipográfico (él la llama v. 4.0, a la manera del software)*.