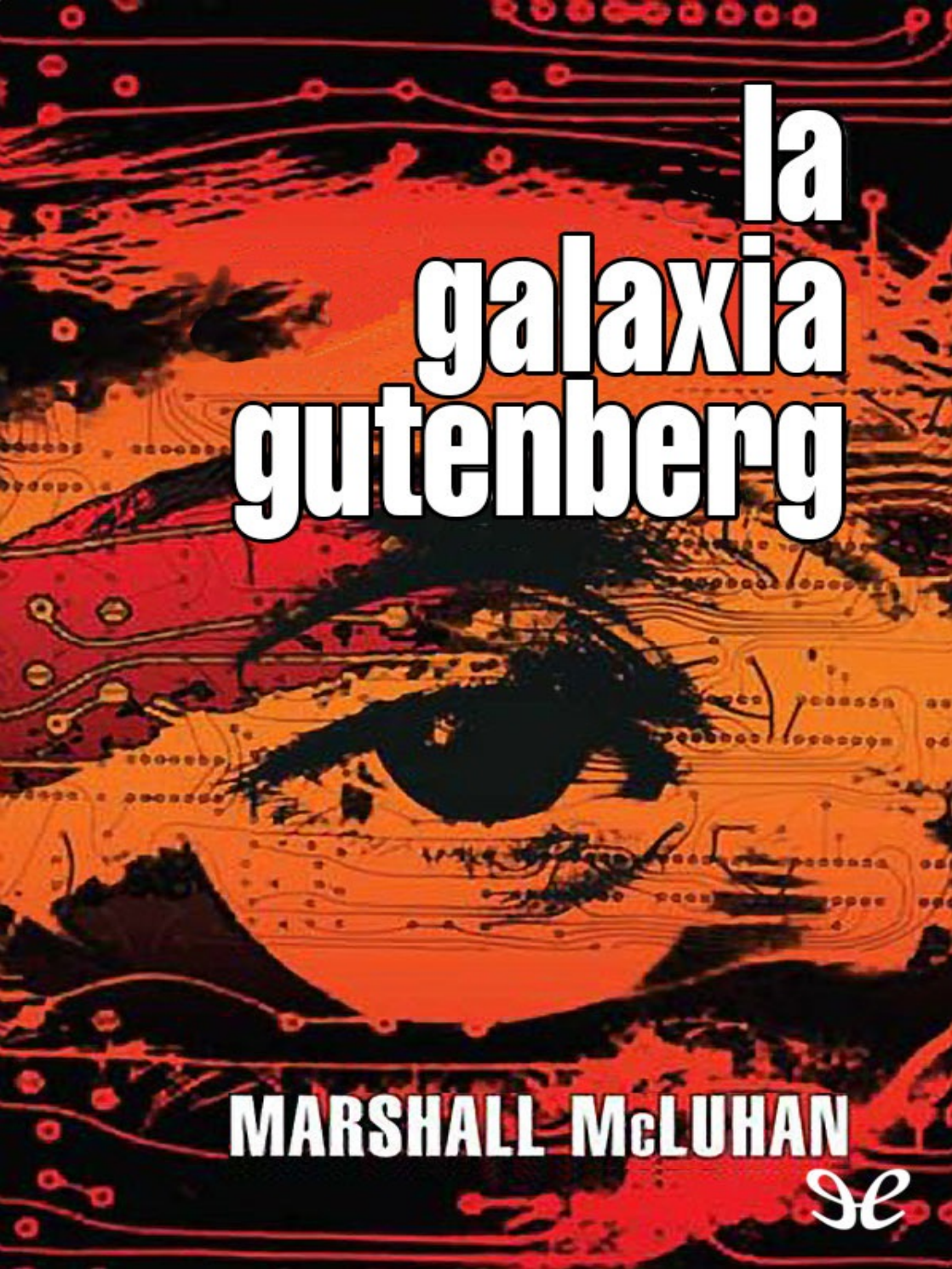




la galaxia gutenberg

MARSHALL McLUHAN

se

Obra polémica, revolucionaria e inquietante, plantea una reflexión de permanente actualidad. Si la invención de la imprenta provocó una revolución cultural que dio paso al individualismo moderno, ahora la cultura audiovisual está desplazando la letra impresa y devuelve al ser humano a su forma primitiva de vivir y pensar.



Marshall McLuhan

La Galaxia Gutenberg

Génesis del «homo typographicus»

ePub r1.0

lestrobe 15.05.14

Título original: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*

Marshall McLuhan, 1962

Traducción: Juan Novella

Editor digital: lestrobe

ePub base r1.1



Nota inicial

La Galaxia Gutenberg despliega un a modo de mosaico, como zona de maniobra, para abordar la problemática que plantea. Esta imagen en mosaico de los numerosos datos y citas que utiliza como pruebas constituye el único medio práctico de revelar la causación de los hechos históricos.

Otro procedimiento habría sido ofrecer una serie de relaciones determinadas en un espacio pictórico. De aquel otro modo, la galaxia o constelación de acontecimientos sobre los que se concentra el presente estudio constituye en sí un mosaico de formas en perpetua interacción, que han pasado por una transformación caleidoscópica, especialmente en nuestros tiempos.

Podría resultar alguna ventaja en sustituir «galaxia» por «medio ambiente» o «circunstancia». Toda tecnología tiende a crear un nuevo mundo circundante para el hombre. La escritura y el papiro crearon el medio ambiente social de los imperios del mundo antiguo. La espuela y la rueda, otros de vasto ámbito. Los distintos medio ambientes tecnológicos, no meros receptáculos pasivos de las gentes, son, por el contrario, procesos activos que dan nueva forma tanto al hombre como a otras tecnologías. En nuestros días, el súbito cambio de la tecnología mecánica de la rueda a la tecnología del circuito eléctrico representa una de las mayores conmociones de toda la historia. La prensa de tipos móviles creó un nuevo mundo circundante, por completo inesperado; creó el PÚBLICO. *La tecnología del manuscrito no tuvo la intensidad o poder de*

expansión necesario para crear públicos a escala nacional. Las que hemos llamado «naciones» en los últimos siglos no precedieron ni pudieron preceder al advenimiento de la tecnología de Gutenberg, del mismo modo que no podrán sobrevivir la irrupción del circuito eléctrico, con su poder de implicarnos de un modo total a todos en la vida de todos.

La característica del «público» creado por la palabra impresa fue una intensa conciencia de sí mismo, de orientación visual, tanto en el individuo como en el grupo.

Este libro patentiza las consecuencias de esta intensa acentuación de lo visual, del creciente aislamiento de la facultad visual con respecto a los otros sentidos. Su tema es la extensión de las modalidades visuales de continuidad, uniformidad y relación a la organización tanto del tiempo como del espacio. La electrónica no puede coadyuvar al desarrollo de las modalidades visuales en grado ni siquiera aproximado al de la poderosa visibilidad de la palabra impresa.

La última sección del libro, titulada «La reestructuración de la galaxia», trata de la colisión de la tecnología eléctrica contra la mecánica o de la imprenta, y el lector podrá encontrar en ella el mejor prólogo.

prologo

EN muchos aspectos, este libro es un complemento del titulado *The Singer Of Tales*, de Albert B. Lord. El profesor Lord ha continuado la obra de Milman Parry, cuyos estudios sobre Homero lo llevaron a considerar cómo la poesía oral y la escrita han seguido, naturalmente, modelos y funciones diferentes. Convencido de que los poemas de Homero fueron composiciones orales, Parry *«se impuso la tarea de probar incontrovertiblemente, si fuese posible, el carácter oral de los poemas, y a tal fin pasó a estudiar la épica yugoslava»*. El estudio de esta épica moderna lo hizo, explica, *«para fijar con exactitud la forma de la poesía narrativa oral... El método fue observar a los recitadores de una medrada tradición de cantos no escritos, y ver cómo la forma de estos depende del hecho de que han de aprenderlos y practicar su arte sin leer ni escribir»*^[1].

Como los estudios de Milman Parry, el libro del profesor Lord es completamente ínsito y adecuado a nuestra era eléctrica. La galaxia Gutenberg tal vez podrá ayudar a explicarlo. Estamos hoy tan adentrados en la era eléctrica como los isabelinos ingleses lo estaban en la era tipográfica y mecánica. Y estamos experimentando las mismas confusiones e indecisiones que ellos padecieron al vivir simultáneamente en dos formas contrapuestas de sociedad y experiencia. Y si los isabelinos se hallaban irresolutos entre la experiencia de las corporaciones medievales y el individualismo moderno, es el nuestro el inverso problema de vemos confrontados

por una tecnología eléctrica que parece dejar anticuado al individualismo y hacer obligada la interdependencia corporativa.

Patrick Cruttwell ha dedicado un completo estudio (*The Shakespearean Moment*) a las estrategias artísticas nacidas de la experiencia isabelina de vivir en un mundo dividido, en disolución y resolución al mismo tiempo. También nosotros vivimos en un momento tal, de interacción de culturas en conflicto, y La galaxia Gutenberg trata de señalar el modo en que las formas de experiencia, de perspectiva mental y de expresión, han sido alteradas primero por el alfabeto fonético, y por la imprenta después. La tarea que Milman Parry se impuso con respecto a las formas, en contraste, de la poesía oral y de la escrita, se extiende aquí a las formas de pensamiento y de organización en la experiencia social y política. Resulta difícil explicar por qué hace tiempo ya que los historiadores no han llevado a cabo tal estudio de la divergente naturaleza de las organizaciones sociales «oral» y «escrita». Quizá se deba esta omisión, simplemente, a que el trabajo no pudiera hacerse hasta que dos formas de experiencia oral y escrita, en conflicto, volvieran a coexistir, como ahora ocurre. Tanto viene a decir el profesor Harry Levin en su prefacio a *The Singer Of Tales*, del profesor Lord (pág XIII):

El término «literatura», al presuponer el empleo de la letra, da por entendido que las obras verbales de imaginación se transmiten por medio de la escritura y la lectura. La expresión «literatura oral» es evidentemente contradictoria. Sin embargo,

vivimos en unos tiempos en que la capacidad de leer se ha hecho tan general que difícilmente puede invocarse como criterio estético. La FALAERA, hablada o cantada, junto a la imagen visual del locutor O cantor, ha venido recuperando su dominio gracias a la ingeniería eléctrica. Una cultura basada en el libro impreso, que ha prevalecido desde el Renacimiento hasta hace poco, nos ha legado —a más de inconmensurables riquezas— esnobismos que deberíamos dar de lado. Debemos dirigir una nueva mirada a la tradición, y considerarla, no como la inerte aceptación de un cuerpo fosilizado de temas y convenciones, sino como el hábito orgánico de recrear lo que nos fue legado y hemos de legar a otros.

La omisión de los historiadores, al no estudiar la revolución provocada por el alfabeto fonético en las formas de pensamiento y de organización social, tiene su paralelo en la historia socio-económica. Ya en 1864-1967, Karl Rodbertus elaboró su teoría de la «vida económica en la antigüedad clásica». En *Trade and Market in the Early Empires* (pág 5), Harry Pearson describe así su innovación:

No se ha apreciado bastante esta modernísima interpretación de la función social del dinero. Rodbeitus se dio cuenta de que la transición desde una «economía natural» a una «economía del dinero» no fue una simple cuestión técnica, resultante de que el intercambio fuese sustituido por la compra con moneda. Insistió, por el contrario, en que una economía

monetaria implicaba una estructura social distinta por completo a la que había prevalecido durante la vigencia de una economía en especie. Pensó que lo importante fue este cambio en la estructura social, secuela del empleo del dinero, no el hecho técnico de su uso. Esta controversia habría podido quedar resuelta antes de ser planteada si esta tesis se hubiese hecho extensiva a las cambiantes estructuras sociales, concomitantes de la actividad comercial del mundo antiguo.

En otras palabras, si Rodbertus hubiese explicado, además, que las distintas formas de dinero y cambio estructuraron las sociedades de forma diferente, podrían haberse evitado las confusas controversias de varias generaciones. La cuestión quedó aclarada cuando, finalmente, Karl Bucher abordó el estudio del mundo clásico no a nuestro modo convencional de retrospección histórica, sino partiendo de las épocas primitivas. Al comenzar con las sociedades iletradas y avanzando hacia el mundo clásico, *«sugirió que la vida económica de la antigüedad podría ser mejor comprendida si se examinara desde un punto de vista primitivo, en lugar de hacerlo desde nuestra sociedad moderna»*^[2].

Tal perspectiva invertida del alfabetizado mundo occidental es la que ofrece al lector Albert Lord en su *Singer of Tales*. Pero nosotros vivimos también en una época de electricidad o post-alfabetizada, en la que el músico de jazz utiliza todas las técnicas de la poesía oral. No es difícil en nuestro siglo una plena identificación con todos los modos orales.

En la era electrónica que sucede a la era tipográfica o mecánica de los últimos cinco siglos, hallamos nuevas formas y estructuras de interdependencia humana y de expresión que son «orales», aun cuando los componentes de la situación puedan ser no verbales. Esta cuestión se trata más ampliamente en la sección final de *La galaxia Gutenberg*. El problema en sí no es difícil, pero requiere cierta reorganización de la vida imaginativa.

Tal cambio en los modos de conocimiento siempre se ve retardado por la persistencia de los antiguos modelos de percepción. A nuestros ojos, los isabelinos aparecen como muy medievales. El hombre medieval se creía un clásico, del mismo modo que nosotros nos tenemos por hombres modernos. Para nuestros sucesores, sin embargo, aparecemos como hombres de carácter completamente renacentista y por completo inconscientes de los importantes factores nuevos que hemos puesto en movimiento durante los últimos ciento cincuenta años.

Sin embargo, este estudio, lejos de ser determinista, elucidará, o así lo espero, un factor principal del cambio social que puede conducir a un aumento real de la autonomía del hombre. En *Technology and Culture* (volumen U, num. 4, 1961, pág 348) al escribir sobre «la revolución tecnológica» de nuestro tiempo, afirma Peter Drucker: *«Solo hay una cosa que no sabemos acerca de la "Revolución Tecnológica", pero es esencial: ¿Qué es lo que causó el cambio básico de actitudes, creencias y valores que la provocaron? He tratado de demostrar que el progreso científico*

tuvo poco que ver en ello. Pero, ¿qué responsabilidad no tuvo el gran cambio en la concepción del mundo que la "Revolución Científica" determinó un siglo antes?» La galaxia Gutenberg intenta al menos, señalar esa «cosa que no sabemos». Pero, aun así, ¡tal vez resulten ser algunas otras cosas! .

El método empleado a lo largo de este estudio está directamente relacionado con lo que Claude Bernard definió en su clásica introducción al estudio de la medicina experimental. Explica Bernard (págs 8-9) que *«la observación consiste en percibir los fenómenos sin perturbarlos, pero la experimentación, de acuerdo con los mismos fisiólogos, implica, por el contrario, la idea de que el experimentador introduce una variación o perturbación en las condiciones del fenómeno natural... Para hacerlo, suprimimos un órgano del ser vivo por amputación o ablación; y del trastorno producido en el organismo total o en una función especial, deducimos la función del órgano suprimido»*.

El propósito de la obra de Milman Parry y del profesor Lord fue observar la totalidad del proceso poético en condiciones orales, y contrastar el resultado con el proceso poético en condiciones escritas, supuestas como «normales». Es decir, que Parry y Lord estudiaron el organismo poético cuando la función auditiva quedaba suprimida por el alfabetismo. Hubieran podido considerar también el efecto en el organismo cuando la función visual del lenguaje adquiría, con la palabra escrita, extensión y poder extraordinarios. Es este un factor en el método experimental que tal vez haya sido

descuidado precisamente porque es de incómodo manejo. Pero dada una intensa y exagerada acción, «el trastorno producido en el organismo total o en una especial función» resulta igualmente observable.

El hombre, ese animal que construye instrumentos, sea el lenguaje, la escritura o la radio, se ha dedicado desde hace mucho tiempo a ampliar uno u otro de sus órganos sensoriales, pero lo ha hecho de tal modo que todos los restantes sentidos o facultades han sufrido extorsión. Si bien han pasado por tal experiencia, los hombres han omitido constantemente, sin embargo, hacerla seguir de observaciones.

En su trabajo *Doubt and Certainty in Science*, dice J. Z. Young (págs 67-68):

El efecto de los estímulos, externos o internos, es perturbar la acción unísona del cerebro o de alguna de sus partes. Se ha hecho la sugerencia especulativa de que la perturbación rompe en cierto modo la unidad de la estructura previamente constituida en el cerebro. Este selecciona entonces aquellos elementos del estímulo que tienden a reparar el modelo y devolver a las células su ritmo regular y sincrónico. No pretendo ser capaz de desarrollar en detalle esta idea de los modelos en nuestro cerebro, pero tiene grandes posibilidades de mostrar cómo tendemos a ajustarnos al mundo y el mundo a nosotros. De algún modo, el cerebro inicia secuencias de actos que tienden a traerlo de nuevo a su esquema rítmico, y este

retomo constituye un acto de consumación o cumplimiento. Si la primera acción que realiza resulta fallida, es decir, si no consigue detener la perturbación de origen, ensaya otras secuencias.

El cerebro sigue sus normas, una tras otra, oponiendo a la perturbación las fuerzas de sus distintos esquemas, hasta que de algún modo recupera de nuevo su ritmo. Esto ocurre quizá solamente después de una ardua, variada y prolongada búsqueda. Durante esta actividad fortuita, van formandose nuevas conexiones y esquemas de actuación que, a su vez, determinaran futuras secuencias.

Este inevitable impulso hacia el «fin», «cumplimiento» o equilibrio se produce tanto en la supresión como en la extensión de los sentidos humanos o funciones.

Puesto que La galaxia Gutenberg constituye una serie de observaciones históricas de los nuevos logros culturales resultantes de las «perturbaciones» que fueron, primero, el alfabeto, y luego la imprenta, quizá ayuden en este punto al lector las afirmaciones de un antropólogo:

En nuestros días, el hombre ha desarrollado extensiones o prolongaciones para realizar casi todos los actos que antes llevaba a cabo sólo con su cuerpo. La evolución de las armas comienza en los dientes y el puño y termina en la bomba atómica. El vestido y la casa son extensiones del mecanismo biológico para la regulación de la temperatura. Los muebles

han sustituido a los talones o al suelo, Cuando ha de sentarse. Las máquinas-herramienta, las lentes, la televisión, los teléfonos y los libros, que transmiten la voz al través del tiempo y del espacio, son ejemplo de extensiones materiales. El dinero es un medio para extender y almacenar el trabajo. Nuestras redes de transporte hacen ahora lo que antes hacían nuestros pies y nuestras espaldas. De hecho, todas las cosas materiales realizadas por el hombre pueden considerarse como extensiones de lo que el hombre hizo antes con su cuerpo o con alguna parte especial de él [3].

Esa exteriorización o expresión de ideas y sentimientos que es el lenguaje y el hablar, es un instrumento que «hizo posible al hombre la acumulación de experiencia y conocimientos, y facilitó su transmisión y maximo empleo posible» [4].

El lenguaje es metáfora en el sentido de que no solo acumula, sino que también transmite experiencia de una forma a otra. El dinero es metáfora en cuanto sirve para almacenar especialización y trabajo, y transforma una habilidad en otra. Pero el principio de cambio y transformación, o metáfora, esta en nuestra facultad racional de transferir todos nuestros sentidos en cualquiera de ellos. Esto es lo que hacemos en cada instante de nuestra vida. Pero el precio que pagamos por las especiales herramientas tecnológicas, sean la rueda o el alfabeto o la radio, es que tales extensiones masivas de nuestros sentidos constituyen sistemas cerrados. Nuestros sentidos corporales no son sistemas cerrados, sino que

constantemente se traducen unos en otros en esa experiencia que llamamos consciencia. Las prolongaciones de nuestros sentidos, herramientas, tecnologías, han sido, en el transcurso del tiempo, sistemas cerrados, incapaces de interacción o conciencia colectiva. Hoy, en la era eléctrica, el propio carácter instantáneo de la coexistencia entre nuestros instrumentos tecnológicos ha originado una crisis sin precedentes en la historia de la humanidad. Esas extensiones de nuestras facultades y sentidos constituyen ahora un particular campo de experiencia que reclama que aquellos se hagan patentes a una conciencia colectiva. Nuestras tecnologías, como nuestros sentidos corporales, exigen ahora una interacción y razón que haga posible una coexistencia racional. Mientras que nuestras tecnologías fueron tan lentas como la rueda, el alfabeto o el dinero, el hecho de que constituyeran sistemas aislados y cerrados fue social y psíquicamente soportable. Esto ya no es cierto hoy, cuando la visión, el sonido y el movimiento son simultáneos y globales en su extensión.

El equilibrio en la interacción de estas extensiones de nuestras funciones humanas es hoy tan necesario colectivamente como siempre lo fue para nuestra racionalidad privada y personal el equilibrio entre nuestros sentidos corporales.

Hasta ahora, los historiadores de la cultura se han inclinado a aislar los acontecimientos tecnológicos, del mismo modo que la física clásica trataba los fenómenos físicos. Louis de Broglie, en *The Revolution in Physics*, da mucha importancia a esta limitación

de los procedimientos cartesianos y newtonianos, tan semejantes a los del historiador que mira desde un «punto de vista» individual (pág 14).

Fiel al ideal cartesiano, la física clásica nos mostraba el universo como algo análogo a un inmenso mecanismo capaz de ser descrito con toda precisión mediante la localización de sus partes en el espacio y sus cambios en el curso del tiempo... Pero tal concepción se apoyaba en varias hipótesis implícitas que fueron admitidas casi sin darnos cuenta de ellas. Una de tales hipótesis fue la de que el marco del espacio y del tiempo en el que casi instintivamente tratamos de localizar todas nuestras sensaciones, era un marco perfectamente viejo y rígido, en el que cada acontecimiento básico puede, en principio, quedar rigurosamente localizado, independientemente de todos los procesos dinámicos que se produzcan alrededor.

Veremos cómo las percepciones cartesianas y también las euclídeas están constituidas por el alfabeto fonético. La revolución que describe De Broglie es una consecuencia no del alfabeto, sino del telégrafo y la radio. J. Z. Young, un biólogo, apunta al mismo blanco que De Broglie. Después de explicar que la electricidad no es algo que «fluye», sino «*la condición que observamos cuando se dan ciertas relaciones espaciales entre las cosas*», añade (pág III):

Algo similar ha sucedido cuando los físicos han ideado

sistemas para medir distancias muy pequeñas.

Se ha visto que ya no es posible utilizar el viejo modelo consistente en suponer que se trata de dividir algo llamado materia en una serie de pedazos, cada uno de ellos con sus propiedades definidas llamadas tamaño, peso o posición. Los físicos no dicen ahora que la materia «está hecha» de cuerpos llamados átomos, protones, electrones, etc. Lo que han hecho es abandonar el método materialista de describir sus observaciones en términos de algo hecho como por la mano del hombre, como un pastel. La palabra átomo o electrón no se usa como el nombre de una pieza. Se usa como parte de la descripción de las observaciones de los físicos. No tiene significado sino cuando la emplean gentes que Conocen los experimentos en que se revela.

Y añade: *«Es muy importante que nos demos cuenta de que la adopción de nuevos instrumentos lleva aparejados grandes cambios en la forma ordinaria de hablar y actuar»*. Si hubiésemos meditado hace tiempo sobre un hecho tan fundamental, fácilmente habríamos podido dominar la naturaleza y los efectos de todas nuestras tecnologías, en lugar de vemos arrollados por ellas. En todo caso, lo que se hace en La galaxia Gutehberg es proseguir las meditaciones de J. Z. Young sobre este tema.

Nadie ha tenido mayor conciencia de la futilidad de nuestros sistemas cerrados de historiografía que Abbot Payson Usher. Su obra clásica, *A History of Mechanical Inventions*, es una

explicación de por qué tales sistemas cerrados no pueden establecer contacto con los hechos del acontecer histórico. *«Las culturas de la antigüedad no se ajustan a los modelos de las secuencias lineales de la evolución social y económica desarrollados por las escuelas históricas alemanas... Si se dan de lado los conceptos lineales de evolución y se considera el desarrollo de la civilización francamente como un proceso multilineal, mucho se habrá avanzado en la comprensión de la historia de la cultura occidental, como integración progresiva de muchos elementos separados»*(págs 30-1).

Un «punto de vista» histórico es una especie de sistema cerrado, relacionado muy de cerca con la tipografía, y que florece allí donde los efectos inconscientes de la alfabetización se desarrollan sin el contrapeso de otras fuerzas culturales. Alexis de Tocqueville, cuya formación «libresca» estaba muy modificada por su cultura oral, parece haber tenido, a nuestro juicio, cierta clarividencia en cuanto se refiere a las formas de evolución de la Francia y la América de su tiempo. No tuvo un punto de vista, una posición fija desde donde llenar de acontecimientos una perspectiva visual. Antes bien, trató de hallar en sus datos la dinámica operativa: Pero si voy más allá y busco entre estas características la principal, que incluye casi todo el resto, descubro que, en casi todas las operaciones mentales, cada americano recurre solamente al esfuerzo individual de su propia comprensión.

América es, por tanto, uno de los países donde los

preceptos de Descartes son menos estudiados y mejor aplicados... Todos se encierran en sí mismo y persisten en juzgar el mundo desde allí. [5]

Su habilidad para establecer la interacción entre los modos, orales y escritos, de estructura perceptiva, capacitó a De Tocqueville para lograr atisbos «científicos» en psicología y política.

Con esta interacción de los dos modos de percepción alcanzó una comprensión profética, en tanto que otros observadores no hicieron sino expresar sus particulares puntos de vista.

De Tocqueville sabía bien que la formación «tipográfica» no solo había originado el Concepto cartesiano, sino también las especiales características de la psicología y de la política americanas. Con su método de interacción entre modos perceptivos divergentes, De Tocqueville fue capaz de reaccionar ante su mundo, no en sectores, sino en su conjunto como Campo abierto. Y tal es el método que A. P. Usher señala como ausente en el estudio de los movimientos culturales y su historia. De Tocqueville empleó un procedimiento similar al que describe J. Z. Young (pág 77):

«Es muy probable que gran parte del secreto de las facultades del cerebro esté en la enorme oportunidad que depara a la interacción entre los efectos del estímulo de cada una de las partes de los campos receptivos. Es esta provisión de centros de interacción, o lugares de mezcla, lo que nos permite reaccionar ante el mundo en su Conjunto hasta un grado

mucho mayor que el alcanzado por los otros animales».

LA GALAXIA GUTENBERG

Cuando el rey Lear declara sus «mas encubiertas intenciones», es decir, la subdivisión de su reino, expresa un propósito vanguardista y de gran osadía política para los comienzos del Siglo XVII.

Conservaremos solo de rey el nombre con sus atributos. Mando, rentas y ejecución del resto, amados hijos, vuestros son; y, en prueba, reparto esta corona entre vosotros.

Lear esta expresando la modernísima idea de la delegación de autoridad central. Los isabelinos hubiesen identificado en seguida sus «encubiertas intenciones» como maquiavelismo de izquierda. Entonces, en los comienzos del siglo XVII, los nuevos modelos de poder y organización, discutidos en el siglo precedente, se dejaban sentir en todos los niveles de la vida social y privada. El rey Lear es una exposición de la nueva estrategia de cultura y poder en cuanto afecta al estado, la familia y la psiquis individual:

Entre tanto expondremos nuestras más encubiertas intenciones.

Dadnos el mapa aquel.

Sabed que dividimos nuestro reino en tres partes.

Los mapas también eran una novedad en el siglo XVI, época de la proyección de Mercator, y constituían la clave de una nueva visión de las periferias de poder y riqueza. Colón fue cartógrafo antes de

ser navegante; y el descubrimiento de que resultaba posible seguir un curso en línea recta, como si el espacio fuese uniforme y continuo, fue una de las mayores conmociones del conocimiento humano en el Renacimiento. Y, lo que es mas importante, el mapa presenta inmediatamente un tema principal del Rey Lear esto es, el aislamiento del sentido visual como una especie de ceguera.

Ya en la primera escena de la obra expresa Lear sus «encubiertas intenciones», empleando un término de la jerga maquiavélica. Antes, en la misma escena, se alude a lo tenebroso de la naturaleza en la jactancia de Gloucester por la ilegitimidad de su bello hijo natural Edmundo:

«Pero, Señor, yo tengo un hijo legítimo, como de un año mas que este, y que sin embargo no me es mas querido» Mas adelante, Edgard alude a la jocosidad con que Gloucester habla del modo como lo engendró:

El lugar tenebroso y de pecado
donde te engendró él,
los ojos le ha costado.
(V, III)

Edmundo, el hijo natural, abre la segunda escena de la obra con:

Mi deidad eres tú, Naturaleza.
A tu ley mis servicios supedito
¿Por qué he de soportar ese tormento
de la costumbre y permitir sumiso

que la gazmoñería de los pueblos
me desherede, por haber nacido
doce o catorce lunas a la zaga
de un hermano?

Edmundo tiene *l'esprit de quantité*, tan esencial en la mensura táctil y en la impersonalidad de la mente empírica. Se presenta a Edmundo como una fuerza de la naturaleza, excéntrico a la simple experiencia humana y a la «gazmoñería de los pueblos». Es un agente primordial de la fragmentación de las instituciones humanas, pero el gran fragmentador es el mismo Lear, con su inspirada idea de establecer una monarquía constitucional delegando su autoridad. Su propio plan es convertirse en especialista.

Conservaremos Solo
de rey el nombre con sus atributos.

Siguiéndole el humor, Gonerila y Regana se lanzan al acto de devoción filial con una competitiva intensidad de especialista. Es Lear quien las fragmenta al imponer un divisivo concurso de elogios:

Hijas mías, decidme
(pues que renunciaremos al gobierno,
al interés por nuestros territorios,
a los cuidados todos del estado),
¿cuál podremos decir que más nos ama?

Que un legado mayor dejar podamos
allí donde Natura desafíe
a los merecimientos. Gonerila,
vos que sois la mayor, hablad primero.

El individualismo competitivo era motivo de escándalo en una sociedad largo tiempo investida de valores corporativos y colectivos.

El papel representado por la imprenta en la institución de nuevos modos de cultura no es insólito. Pero una consecuencia natural de la acción especializante de las nuevas formas de conocimiento fue que todas las formas de poder adquirieron un carácter acusadamente centralizados. En tanto que la función del monarca feudal había sido inclusiva, pues que en realidad el rey incluía en sí mismo a todos sus súbditos, el príncipe del Renacimiento tendió a constituirse en un centro exclusivo de poder, rodeado de sus súbditos individuales. Y el resultado de tal centralismo, resultante a su vez de muchos adelantos nuevos en las comunicaciones y el comercio, fue la costumbre de delegar poderes y la especialización de muchas funciones en áreas e individuos distintos.

En *El rey Lear* como en otras obras, Shakespeare demuestra una total clarividencia en cuanto se refiere a las consecuencias, para el individuo y para la sociedad, de la renuncia o dejación de atributos y funciones en aras de la rapidez, la precisión y el creciente poder. Su perspicacia se manifiesta con tanta riqueza en sus versos que resulta difícil elegir entre ellos. Pero ya en las mismas palabras

iniciales del aria de Gonerila estamos profundamente inmersos en tal perspicacia:

Os amo más que las palabras puedan
haceroslo saber. Me sois más caro
que la luz de mis ojos, que el espacio
y que la libertad.

La renuncia a los propios sentidos, el desnudarse de ellos, será uno de los temas de esta tragedia. La separación de la vista de los demás sentidos ha quedado ya bien de manifiesto en la alusión de Lear a sus «más encubiertas intenciones», al tiempo que utiliza el recurso meramente visual del mapa. Pero ya que Gonerila se muestra dispuesta a renunciar a la vista en prueba de devoción filial, Regana ridiculiza su reto con:

Me declaro
enemiga de cualquier otro goce
que pueda procurar el máspreciado
canon de los sentidos...

Regana renunciará a todos los sentidos humanos con tal de poseer el amor de Lear. La alusión a «el máspreciado canon de los sentidos» nos muestra a Shakespeare haciendo una demostración casi escolástica de la necesidad de una proporción e interacción entre los sentidos como elementos constitutivos esenciales de la racionalidad. Este tema suyo en El rey Lear es el mismo de John

Todo esta hecho pedazos, la coherencia huida;
todo justo consumo, y toda relación:
Soberano, vasallo, padre, hijo, son cosas
olvidadas. Las cosas únicas con que puede
llegar el hombre a FeniX...

La ruptura del «máspreciado canon de los sentidos» significa el aislamiento o separación de un sentido de otro por sus distintas intensidades, con la consiguiente irracionalidad y el conflicto entre las facultades, las personas y las funciones. Esta ruptura de la proporción entre las facultades o sentidos, personas y funciones, es el tema que Shakespeare toca más tarde.

Cuando Cordelia observa la súbita agilidad de aquellas especialistas en devoción filial, Gonerila y Regana, dice:

Estoy segura que es mi amor
mucho más rico que mi lengua.

Su racional plenitud no es nada junto a la especialización de sus hermanas. No tiene un punto de vista fijo desde donde lanzar rayos de elocuencia. Sus hermanas se saben el papel de cada situación particular, están perfiladas por la fragmentación de los sentidos y de los motivos de cálculo exacto. Como Lear, son Maquiavelos de vanguardia, capaces de afrontar explícita y científicamente cada situación. Son resueltas y se han liberado conscientemente no solo

del canon de los sentidos, sino también de su equivalente moral: la «conciencia». Porque la proporción entre los motivos *«hace unos cobardes de todos nosotros»*. Y Cordelia es una cobarde, impedida para la acción especializada por las complejidades de su conciencia, su razón y su papel.

«El rey Lear» es un ejemplo ilustrativo del proceso de renuncia o dejación por el que los hombres se trasladaron desde un mundo de «posiciones sociales», o «papeles», a un mundo de «empleos».

El rey Lear viene a ser un minucioso relato de hechos en los autos del proceso en el que unas personas se trasladan desde un mundo de «papeles» a un mundo nuevo de «empleos». Es este un proceso de renuncia o dejación que no se produce súbitamente, a no ser en la imaginación de un artista. Pero Shakespeare vio que se produjo en su época. No hablaba del futuro. Sin embargo, el viejo mundo de las posiciones sociales o papeles había continuado sobreviviendo como un fantasma, del mismo modo que, tras un siglo de electricidad, el occidente todavía siente la presencia de los

viejos valores del alfabetismo, la vida privada y la independencia personal.

Kent, Edgar y Cordelia están «desfasados», por decirlo al modo de W. B. Yeats. Son «feudales» en su absoluta lealtad, que ellos consideran simplemente natural a sus papeles. En tales papeles no ejercen autoridad o poderes delegados. Son centros autónomos. Como señal a Georges Poulet en sus *Studies in Human lime* (pág 7): «*Para el hombre medieval, pues, no había solamente una duración. Había duraciones, alineadas una sobre otra, y no solo en la universalidad del mundo exterior, sino también en él mismo, en su íntima naturaleza, en su propia existencia humana*». El plácido hábito de configuración, que había durado varios siglos, sucumbe con el Renacimiento ante las secuencias continuas, lineales y uniformes del tiempo, el espacio y las relaciones personales. Y semejante mundo de posiciones sociales y proporciones se ve súbitamente sustituido por un nuevo mundo lineal, como en Troilo y Cressida (111, in):

Sigue el camino trillado;
que la senda del honor
es tan estrecha que apenas
pasar de frente se puede.
Una vez en él, mantente,
que tiene la emulación
mil hijos que, uno tras otro,
te perseguirán. Si cedes

O rodeas hacia un lado
desde el Centro del camino,
todos se abalanzarán
como la marea en flujo
y te dejarán postrero.

En el siglo XVI, la idea de una segmentación homogénea de personas, relaciones y funciones solamente pudo aparecer como la disolución de todos los vínculos del sentido y de la razón. *El rey Lear* ofrece una demostración completa de la sensación que produciría vivir en plena transición del tiempo y espacio medievales al tiempo y espacio del Renacimiento, de un sentido inclusivo del mundo a un sentido exclusivo. La nueva actitud de Lear respecto a Cordelia refleja exactamente la idea de los reformadores acerca de la Caída de la naturaleza. Dice poulet (pág 10):

También para ellos, tanto el hombre como la naturaleza estuvieron animados por la divinidad. Para ellos también hubo un tiempo en que la naturaleza y el hombre participaron en el poder creador... Pero, para ellos, aquel tiempo ya terminó. El tiempo en que la naturaleza era divina estaba ahora reemplazado por el tiempo de la naturaleza caída; caída por su propia falta, por el acto libre a consecuencia del cual se apartó de su origen, se separó de su fuente, negó a Dios. Y desde aquel momento, Dios se retiró de la naturaleza y del hombre.

Lear es completamente explícito al definir a Cordelia como una puritana: Despósela el orgullo, que ella llama llaneza.

Los reformadores, al dar tanta importancia a la función del individuo y a la independencia, no podían ver, naturalmente, la razón de ser de todas las formalidades propias de la posición social, impersonal por completo. Sin embargo, para el espectador resulta claro que es precisamente la dedicación de Cordelia a su papel tradicional lo que la deja tan indefensa ante el nuevo individualismo de Lear y de sus hijas:

Amo a Vuestra Majestad
conforme a mi deber; ni más ni menos.

Bien sabe Cordelia que la fidelidad de su papel es tanto como «nada» en términos del nuevo y estridente individualismo. Poulet describe (pág 9) este nuevo mundo como *«no otra cosa ya sino un inmenso organismo, una gigantesca red de intercambios e influencias recíprocas, animado, guiado interiormente en su evolución cíclica por una fuerza en todas partes la misma y perpetuamente diversificada, que pudo llamarse indiscriminadamente Dios, Naturaleza, Alma del Mundo o Amor»*.

En «El rey Lear» se manifiesta verbalmente, por primera vez en la historia de la poesía, la angustia de la tercera dimensión.

Al parecer, no se ha reconocido debidamente a Shakespeare el mérito de haber hecho en *El rey Lear* la primera alusión verbal, que yo sepa la única en cualquier literatura, a la perspectiva tridimensional. Hasta *El Paraíso perdido* (II, 11. 1-5), de Milton, no vuelve a darse deliberadamente al lector un punto de vista fijo:

Elevado, en un trono de regia majestad
más brillante que el fasto de la India y Ormuz,
o de donde el Oriente con su más rica mano
sobre sus reyes bárbaros vierte perlas y oro,
hallábase sentado, exaltado, Satán...

La selección arbitraria de una posición estática particular crea un espacio pictórico con un punto de fuga. Este espacio puede ser llenado trozo a trozo, y es completamente distinto del espacio no-pictórico, en el que cada cosa simplemente hace resonar o modula su propio espacio en forma visual bidimensional.

Pues bien, el fragmento sin par de arte verbal tridimensional que aparece en *El rey Lear* se halla en el acto IV escena VI. Edgar se ve y se desea para persuadir a Gloucester, a quien han cegado, para que se haga la ilusión de que están al borde de un escarpado precipicio:

EDGAR. ¡Atento! ¿Oís el mar?

GLOUCESTER. No, ciertamente.

EDGAR. Será que la tortura de los ojos
vuestros otros sentidos ha dañado...

.....
Venid aquí, Señor; este es el sitio.

No os mováis. ¡Que pavor y asombro causa!
dirigir tan abajo la mirada!

La ilusión de la tercera dimensión se trata ampliamente en la obra de E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*. Lejos de ser un modo normal de visión en el hombre, la perspectiva tridimensional es un modo de ver adquirido convencionalmente, tan adquirido como lo son los medios de reconocer las letras del alfabeto o de seguir una natación cronológica. Shakespeare nos ayuda a ver que se trata de una ilusión con los comentarios que hace sobre los restantes sentidos en relación con la vista. Gloucester está maduro para la ilusión porque ha perdido la visión súbitamente. Su poder de visualización está ahora separado por completo de sus otros sentidos. Y es el sentido de la vista, en deliberado aislamiento de los otros sentidos, el que confiere al hombre la ilusión de la tercera dimensión, como Shakespeare hace explícito aquí. Hay también la necesidad de fijar la mirada:

Venid aquí, Señor; este es el sitio.

No os mováis. ¡Que pavor y asombro causa!
dirigir tan abajo la mirada!

Los cuervos y los grajos que aletean
a media altura, no se ven tan grandes
como un escarabajo. A la mitad
de la quebrada hay alguien suspendido
que siega hinojo: ¡fastidioso oficio!
No parece mayor que su cabeza.
Los pescadores que andan por la playa
asemejan ratones; a lo lejos
anclado se ve un barco, que parece
no mayor que su bote; el bote mismo,
no mayor que una boya, tan pequeño
que puede verse apenas. El murmullo
de las olas que rompen en las rocas
no llega aquí, tan alto. Más no miro,
no vaya a ser que pierda la cabeza,
se me nuble la vista y me despeñe.

Lo que hace aquí Shakespeare es situar cinco planos horizontales de dos dimensiones, uno tras otro. Al darles una torsión diagonal, se suceden uno a otro, como en perspectiva, por así decir, desde un punto fijo. Tiene plena conciencia de que la disposición de esta especie de ilusionismo resulta de la separación de los sentidos.

Milton aprendió a producir la misma clase de ilusión visual después de quedar ciego. Y en 1709, en su *Nueva teoría de la visión*, Berkeley denunció lo absurdo del espacio visual newtoniano como una simple ilusión abstracta, desconectada del sentido del

tacto. Posiblemente, uno de los efectos de la tecnología de Gutenberg haya sido la separación de los sentidos y la consiguiente interrupción de su interacción en sinestesia táctil. Este proceso de separación y reducción de funciones había alcanzado un punto crítico, ciertamente, a principios del siglo XVII, cuando apareció *El rey Lear*. Sin embargo, determinar en qué medida pudo estar provocada por la tecnología de Gutenberg tal revolución en la vida de los sentidos humanos, requiere un método distinto al de ir dando ejemplos de la sensibilidad de una gran obra teatral escrita en el período crítico.

El rey Lear es una especie de sermón admonitorio medieval, de razonamiento inductivo, para poner de manifiesto la locura y la miseria de la nueva vida de acción del Renacimiento. Shakespeare explica minuciosamente que el principio mismo de la *acción* es la división, en segmentos especializados, de las funciones sociales y de la vida de los sentidos de cada individuo. El resultante frenesí por descubrir una nueva interacción general de fuerzas, asegura una furiosa activación de todos los componentes y personas afectados por la nueva tensión.

Cervantes tuvo una intuición semejante, y su *Don Quijote* está galvanizado por la nueva forma de los libros, tanto como Maquiavelo quedó hipnotizado por la particular zona de experiencia que había elegido para elevarse a la más alta intensidad del conocimiento. De la matriz del poder social hizo Maquiavelo la abstracción de la entidad del poder personal, de modo comparable al que se había seguido muchísimo antes al hacer, de las formas

animales, la abstracción de la *rueda*. Tal abstracción provoca mucho más movimiento. Pero lo que intuyen Shakespeare y Cervantes es la futilidad de tal movimiento y de la acción deliberadamente encuadrada por una predisposición a lo fragmentado y especializado.

W. B. Yeats escribió un epigrama que expresa en forma críptica los temas de *El rey Lear* y del *Quijote*:

A Locke le dio un desmayo. El jardín se marchitó.
Dios ha quitado la rueda
de su lado.

El desmayo de Locke fue el trance hipnótico inducido por la intensificación del componente visual en la experiencia, hasta que llega a ocupar todo el campo de la atención. Los psicólogos definen la hipnosis como el estado en el cual uno solo de los sentidos ocupa el campo de la atención. En tal momento el jardín se marchita. Esto es, el jardín significa la interacción de los sentidos en háptica armonía. Con la preocupación, interiormente intensificada, por uno solo de los sentidos, el principio mecánico de abstracción y repetición surge en forma explícita. Tecnología es lo explícito, como dijo Lyman Bryson. Y a lo explícito, a la claro y lúcido, se llega desmenuzando las cosas una a una, los sentidos uno a uno, las operaciones mentales o físicas una a una. Puesto que el objeto del presente libro es discernir los orígenes y modos de configuración de los acontecimientos de la época de Gutenberg, bueno será considerar los efectos del alfabeto en los pueblos aborígenes de hoy,

ya que están en la misma relación con el alfabeto fonético que estuvimos nosotros antes.

La interiorización de la tecnología del alfabeto fonético traslada al hombre desde el mundo mágico del oído al mundo neutro de lo visual.

En su trabajo *Culture, Psychiatry and the written world*, publicado en el número de noviembre de 1959 de *Psychiatry*, J. C. Carothers hace una serie de observaciones en las que pone en contraste a los indígenas analfabetos con los indígenas más cultos, y al hombre analfabeto con el hombre occidental en general. Parte (pág 308) del hecho conocido de que:

en razón de la clase de influencias educativas que inciden en los africanos durante su infancia, adolescencia, y podría decirse que durante toda su vida, el individuo llega a considerarse más bien como una parte insignificante de un organismo mucho mayor —la familia y el clan— y no como unidad independiente y que confía en sí misma; la ambición e iniciativa personales tienen pocas oportunidades para manifestarse; y en cada hombre no se produce una integración sustancial de sus experiencias individuales y personales. Por contraste con la limitación impuesta a su nivel intelectual, se le permite una gran libertad en el nivel temperamental, y se supone que el hombre viva intensamente el «aquí y ahora», que sea extravertido en alto grado, y que dé libérrima expresión a sus sentimientos.

En una palabra, nuestra noción de que el indígena es un hombre sin inhibiciones, ignora la total inhibición y supresión de su vida mental y personal, inevitable en un mundo analfabeto:

A diferencia del niño occidental, al que desde muy pronto se le presenta un mundo de bloques de construcción, llaves y cerraduras, grifos y una multitud de objetos y hechos que lo obligan a pensar en términos de relación espacio-temporal y de causación mecánica, el niño africano recibe, por el contrario, una educación que depende, de un modo mucho más exclusivo, de la palabra hablada, y relativamente mucho más cargada de elementos dramáticos y emocionales (pág 308).

Es decir, que, en cualquier medio occidental, el niño está rodeado por una tecnología visual, abstracta y explícita, de tiempo uniforme y espacio continuo, en los que la «causa» es eficiente y trascendente, y en los que las cosas se mueven y ocurren, por orden sucesivo, en planos únicos. Pero el niño africano vive en el mundo implícito y mágico de la resonante palabra hablada. No encuentra causas eficientes, sino causas formales en un campo configurativo del tipo de los que elabora cualquier sociedad analfabeta. Carothers repite una y otra vez que el «africano rural vive primordialmente en un mundo de sonidos —un mundo cargado de significado directo y personal para el oyente— en tanto que el europeo occidental vive, en mayor grado, en un mundo visual que, en conjunto, le es indiferente». Pues que el mundo del oído es un mundo hiperestésico

y caliente, y el mundo de la vista es un mundo relativamente neutro y frío, el europeo aparece a los ojos del hombre de cultura oral como un tipo extraño —como un *pez frío*— en verdad.^[6]

Carothers analiza la idea, corriente entre los iletrados, del «poder» de las palabras, según la cual el pensamiento y la conducta dependen de la mágica resonancia de los vocablos y de su fuerza para imponer inexorablemente lo que significan. Cita a Kenyatta en relación con la magia erótica entre los kikuyu:

Es muy importante aprender el uso correcto de las palabras mágicas y su entonación apropiada, ya que el progreso en la aplicación efectiva de la magia depende de la articulación de tales palabras por su orden ritual... Al realizar estos actos de magia erótica, el «oficiante» ha de recitar la fórmula mágica... Tras esta recitación, pronuncia en voz alta el nombre ' de la muchacha y comienza a hablarle *como si estuviese escuchándole* (pág 309).

Como dijo Joyce, es una cuestión de «palabras rituales por orden rutinario». Pero, una vez más, cualquier niño occidental crece hoy en esta clase de mundo de cantilenas mágicas, pues que oye constantemente los anuncios de la radio y de la televisión.

Continúa Carothers preguntándose (pág 310) cómo puede operar en una sociedad el conocimiento del alfabeto con el efecto de que la noción de las palabras como fuerzas resonantes, vivas, activas y naturales quede sustituida por la noción de las palabras como portadoras de «sentido» y «significación» para la mente:

Me atrevo a sugerir que la escena quedó preparada para que las palabras perdieran su poder mágico y vulnerador solamente cuando salieron a ella en forma escrita, o mejor aún en forma impresa. ¿Por qué fue así?

En un artículo anterior, referente a África, desarrollé el tema de que los pueblos rurales iletrados viven mayormente en un mundo de sonidos, en contraste con los europeos occidentales, que viven más bien en un mundo visual. En cierto sentido, los sonidos son cosas dinámicas, o al menos son siempre indicio de cosas dinámicas, movimientos, sucesos, actividades contra las que el hombre debe estar siempre alerta cuando, en la selva o el páramo, se halla muy indefenso ante los azares de la vida. Los ruidos pierden mucho de su significación en la Europa occidental, donde el hombre tiene que desarrollar frecuentemente una habilidad asombrosa para ignorarlos. En tanto que para los europeos «ver es creer», para los africanos de las regiones rurales la realidad parece residir, muchísimo más, en lo que se oye y se dice.

... En efecto, nos vemos impulsados a creer que el ojo está considerado por muchos africanos menos como un órgano receptor que como un instrumento de la voluntad, siendo el oído el principal órgano receptor.

Carothers reitera que el occidental depende en alto grado de la conformación visual de las relaciones espacio-temporales, sin la cual es imposible tener el sentido mecánico de las relaciones

causales, tan necesario en el orden de nuestras vidas. Pero el supuesto, totalmente contrario, de la vida esencialmente perceptiva del indígena, ha hecho que Carothers se pregunte (pág 311) cuál ha sido, posiblemente, el papel de la palabra escrita en la transformación de los hábitos de percepción, de auditivos en visuales:

Por supuesto que, cuando las palabras se escriben, pasan a formar parte del mundo visual. Como la mayor parte de los elementos del mundo visual, devienen cosas estáticas y, como tales, pierden el dinamismo tan característico del mundo auditivo en general y de la palabra hablada en particular. Pierden mucho del elemento personal, en el sentido de que la palabra escuchada nos ha sido dirigida, comúnmente, en tanto que la palabra vista no lo ha sido, y la leemos o no, según queramos. Pierden aquella resonancia emocional y énfasis descritos, por ejemplo, por Monrad Krohn... Y así, en general, las palabras, al hacerse visibles, pasan a formar parte de un mundo de relativa indiferencia para el que las ve, un mundo en el que la «fuerza» mágica de la palabra ha sido abstraída.

Carothers continúa sus observaciones en el campo de la «ideación libre», abierto a las sociedades que conocen el alfabeto y que no cabe imaginar en las sociedades con una cultura oral o analfabetas:

El concepto de que el pensamiento verbal es separable de la acción y es o puede ser inefectivo y quedar contenido en el hombre... tiene importantes implicaciones socioculturales,

porque solo en las sociedades que reconocen la posibilidad de contener así los pensamientos verbales y de que no surjan naturalmente en alas de su poder, puede la coerción social, al menos en teoría, permitirse el lujo de ignorar la ideación(pág 311).

Así, en una sociedad tan profundamente oral como es la rusa, en la que se espía con el oído y no con el ojo, cuando tuvo lugar el memorable proceso llamado «purga» de 1930, los occidentales expresaron su desconcierto ante el hecho de que muchos se reconocieran totalmente culpables no por lo que habían hecho, sino por lo que habían censado. En una sociedad altamente civilizada, por contra la adecuación de la conducta en lo visible deja al individuo libre para desviarse interiormente. No así en una sociedad oral, donde la verbalización interna es conducta social efectiva: En estas circunstancias, queda implícito que la coerción de la conducta *deba* incluir la coerción del pensamiento. Puesto que en tales sociedades toda conducta está gobernada y concebida con arreglo a líneas altamente sociales, y puesto que el pensamiento dirigido difícilmente puede serlo de otro modo que en el personal y único para cada individuo, resulta tanto más implícito en la actitud de tales sociedades que la mera posibilidad de tal pensamiento sólo difícilmente se reconozca. Por tanto, si tal pensamiento se produce, a niveles que no sean los estrictamente prácticos y utilitarios, está expuesto a ser visto como procedente del demonio o de cualquier otra maligna influencia externa, y como algo temible y vitando para

uno mismo y para los demás (pág 312).

Quizá resulte un poco sorprendente ver que se califican de «gobernadas y concebidas con arreglo a líneas altamente sociales» las compulsivas y rígidas normas de una comunidad intensamente oral-ótica. Porque nada puede exceder en automatismo y rigidez a una comunidad analfabeta, oral, en su colectividad no-personal. Cuando las comunidades cultas de occidente entran en contacto con las diversas comunidades «primitivas» u óticas que todavía quedan en el mundo, se produce una gran confusión. Áreas como la China y la India son todavía audio-táctiles, en gran parte. El conocimiento del alfabeto fonético que haya podido penetrar en ellas ha alterado pocas cosas. Incluso Rusia es todavía profundamente oral en sus prejuicios.

Solo gradualmente va el conocimiento del alfabeto cambiando las subestructuras de lenguaje y sensibilidad.

Alexander Inkeles, en su libro sobre *Public Opinion in Russia* (pág 137) da una información muy útil de cómo la tendencia ordinaria e inconsciente, incluso de las minorías rusas ilustradas, tiene una orientación contraria por completo a la que consideraría «natural» una comunidad en contacto con el alfabeto desde largo tiempo.

La actitud rusa, como la de cualquier sociedad oral, es de polaridad inversa a la nuestra:

En los Estados Unidos y en Inglaterra lo que se valora es la libertad de expresión, el derecho mismo, en abstracto... En la

Unión Soviética, por el contrario, son los *resultados* del ejercicio de la libertad lo que está en el primer plano de la atención, y la preocupación por la libertad en sí es secundaria. Esta es la razón de que las discusiones entre representantes soviéticos y anglo-americanos no logren —es característico— ningún acuerdo sobre propuestas específicas, aunque ambas partes afirmen que debe existir la libertad de prensa. Generalmente, el americano está hablando de libertad de *expresión*, del derecho a decir o no decir ciertas cosas; un derecho que, afirma, existe en los Estados Unidos y no en la Unión Soviética. El representante soviético, generalmente, está hablando del *acceso* a los *medios* de expresión, en absoluto del derecho a decir cosas; y este acceso, mantiene, está cerrado para casi todos en los Estados Unidos y existe para casi todos en la Unión Soviética.

La preocupación soviética por los *resultados* de los medios de expresión es natural en cualquier sociedad oral, en la que la interdependencia es la consecuencia de una interacción instantánea de causa y efecto en la estructura total. Tal es el carácter de una aldea, o, desde el advenimiento de los medios eléctricos, tal es así mismo el carácter de la «aldea global». Y es en la comunidad moderna de la publicidad y de las relaciones públicas donde se está más al tanto de esta nueva dimensión básica de la interdependencia global. Como la Unión Soviética, están preocupados por el *acceso* a los medios de comunicación y por los *resultados*. No sienten ningún

desasosiego por la autoexpresión, y les sorprendería cualquier intento de tomar, digamos, un anuncio de petróleo o carbón como vehículo de una opinión o sentimiento personal. Del mismo modo, los burócratas de la Unión Soviética no pueden imaginar que alguien desee utilizar los medios públicos de comunicación de un modo privado. Y esta actitud no tiene nada en absoluto que ver con Marx, Lenin o el comunismo. Es la actitud tribal normal de cualquier sociedad oral... La prensa soviética es el equivalente de la Madison Avenue americana como medio de dar forma a la producción y a los procesos sociales.

Es posible que la esquizofrenia sea una consecuencia necesaria de la alfabetización.

Carothers insiste en que no hubo alternativa, hasta que la escritura fonética separó el pensamiento de la acción, sino considerar a todos los hombres responsables tanto de sus pensamientos como de sus actos. Su mayor contribución es haber señalado la escisión entre el mundo mágico del oído y el mundo neutro del ojo, así como la aparición, en esta ruptura, del individuo destribalizado. Se sigue, desde luego, que el hombre conocedor del alfabeto, cuando lo encontramos en el mundo griego, es un hombre escindido, un esquizofrénico, como lo han sido todos los hombres que saben leer desde la invención del alfabeto fonético. La mera escritura, sin embargo, no tiene la fuerza peculiar de la tecnología fonética para destribalizar al hombre. Dado el alfabeto fonético, con su abstracción de significado del sonido y la traslación de sonidos a un código visual, los hombres se vieron asidos a una experiencia que los transformaba. Ningún sistema pictográfico, ideográfico o jeroglífico de escritura tiene el poder destribalizador del alfabeto fonético. Ninguna otra clase de escritura, sino la fonética, ha sacado jamás al hombre del mundo posesivo, de interdependencia total y de relación mutua que es la red auditiva. Desde aquel mundo mágico y resonante de relaciones simultáneas que es el espacio oral y acústico, solo existe un camino hacia la libertad e independencia del hombre destribalizado. Este camino es el alfabeto fonético, que lleva al hombre al mismo tiempo a grados variables de

esquizofrenia dualista.

Bertrand Russell, en su *History of Western Philosophy* (pág 39) describe del siguiente modo esta condición del mundo griego en las primeras angustias de la dicotomía y del trauma producidos por la alfabetización:

No todos los griegos, pero sí un gran número de ellos, fueron apasionados, infelices, en lucha consigo mismo, impulsados en una dirección por el intelecto, en otra por las pasiones, con imaginación para concebir el cielo, y la terca afirmación de sí mismo que crea el infierno. Tenían una máxima, «nada con exceso», pero en realidad eran excesivos en todo —en el pensamiento puro, en poesía, en religión y en pecado—. Fue la combinación de pasión e intelecto lo que los hizo grandes, mientras fueron grandes... En realidad, hubo en Grecia dos tendencias: una apasionada, religiosa, mística; otra temporal, alegre, empírica, racionalista e interesada en la adquisición de conocimientos sobre una multitud de hechos.

La división de facultades que resulta de la dilatación o exteriorización tecnológica de uno u otro de los sentidos es un carácter tan penetrante del siglo pasado que hoy hemos tomado conciencia, por primera vez en la historia, de cómo se inician tales mutaciones de la cultura. Aquellos que padecen la primera embestida de una nueva tecnología, sea el alfabeto o la radio, responden muy intensamente porque las nuevas proporciones de los sentidos, establecidas inmediatamente por la dilatación tecnológica

del ojo o del oído, ofrecen al hombre un sorprendente mundo nuevo, que evoca una nueva y vigorosa «conclusión», o nuevo modelo de interacción entre todos los sentidos en su conjunto. Sin embargo, la primera conmoción se va disipando gradualmente a medida que la comunidad entera asimila el nuevo hábito de percepción en todas las áreas de su trabajo y asociación. La verdadera revolución se produce en esa más tardía y prolongada fase de «ajuste» de toda la vida social y personal al nuevo modelo de percepción establecido por la nueva tecnología.

Los romanos llevaron a cabo la traducción de la cultura del alfabeto a términos visuales. Los griegos, tanto los primitivos como los bizantinos, en su desconfianza por la acción y el conocimiento aplicado, se aferraron a gran parte de la vieja cultura oral.

Porque el conocimiento aplicado, sea en las estructuras militares o sea en la organización industrial, depende de la uniformidad y homogeneidad de los pueblos. El simbolista Edgard Allan Poe escribió: *«Es cierto que el simple acto de redactar tiende en gran medida a hacer lógico el pensamiento. La escritura lineal y alfabética hizo posible la súbita invención de gramáticas»* del pensamiento y de la ciencia por los griegos. Estas gramáticas o delecteos explícitos de procesos sociales y personales fueron visualizaciones de funciones y relaciones no visuales. Las funciones y los procesos no eran nuevos. Pero el método de análisis detenido y visual, es decir, el alfabeto fonético, fue tan nuevo para los griegos como la cámara cinematográfica para nuestro siglo.

Más tarde podremos preguntarnos por qué la fanática

especialización de los fenicios, que extrajeron el alfabeto de la cultura jeroglífica, no liberó en ellos ninguna otra actividad intelectual o artística. De momento, es oportuno hacer notar que Cicerón, el sintetizador enciclopedista del mundo romano, al contemplar el mundo griego, reprocha a Sócrates haber sido el primero en producir la escisión de la mente y el corazón. Los presocráticos todavía tuvieron, en general, una cultura analfabeta.

Sócrates estuvo en la frontera entre aquel mundo oral y la cultura visual del alfabeto.

Pero no escribió nada. La Edad Media consideró a Platón como el simple escriba o amanuense de Sócrates. Y Santo Tomás de Aquino consideró que ni Sócrates ni Nuestro Señor confiaron sus enseñanzas a la escritura porque no es posible por medio de ella la clase de interacción entre las mentes, necesaria en el adoctrinamiento. [\[7\]](#)

La interiorización de medios de comunicación tales como las «letras», ¿rompe el equilibrio de nuestros sentidos y altera los procesos mentales?

Lo que preocupó a Cicerón, aquel romano práctico, fue que los griegos habían puesto dificultades a su programa de *doctus orator*. En los capítulos XV a XXIII del tercer libro *De oratore*, presenta una historia de la filosofía desde sus comienzos hasta su propia época, en la que trata de explicar cómo pudo suceder que los filósofos profesionales hubieran separado la elocuencia de la sabiduría, el conocimiento práctico del conocimiento por el conocimiento mismo, que aquellos hombres decían profesar. Antes de Sócrates, la sabiduría había sido la preceptora del recto vivir y del bien hablar. Pero con Sócrates vino la desunión del corazón y la lengua. Resultaba inexplicable que el elocuente Sócrates hubiera de ser, entre todos, precisamente quien iniciara la separación entre pensar sabiamente y hablar bien:

«... quorum princeps Sócrates fuit, is, qui omnium eruditorum testimonio totiusque iudicio Graeciae cum prudentia et acumine et venustate et subtilitate, tum vero eloquentia, varietate, copia, quam se cumque in partem dedisset omnium fuit facile princeps...».

Pero después de Sócrates, a juicio de Cicerón, las cosas se pusieron mucho peor.

Pese a su repulsión a cultivar la elocuencia, han sido los estoicos, entre todos los filósofos, quienes declararon que la elocuencia es virtud y sabiduría. Para Cicerón, la elocuencia es sabiduría porque sólo con la elocuencia se puede dar sabiduría a la mente y al corazón de los hombres. Es el conocimiento aplicado lo que obsesiona la mente de Cicerón el romano, como obsesionó la de Francis Bacon. Y tanto para Cicerón como para Bacon, la técnica de aplicación se basa, como el procedimiento seguido por los romanos en sus construcciones de piedra, en la uniforme reiteración; en una segmentación homogénea del conocimiento.

Si se introduce una tecnología, sea desde dentro o desde fuera, en una cultura, y da nueva importancia o ascendencia a uno u otro de nuestros sentidos, el equilibrio o proporción entre todos ellos queda alterado. Ya no sentimos del mismo modo, ni continúan siendo los mismos nuestros ojos, nuestros oídos, nuestros restantes sentidos. La interacción entre nuestros sentidos es perpetua, salvo en condiciones de anestesia. Pero cuando se eleva la tensión de cualquiera de los sentidos a una alta intensidad, este puede actuar como anestésico de los otros. El dentista puede emplear hoy el «audiac» —ruido inducido— para eliminar la sensación táctil. La hipnosis depende del mismo principio: aislar uno de los sentidos para anestesiar los restantes. El resultado es la ruptura de la proporción entre los sentidos, una especie de pérdida de la identidad. El hombre tribal y

analfabeto, que vive bajo el peso intenso de una organización auditiva de todas sus experiencias, podríamos decir que está en trance.

No obstante, Platón, el escriba de Sócrates, según se estimaba en la Edad Media, en el momento de escribir fue capaz de volver la mirada hacia el mundo analfabeto y decir^[8]:

Así fueron muchas, según se dice, las observaciones en ambos sentidos (de censura o de elogio) que hizo Thamus a Theuth sobre cada una de las artes, y sería muy largo exponerlas. Pero cuando llegó a los caracteres de la escritura: «Este conocimiento, ¡oh rey! —dijo Theuth—, hará más sabios a los egipcios y vigorizará su memoria: es el elixir de la memoria y de la sabiduría lo que en él se ha descubierto». Pero el rey respondió:

"¡Oh ingeniosísimo Theuth! Una cosa es ser capaz de engendrar un arte, y otra cosa es ser capaz de comprender qué daño o provecho encierra para los que de él han de servirse, y así tú, que eres padre de los caracteres de la escritura, por benevolencia hacia ellos les has atribuido facultades contrarias a las que poseen. Esto, en efecto, producirá en el alma de los que lo aprendan el olvido, por el descuido de la memoria, ya que, fiándose a la escritura, recordarán de un modo externo, valiéndose de caracteres ajenos. No es, pues, el elixir de la memoria, sino el de la rememoración, lo que has encontrado. Es la apariencia de la sabiduría, no su verdad, lo que procuras

a tus alumnos; porque, una vez que hayas hecho de ellos eruditos sin verdadera instrucción, parecerán jueces entendidos en muchas cosas no entendiendo de nada en la mayoría de los casos, y su compañía será difícil de soportar porque se habrán convertido en sabios en su propia opinión, en lugar de sabios.

Ni en este ni en otros pasajes demuestra Platón haber tomado conciencia de cómo el alfabeto fonético había alterado la sensibilidad de los griegos; ni nadie en su tiempo o más tarde lo ha demostrado. Antes de su época, los creadores de mitos, en equilibrio sobre las fronteras del antiguo mundo oral de la tribu con las nuevas tecnologías de la especialización y el individualismo, lo habían visto con antelación y lo habían dicho todo con pocas palabras. El mito de Cadmo asevera que este rey, introductor de la escritura fenicia, o alfabeto fonético, en Grecia, había sembrado los dientes de un dragón y que de ellos nacieron hombres armados. Este, como todos los mitos, es el sucinto relato de un complejo proceso social que se desarrolló en el curso de varios siglos. Pero solo recientemente ha logrado Harold Innis, con su obra, calar hasta el fondo en el mito de Cadmo (véanse, por ejemplo, *The Bias of Communication* y *Empire and Communications*). El mito, como el aforismo y la máxima, es característico de la cultura oral. Porque, hasta que el conocimiento del alfabeto priva al lenguaje de su multi-dimensional resonancia, cada palabra es un mundo poético en sí misma, una «deidad momentánea» o revelación, como lo fue para el hombre analfabeto.

En su libro *Language and Myth*, Ernst Cassirer se refiere a este aspecto del conocimiento humano «analfabeto», al pasar revista al amplio campo de los estudios modernos sobre los orígenes y desarrollo del lenguaje. Hacia finales del siglo XIX, gran número de los que estudiaban las sociedades analfabetas habían comenzado a dudar acerca del carácter apriorístico de las categorías lógicas. Hoy, cuando es bien conocido el papel que desempeña el conocimiento del alfabeto fonético en la creación de técnicas para la enunciación de proposiciones («lógica formal»), se supone todavía, incluso por algunos antropólogos, que el espacio euclídeo y la percepción visual tridimensional es un dato universal de la humanidad. La ausencia de tal espacio en el arte de los nativos se considera por tales estudiosos como debida a falta de habilidad artística. Dice Cassirer, al referirse a la noción de la palabra como mito (la etimología de mito indica su equivalencia semántica con palabra):

Según Usener, el nivel más bajo que puede alcanzarse en la búsqueda retrospectiva del origen de los conceptos religiosos es el de los «dioses momentáneos», como él llama a esas imágenes que surgen de la necesidad o del sentimiento específico en un momento crítico... y que siempre muestran la marca de su prístina fugacidad y libertad. Pero parece ser que los nuevos descubrimientos puestos a nuestra disposición por la etnología y la religión comparada en las tres décadas transcurridas desde la publicación de la obra de Usener, nos

permiten retroceder todavía un paso más.

La civilización da al hombre bárbaro o tribal el ojo por el oído, y ahora está en pugna con el mundo electrónico.

Este paso más nos lleva a un sentido más generalizado de las manifestaciones del poder divino, lejos de los «arquetipos» particulares e individualizados y de las epifanías de «deidades momentáneas». Los eruditos y físicos de nuestro tiempo han debido de quedar desconcertados con frecuencia ante el hecho de que, cuanto en mayor arado se penetra en los más profundos estratos de la conciencia de los pueblos analfabetos, se encuentran las ideas tanto más avanzadas y sofisticadas del arte y de la ciencia del siglo xx. Una de las tareas de este libro es explicar tal paradoja. Es un tema en torno al cual se suscitan diariamente muchas y apasionadas controversias, a medida que nuestro mundo va cambiando su orientación visual por la orientación auditiva de su tecnología eléctrica. La controversia, por supuesto, ignora por completo la causa del proceso y se aferra al «contenido». Dejando a un lado los efectos del alfabeto al crear el espacio euclídeo para la sensibilidad

griega, así como el descubrimiento simultáneo de la perspectiva y la narración cronológica, será necesario volver brevemente al mundo primitivo con J. C. Carothers. Porque es en el mundo analfabeto donde resulta más fácil discernir la función de las letras fonéticas en la configuración de nuestro mundo occidental.

Si los griegos pudieron hacer con la palabra escrita más que otras comunidades, tales como la babilónica y la egipcia, fue, según H. A. L. Fisher (*A History of Europe*, pág 19), porque no se hallaban bajo «el dominio paralizador de un clericalismo organizado». Pero, aun así, solo tuvieron un breve período de exploración y descubrimientos antes de ajustarse a un estereotipado modelo de pensamiento repetitivo. Carothers estima que la primitiva intelectualidad griega no solo tuvo el estímulo de un acceso súbito a la sabiduría adquirida de otros pueblos, sino que, no teniendo ninguna propia, en el conocimiento adquirido no había intereses creados para frustrar la aceptación inmediata y el desarrollo de los nuevos conocimientos. Es esta misma situación la que hoy pone al mundo occidental en tal desventaja con respecto a los países «atrasados». Es nuestra enorme reserva de tecnología culta y mecanicista lo que nos deja tan desamparados y nos hace tan ineptos para habérmolas con la nueva tecnología eléctrica. La física moderna es un dominio auditivo, y una sociedad con una cultura de muchos siglos de alfabeto no se halla a gusto con la nueva física ni nunca se hallará.

Desde luego que esto es pasar por alto la diferencia entre el alfabeto fonético y cualquier otra clase de escritura. Solamente el

alfabeto fonético produce la ruptura entre el ojo y el oído, entre el significado semántico y el código visual; y, así, solo la escritura fonética tiene el poder de trasladar al hombre desde un ámbito tribal a otro civilizado, de darle el ojo por el oído. La cultura china es considerablemente más refinada y perceptiva que lo ha sido nunca la del mundo occidental. Pero los chinos son tribales, gentes del mundo del oído. La palabra «civilización» debe ser ahora empleada técnicamente con el significado de hombre destribalizado, para el que los valores visuales tienen prioridad en la organización de su pensamiento y su conducta. Esto no es atribuir ninguna significación nueva o valor nuevo a la palabra «civilización», sino más bien especificar su carácter. Es por completo evidente que muchas gentes civilizadas son toscas y torpes en sus percepciones, por comparación con la hiperestesia de las culturas orales y auditivas. El ojo no tiene la delicadeza del oído.

Carothers continúa observando (pág 313):

En la medida que el pensamiento de Platón pueda ser considerado como representativo del pensamiento griego, resulta claro que la palabra, sea pensada o escrita, conservó todavía para ellos, y desde nuestro punto de vista, vastos poderes en el mundo «real». Aunque finalmente fue considerada como no causativa por sí misma de la conducta, comenzó por ser estimada como la fuente y origen no solo de la conducta, sino también de todo descubrimiento: era la única clave del saber, y solo el pensamiento —en palabras o en

cifras— podía abrir todas las puertas para la comprensión del mundo. Efectivamente, en cierto sentido, el poder de las palabras, o de otros símbolos visuales, se hizo mayor que antes..., el pensamiento verbal o matemático se convirtió en la única verdad, y todo el mundo de los sentidos vino a ser considerado como ilusorio, excepto en cuanto que los pensamientos pudieran verse u oírse.

En su diálogo con *Cratilo* (nombre de su maestro de gramática e idioma), Platón pone en boca de Sócrates (pág 554):

Cómo, pues, diremos que los han establecido con un conocimiento de causa o que hacían una obra propia los legisladores, antes de la existencia de ningún hombre que pudieran ellos conocer, si verdaderamente ¿no puede aprender uno las cosas más que con ayuda de los nombres?

Cratilo: Según mi opinión, Sócrates, esta sería la explicación más veraz sobre esta cuestión: la que ha dado a las cosas los nombres primitivos es una potencia superior al hombre, de forma que ellos son necesariamente exactos.

Esta opinión de Cratilo fue la base de casi todos los estudios del lenguaje que se hicieron hasta el Renacimiento. Tiene sus raíces en la vieja «magia» oral de la especie de la «deidad momentánea», tal como la que hoy continúa gozando de favor por diversas razones. Que es por completo ajena a una cultura simplemente visual o literaria, fácilmente se ve en las observaciones incrédulas que

Jowett aporta como contribución al diálogo.

Carothers recurre a *The Lonely Crowd* (pág 9), de David Riesman, para orientarse mejor en sus investigaciones acerca de los efectos de la escritura en las comunidades analfabetas. Riesman señaló como característica de nuestro mundo occidental el desarrollo en sus «miembros típicos de un carácter social cuya consistencia está asegurada por su tendencia a alcanzar, desde edad temprana, una serie de objetivos internos». Riesman no se esforzó en descubrir por qué la cultura del manuscrito, del mundo antiguo y medieval, no hubo de conferir al hombre la dirección de su mundo íntimo, ni por qué una cultura de la imprenta hubo de conferírsela inevitablemente.

Tal esfuerzo es parte del propósito del presente libro. Pero podrá decirse en seguida que la «dirección íntima» depende de un «punto de vista establecido». Un carácter estable y consistente es aquel que adopta una perspectiva invariable, una postura casi hipnótica, por así decirlo. Los manuscritos fueron algo demasiado lento e irregular para que pudieran procurar fuese un punto de vista fijo o fuese el hábito de deslizarse uniformemente por planos simples de pensamiento e información. Como veremos, la cultura del manuscrito es intensamente audio-táctil comparada con la cultura de la imprenta; y ello significa que los hábitos de observación particularizada son incompatibles en absoluto con una cultura del manuscrito, sea la antigua cultura egipcia, la griega, la china o la medieval. En lugar de la fría particularización visual, el mundo del manuscrito da énfasis y participación a todos los sentidos. Las culturas analfabetas sufren una tiranía tan abrumadora del oído sobre

la vista que toda equilibrada interacción de los sentidos es desconocida en el ápice auditivo, del mismo modo que la interacción equilibrada de los sentidos se hizo extremadamente difícil después que la imprenta hubo elevado la tensión del componente visual a su extrema intensidad en la experiencia occidental.

El físico moderno se encuentra en su elemento dentro de la teoría oriental de «Campo».

Carothers estima que la clasificación que establece Riesman de los pueblos «orientados por la tradición», corresponde *«muy de cerca a aquellas zonas ocupadas por sociedades analfabetas o aquellas en las que la mayor parte de la población no ha tenido contacto con el alfabeto»* (pág 315). Ha de entenderse que «tener contacto» con el alfabeto no es algo repentino, ni total, en cualquier tiempo o lugar. Esto habrá de resultar muy claro cuando avancemos a lo largo de los siglos XVI y posteriores. Pero hoy, como la electricidad crea unas condiciones de extrema interdependencia a escala global, nos movemos velozmente hacia un mundo auditivo de

sucesos simultáneos y conocido de extremo a extremo. No obstante, los hábitos creados por el alfabeto persisten en nuestro modo de hablar, en nuestra sensibilidad y en la disposición que damos a nuestro espacio y nuestro tiempo en la vida diaria. A menos que se produzca una catástrofe, el influjo del alfabeto y la predisposición hacia lo visual se mantendrán durante largo tiempo contra la electricidad y el conocimiento de «campo unificado».

E igualmente es cierto en sentido completamente contrario. Los alemanes y los japoneses, aun cuando muy avanzados en la tecnología del alfabeto y del análisis, mantuvieron la esencia de la unidad tribal auditiva y de una total cohesión. La aparición de la radio y de la electricidad en general fue una experiencia muy intensa no solo para ellos, sino también para todas las culturas de forma tribal. Naturalmente que las culturas influidas por el alfabeto desde hace muchos siglos ofrecen una mayor resistencia a la dinámica auditiva de la cultura del campo eléctrico total de nuestros tiempos.

Refiriéndose a las personas orientadas por la tradición, dice Riesman (pág 26):

Puesto que la clase de orden social que hemos venido discutiendo es relativamente estable, la conformidad del individuo tiende a estar dictada en gran medida por las relaciones de poder entre los distintos grupos de edad o sexo, los clanes, las castas, las profesiones, etc., relaciones que han resistido durante siglos y solo ligeramente se han modificado, si acaso, en sucesivas generaciones. La cultura dirige la

conducta minuciosamente, y...

una cuidadosa y rígida etiqueta gobierna la esfera fundamentalmente influyente de las relaciones de linaje... Apenas se dedica alguna energía a la búsqueda de nuevas soluciones para los problemas inveterados...

Señala Riesman que para satisfacer las rígidas exigencias de la etiqueta o de un complicado ritual religioso, «la individualidad de carácter no es necesario que esté muy desarrollada». Habla como hombre muy culto, para quien «desarrollo» significa tener un punto de vista propio. Lo que para un hombre primitivo pudiera aparecer como un gran desarrollo, no sería accesible a nuestra forma visual de conocimiento. Podemos hacernos una idea de la actitud de un miembro de una sociedad orientada por la tradición ante el progreso tecnológico, recordando la historia relatada por Werner Heisenberg en *The Physicist's Conception of Nature*. Un físico moderno, habituado a la percepción de «campo», y en su sofisticado alejamiento de nuestros hábitos convencionales de espacio newtoniano, halla con facilidad una forma afín de conocimiento en el mundo pre-alfabetizado.

Al hablar de la «ciencia como parte de la interacción entre el hombre y la naturaleza» (pág 20), dice Heisenberg:

En relación con este asunto se ha dicho con frecuencia que los trascendentes cambios de nuestro medio ambiente y de nuestro modo de vivir originados por esta era técnica han alterado también peligrosamente nuestro modo de pensar, y que

en ello reside la causa de las crisis que han conmovido nuestra época y que, por ejemplo, se manifiestan también en el arte moderno. Ciertamente, esta objeción es mucho más vieja que la tecnología y que la ciencia, pues que el uso de herramientas se remonta a los orígenes más remotos del hombre. Así, hace dos mil quinientos años, el filósofo chino Chuang-Tzu ya habló del peligro de la máquina cuando dijo:

«En sus viajes por las regiones al norte del río Han, Tzu-Gung vio a un anciano labrando su huerta. Había excavado un caz de riego. El hombre bajaba al manantial, llenaba un recipiente con agua y lo vertía a brazo en el caz. Si sus esfuerzos eran enormes, los resultados parecían muy mezquinos».

Tzu-Gung le dijo: «Hay un medio por el que podrías alimentar cien cazes en un solo día, y podrías hacer mucho más con poco esfuerzo. ¿Quieres que te lo diga?» Alzóse el hortelano, lo miró y dijo: «¿Qué medio puede ser ese?».

Tzu-Gung replicó: «Toma una pértiga de madera, ligera de una punta, con un peso en la otra. De este modo podrás sacar agua tan de prisa que se derramará. Eso se llama una zangaburra».

El enojo asomó al rostro del anciano, quien dijo: «He oído decir a mi maestro que cualquiera que emplee una máquina hará todo su trabajo como una máquina. Al que hace su trabajo como una máquina, el corazón se le vuelve una máquina, y el que

lleva en el pecho un corazón como una máquina pierde su sencillez. El que ha perdido su sencillez se sentirá inseguro en las luchas de su alma.

La inseguridad en las luchas del alma no se aviene con el sentido honesto.

No es que no conozca tales cosas; es que me avergüenza usarlas».

Es claro que esta antigua historia contiene mucha sabiduría, porque «inseguridad en las luchas del alma» es quizá una de las descripciones más precisas de la situación del hombre en las crisis modernas; la tecnología, la máquina, se ha difundido por todo el mundo hasta un punto que nuestro filósofo chino no hubiese podido ni sospechar.

La clase de «sencillez» a que alude el filósofo es un producto más complejo y sutil que todo lo que ocurre en una sociedad con una tecnología y una vida de los sentidos especializadas. Pero quizá el quid de la anécdota esté en que llamó la atención de Heisenberg. A Newton no le habría interesado. La física moderna no solo abandona el espacio visual especializado de Descartes y Newton sino que vuelve a entrar en el sutil espacio auditivo del mundo analfabeto. Y en la más primitiva de las sociedades como en la época presente, tal espacio auditivo es un campo total de relaciones simultáneas, en el que el «cambio» tiene tan poca significación e interés como tuvo para la mente de Shakespeare o para el corazón de Cervantes. Aparte todos los valores, hoy debemos aprender que nuestra

tecnología eléctrica tiene unas consecuencias, para nuestras percepciones más corrientes y para nuestros hábitos de conducta, que están volviendo a crear en nosotros rápidamente los procesos mentales del hombre primitivo. Tales consecuencias no influyen nuestros pensamientos ni nuestras opiniones, entrenados en la crítica, pero sí en la vida ordinaria de nuestros sentidos, que crea los vórtices y las matrices del pensamiento y la acción. Este libro tratará de explicar por qué la cultura de la imprenta confiere al hombre un lenguaje de pensamiento que lo deja completamente desprevenido para enfrentarse con el lenguaje de su propia tecnología electromagnética. La estrategia a que toda cultura debe recurrir en un período como este fue preconizada por Wilhelm von Humboldt:

El hombre vive con sus objetos, principalmente, en la forma en que el lenguaje se los presenta: podría decirse que exclusivamente, en realidad, pues que sus sensaciones y su actuación dependen de sus percepciones. Por el mismo proceso mediante el cual segrega de su ser el hilo del lenguaje, queda aprisionado en su tela; y cada lenguaje traza un círculo mágico en torno a las gentes que lo hablan, un círculo del que no es posible escapar, sino penetrando en otro [9].

Este conocimiento ha creado en nuestros tiempos la técnica del juicio aplazado, mediante la cual podemos trascender las limitaciones de nuestros propios supuestos con la crítica de ellos. Ahora podemos vivir no solo anfibiamente en mundos separados y

distintos, sino plural, simultáneamente, en muchos mundos y culturas. No estamos ya más sometidos a una cultura —a una proporción única de nuestros sentidos— que lo estamos a un solo libro, a un lenguaje, a una tecnología. Culturalmente, nuestra necesidad es la misma que la del científico que trata de conocer el desajuste de sus instrumentos de investigación con objeto de corregirlo. Compartimentar el potencial humano en culturas únicas será pronto tan absurdo como ha llegado a serlo la especialización en temas y disciplinas. No es probable que nuestra era sea más obsesiva que cualquier otra, pero su sensibilidad le ha dado una conciencia, de su condición y de su misma obsesión, mucho más clara que la de otras épocas. Sin embargo, nuestra fascinación por lo inconsciente, personal y colectivo, en todas sus fases, y todas las formas de la conciencia primitiva, comenzó en el siglo XVIII, con la primera revulsión violenta contra la cultura de la imprenta y de la industria mecánica.

Lo que comenzó como una «reacción romántica» hacia la integración orgánica puede o no haber acelerado el descubrimiento de las ondas electromagnéticas. Pero es cierto que los descubrimientos electromagnéticos han hecho resucitar el «campo» simultáneo en todos los asuntos humanos, de modo que la familia humana vive hoy en las condiciones de «aldea global». Vivimos en un constreñido espacio único, en el que resuenan los tambores de la tribu. Por ello, la preocupación actual por lo «primitivo» es tan trivial como la preocupación del siglo XIX por el progreso, y tan ajena a nuestros problemas.

La nueva interdependencia electrónica vuelve a crear el mundo a imagen de una aldea global.

Resultaría sorprendente, en verdad, que la descripción hecha por Riesman de los pueblos orientados por la tradición no correspondiera al conocimiento que tiene Carothers de las sociedades tribales africanas. Sería igualmente asombroso que el lector corriente de temas relacionados con las sociedades indígenas no fuese capaz de vibrar con una profunda sensación de afinidad con ellas, ya que nuestra moderna cultura eléctrica ha dado de nuevo a nuestras vidas una base tribal. He aquí el lírico testimonio de un biólogo muy romántico, Pierre Teilhard de Chardin, en *Phenomenon of Man*(pág 240):

Ahora, en la medida en que —bajo el efecto de esta presión y gracias a su permeabilidad física— los elementos humanos se infiltraron más y más el uno en el otro, sus mentes (misteriosa coincidencia) quedaron mutuamente estimuladas por la proximidad. Y como dilatados sobre sí mismos, cada uno de ellos extendió poco a poco el radio de su influencia sobre esta tierra que, a mayor abundamiento, se contrajo constantemente. ¿Qué vemos, en realidad, que está ocurriendo en este paroxismo moderno? Se ha dicho una y otra vez. Con el descubrimiento, hecho tan solo ayer, del ferrocarril, del

automóvil y del aeroplano, la influencia física de cada hombre, restringida antes a unas cuantas millas, alcanza ahora cientos de leguas y más. Mejor aún: gracias al prodigioso hecho biológico representado por el descubrimiento de las ondas electromagnéticas, cada individuo se encuentra en adelante (de modo activo y pasivo) simultáneamente presente, sobre mar y tierra, en cada uno de los rincones de la tierra.

Las gentes con tendencia literaria y crítica encuentran la estridente vehemencia de Teilhard de Chardin tan desconcertante como su poco crítico entusiasmo por la membrana cósmica con que la dilatación eléctrica de nuestros sentidos ha envuelto de pronto nuestro planeta. Este mayor alcance externo de nuestros sentidos crea lo que Chardin llama la «noosfera» o cerebro tecnológico del mundo. En lugar de evolucionar hacia una enorme biblioteca de Alejandría, el mundo se ha convertido en un ordenador, un cerebro electrónico, exactamente como en un relato de ciencia-ficción para niños. Y a medida que nuestros sentidos han salido de nosotros, el GRAN HERMANO ha entrado en nuestro interior. Y así, a menos que tomemos conciencia de esta dinámica, entraremos en seguida en una fase de terror pánico, que corresponde exactamente a un mundo de tambores tribales; en una fase de total interdependencia y de coexistencia impuesta desde arriba. Ya es fácil percibir signos de tal pánico en Jacques Barzun, que en *The House of the Intellect* se manifiesta como un intrépido y feroz ludita ^[10]. Al ver que todo lo que tiene por estimable emana de la acción del alfabeto en nuestras

mentes y al través de ellas, propone la abolición de todo arte moderno, de toda ciencia y filantropía. Extirpado este trío, cree que podremos bajar de golpe la tapa de la caja de Pandora. Al menos, Barzun localiza su problema, si bien no haga ninguna sugestión acerca de la clase de organismo que habría de resultar de la aplicación de tales métodos. El terror es el estado normal de cualquier sociedad oral, porque en ella todo afecta a todo en todo momento.

Volviendo al tema, ya tratado, de la conformidad, continúa Carothers (págs 315-16): «*El pensamiento y la conducta no pueden verse por separado; ambos han de verse como partes del comportamiento. Desear el mal es, después de todo, el más horrendo tipo de conducta que se conoce en muchas de estas sociedades, y en las mentes de todos sus miembros yace el temor hacia él, más o menos adormecido*». En nuestro prolongado esfuerzo por recobrar para el mundo occidental la unidad de sentimientos, de sensibilidad y de pensamiento, no hemos estado más preparados para aceptar las consecuencias tribales de tal unidad que lo estuvimos para padecer la fragmentación de la psique humana por la cultura de la imprenta.

El conocimiento del alfabeto afecta tanto la fisiología como la vida psíquica del africano.

Carothers termina su discusión de los efectos de la escritura fonética sobre los africanos con el extracto (págs 317-18) de un artículo aparecido en un diario de Kenya, el *East African Standard*. El autor, un médico misionero, titulaba su artículo.

«*Cómo la civilización ha afectado al africano*».

El propósito de este artículo es mostrar el notablemente rápido y trascendente cambio que una muy elemental educación ha producido en los niños y niñas africanos, hasta el punto de que en una sola generación las características y reacciones humanas han variado como cabía esperar ocurriese en el transcurso de varios siglos.

Casi todo el mundo se siente impresionado por las altas cualidades del africano no influido por las misiones o la educación. Los de este distrito son buenos trabajadores, alegres, nunca se quejan, no les afecta ni la monotonía ni las incomodidades, son honrados y notablemente veraces. Sin embargo, no es raro oír comparaciones poco elogiosas entre estos africanos y los que han nacido de padres cristianos o que fueron a la escuela desde muy niños. No obstante, un escritor que visitó algunas escuelas en Madagascar dice que estos niños no afectados por la educación son naturalmente letárgicos. Permanecen sentados demasiado tiempo: el impulso a jugar parece adormecido en ellos. Son impermeables a la monotonía, y su letargo mental los hace capaces de realizar actos

que requieren una paciencia y una resistencia prodigiosas en un niño. Naturalmente, estos niños son más tarde los africanos incultos, incapaces de realizar ningún trabajo que exija habilidad. En el mejor de los casos, se les puede preparar para un trabajo que no requiera raciocinio. Este es el precio pagado por sus buenas cualidades.

El africano continuará en servidumbre permanente, siquiera sea a la ignorancia, a menos que se quiera arriesgar la destrucción de aquellas cualidades en el cambio que la educación trae consigo, y a menos que se desee afrontar de nuevo, pero con una mentalidad totalmente distinta, la formación de su carácter. Esta mentalidad diferente puede manifestarse en una actitud de reluctancia ante el trabajo, de protesta por la comida o en el deseo de tener una mujer con él, no importa lo difícil que esto resulte para su patrono. Las razones son claras: toda la capacidad del africano para el interés, el placer y el dolor aumenta considerablemente cuando se le da siquiera sea una somera educación.

Para el africano educado (y empleo este término incluso para el nivel comparativamente bajo que alcanza el escolar medio africano) el sentido del interés ha sido despertado por la nueva variedad de su vida, y la monotonía se ha convertido en una prueba para él, del mismo modo que lo es para el europeo normal. Necesita una fuerza de voluntad mucho mayor para mantenerse fiel a un trabajo poco interesante, y la falta de interés produce fatiga.

El autor continúa estudiando después las nuevas actitudes ante el gusto, el sexo y el dolor, originadas por la educación:

Sugiero también que el sistema nervioso del africano no educado

es tan letárgico que apenas necesita dormir. Muchos de nuestros obreros recorren algunas millas para ir a su trabajo, trabajan bien durante todo el día, regresan a sus casas y pasan la mayor parte de la noche vigilando sus huertas contra el saqueo de los jabalíes. Durante semanas y semanas duermen solamente dos o tres horas cada noche.

La consecuencia moral más importante de cuanto antecede es que no volveremos a ver al africano de la vieja generación, con quien casi todos nosotros hemos trabajado.

La nueva generación es distinta por completo, capaz de elevarse a mayor altura y de caer más hondo. Merecen una mayor comprensión de sus dificultades y de sus tentaciones mucho mayores. Antes que sea demasiado tarde es preciso enseñar esto a los padres africanos, para que puedan darse cuenta de que los hijos con que han de habérselas son mecanismos más delicados que ellos lo fueron.

Carothers pone de relieve el hecho de que basta en realidad un mínimo de educación para que se produzcan estos efectos, «*alguna familiaridad con los símbolos escritos, en la lectura, la escritura y la aritmética*».

Por último (pág 318), Carothers vuelve por un momento su atención a China, donde la imprenta había sido inventada en el siglo VII u VIII, y, sin embargo, «parece haber producido poco efecto en la emancipación del pensamiento». Aporta el testimonio de Kenneth Scott Latourette, que en *The Chinese, their History and Culture* (pág 310), escribe:

Un hipotético visitante que viniese de Marte muy bien habría podido esperar que la primera aparición de la revolución industrial y del pensamiento científico moderno se hubiese producido en China, antes que en occidente. Los chinos son tan industriosos, han demostrado tanto ingenio en la invención, y se han anticipado de tal modo al occidente, con sus procedimientos empíricos, en la consecución de conocimientos útiles, agrícolas y médicos, que más bien ellos, no el occidente, podrían haber sido considerados como los precursores o adalides de lo que se llama acceso científico a la comprensión y dominio del ámbito natural del hombre. Resulta un tanto extraño que un pueblo que se anticipó en la invención del papel, de la imprenta, de la pólvora y de la brújula —por no citar sino algunas de sus más conocidas innovaciones— no se adelantara también en la invención del telar mecánico, de la máquina de vapor y de otros mecanismos revolucionarios que aparecieron en los siglos XVIII y XIX.

Entre los chinos, el propósito de la imprenta no fue la creación de productos uniformes y repetidos para un mercado y un sistema de precios. La imprenta fue una variante de sus ruedas para rezar, un medio visual para multiplicar sus ensalmos mágicos, al modo de la publicidad en nuestros tiempos.

Pero podemos aprender mucho acerca de la imprenta en la actitud de los chinos ante ella. Porque el carácter más evidente de la imprenta es la repetición, de igual forma que el efecto evidente de la

repetición es la hipnosis u obsesión. Por añadidura, imprimir ideogramas es algo completamente distinto a la tipografía, basada en el alfabeto fonético. Porque el ideograma, más aún que el jeroglífico, es un *Gestalt* complejo que afecta a todos los sentidos al mismo tiempo. El ideograma no determina la separación y especialización de nuestros sentidos, la escisión de la vista y el sonido, ni la significación, que son la clave del alfabeto fonético. De manera que las numerosas especializaciones y separaciones de función inherentes a la industria y a la ciencia aplicada no fueron accesibles, simplemente, a los chinos. Parece ser que hoy están siguiendo las líneas trazadas por el alfabeto fonético, lo cual autoriza a pensar que llegaran a liquidar totalmente su tradicional cultura actual. Entonces seguirán las sendas de la esquizofrenia y multiplicarán las dicotomías orientadas hacia el poder físico y la organización agresiva, según el modelo romano, o de centro a extremos.

El argumento, completamente infundado, en que Carothers basa su explicación de la antigua indiferencia de los chinos por el industrialismo es que la escritura —o imprenta— china requiere mucha erudición para ser comprendida. Lo mismo es cierto, en grado variable, de todas las formas de escritura no alfabéticas. El comentario de Latourette a esta cuestión nos servirá ahora, como más adelante:

La mayor parte de la extensa literatura china ha sido escrita en estilo clásico... La lengua clásica china ofrece dificultades.

Es gravemente artificial. A menudo está llena de alusiones y citas, y para apreciar o incluso comprender gran parte de ella, el lector ha de aportar un enorme acervo de conocimientos acerca de la literatura existente... Solamente habiendo leído una cantidad prodigiosa de libros y, especialmente, conociendo de memoria gran cantidad de ellos, puede el erudito adquirir una especie de sexto sentido que lo capacite para adivinar cuál es la lectura correcta, de varias posibles. Incluso la lectura del lenguaje clásico requiere por ello una larga preparación. La composición es una tarea más difícil todavía. Pocos occidentales han conseguido un estilo aceptable, y más de un chino de nuestros días, producto acabado del actual sistema de estudios, queda muy lejos de ser un maestro.

La observación final de Carothers es que el estudio genético de los grupos humanos no ofrece certidumbre y solo muy escasos datos, comparado con el análisis de la cultura y del mundo circundante. Yo sugiero que la ecología cultural tiene una base razonablemente estable en el sistema sensorio del hombre, y que la extensión de este sistema mediante ampliación tecnológica tiene un efecto muy apreciable en el establecimiento de nuevos equilibrios o proporciones entre los sentidos. Por ser los idiomas aquella forma de tecnología constituida por la dilatación o expresión (exteriorización) simultánea de todos nuestros sentidos, están abiertos inmediatamente al impacto o intrusión de cualquier sentido mecánicamente ampliado.

Es decir, que la escritura afecta directamente a la palabra hablada, no solo en sus accidentes y sintaxis, sino también en su enunciación y uso social [\[11\]](#).

Por qué las sociedades analfabetas no pueden entender películas o ver fotografías sin un gran entrenamiento previo.

Ya que ahora vamos a tratar de aclarar en qué medida es causa la escritura fonética en el origen de nuevos modos de percepción, conviene recordar un trabajo del profesor John Wilson, del Instituto Africano de la Universidad de Londres ^[12].

Para las sociedades cultas no resulta fácil comprender por qué los pueblos analfabetos no pueden ver en tres dimensiones, o en perspectiva. Nosotros damos por supuesto que este es el modo normal de visión, y que no se necesita entrenamiento alguno para ver fotografías o películas. Las experiencias de Wilson surgieron cuando trató de emplear películas para enseñar a leer a los nativos:

La prueba siguiente fue muy, muy interesante. Este hombre —el inspector de Sanidad— hizo una película, en «tempo» muy lento, de técnica muy lenta, sobre lo que se hace preciso en un hogar ordinario de una aldea africana primitiva para la evacuación del agua estancada —regatos de drenaje, recoger todas las latas vacías y llevárselas lejos, etcétera—. Proyectamos esta película ante un grupo de indígenas y les preguntamos qué era lo que habían visto; respondieron que habían visto un pollo, un gallo, y nosotros ¡no sabíamos que hubiese gallo alguno! Revisamos cuidadosamente todos los

fotogramas, uno por uno, en busca del gallo, y, ¿cómo no?!, durante un segundo, poco más o menos, un gallo pasaba volando por una de las esquinas del encuadre. Alguien lo había asustado, y el ave pasó volando por la derecha de la zona inferior de la escena. Esto es todo lo que habían visto. Todo lo demás, que él había confiado que captarían de la película, no lo habían captado, pero vieron algo que nosotros no sabíamos que estuviese en ella hasta que la inspeccionamos minuciosamente. ¿Por qué?... Desarrollamos toda clase de teorías. Quizá fuese el súbito movimiento del pollo. Todo lo demás había sido filmado con una técnica lenta.

—gentes avanzando despacio, recogiendo una lata, demostrando... y todo el resto—, y el ave era, al parecer, la única realidad para ellos. Según ellos había otra teoría que, naturalmente, rechazamos: el gallo tiene un significado religioso.

Pregunta.— ¿Puede usted describir con más detalle la escena de la película?

Wilson. —Sí, había una secuencia muy lenta en la que un obrero sanitario avanza, ve una lata llena de agua, la coge, vierte el agua cuidadosamente y la restriega contra el suelo para que no puedan criarse mosquitos, y, finalmente, la pone con cuidado en un cesto cargado a lomos de un burro.

Ello era para demostrar cómo eliminar la suciedad. Era como el barrendero del parque que con un palo provisto de un clavo en la punta va recogiendo los pedazos de papel y poniéndolos en un saco.

Todo ello se hacía muy lentamente, para mostrar cuán importante es evitar que los mosquitos puedan criar en el agua estancada. Todas las latas se recogían cuidadosamente, se transportaban lejos, se tiraban al suelo y se cubrían, para que no hubiese más agua estancada. La película tenía unos cinco minutos de duración. El pollo aparecía durante un segundo en la secuencia.

Pregunta. —¿Quiere usted decir, literalmente, que cuando habló con los espectadores llegó a creer que no habían visto otra cosa sino el pollo?

Wilson. —Simplemente les preguntamos: ¿Qué habéis visto en esta película?

Pregunta. —¿No preguntó qué habían *pensado*?

Wilson. —No. Qué habían *visto*.

Pregunta. —¿A cuántas personas, de las que habían visto la película, hizo usted esta pregunta?

Wilson. —A unas treinta.

Pregunta. —¿Ninguno le dio una respuesta distinta a «vimos el pollo»?

Wilson. —No. Esta fue la primera y rápida respuesta: «Vimos un pollo».

Pregunta. —Vieron un hombre también?

Wilson. —Bien, cuando continuamos preguntándoles, habían visto un hombre, pero lo realmente interesante es que no habían seguido la trama de la película; en realidad, como descubrimos más tarde, no habían visto ningún encuadre en su conjunto, sino que los habían inspeccionado en busca de detalles. Después supimos, por

boca de un artista y de un oftalmólogo, que un público sofisticado, un público acostumbrado a las películas, enfoca la mirada en un punto un poco adelantado a la pantalla plana, de modo a captar todo el encuadre. En este sentido, una foto es también una convención. Primero ha de mirarse en su conjunto, y aquellas gentes no lo habían hecho, al no estar acostumbradas a las fotos. Cuando se les ofreció una, comenzaron a inspeccionarla, como hace el disco explorador de una cámara de televisión, y la examinaron rápidamente. Al parecer, esto es lo que hace el ojo no acostumbrado a las fotografías — explorarlas— y ellos no habían podido explorar cada encuadre de la película antes que desapareciese, a pesar de la lenta técnica en ella empleada.

Los hechos fundamentales se hallan al final de este pasaje. El conocimiento del alfabeto da a las personas el poder de enfocar la mirada un poco por delante de cualquier imagen, de modo que la captan en su totalidad a un golpe de vista. Las gentes analfabetas no han adquirido este hábito y no miran los objetos a nuestro modo. Más bien exploran los objetos y las imágenes como hacemos nosotros con una página impresa, trozo a trozo. Y así no tienen un punto de vista separado. Se identifican plenamente *con* el objeto. Entran resueltamente en él El ojo se usa no en perspectiva, sino táctilmente, por decirlo así. Los espacios euclídeos, al depender de una gran separación entre la vista y el tacto, les son desconocidos.

Otras dificultades con que tropezaron aquellos nativos en relación con la película nos ayudarán a ver cuántas de las convenciones de la alfabetización están establecidas incluso sobre

formas no-verbales, como es el cine:

Mi opinión es que debemos ser muy precavidos con las películas; pueden ser interpretadas a la luz de la experiencia particular de quien las ve.

Después de esto, pensamos que si íbamos a hacer uso de aquellas películas, tendríamos que seguir una clase u otra de procedimiento educativo y llevar a cabo algunas investigaciones. Descubrimos también algunas cosas fascinantes en tal investigación. Descubrimos que las películas, como producto occidental, aunque parezcan muy reales son un simbolismo muy convencional. Por ejemplo, vimos que si se está contando una historia acerca de dos hombres a un público africano, y uno de ellos ha terminado su papel y desaparece por el borde de la pantalla, el público necesita saber qué es lo que ocurre con él; no acepta el hecho simple de que el personaje ha terminado su misión y ha dejado de ser interesante en la narración. El público quería saber qué le había ocurrido, y tuvimos que escribir guiones adecuados, introduciendo gran cantidad de material que para nosotros no era necesario. Habíamos de seguirlo a lo largo de la calle hasta que desapareciera de un modo natural —no debía salir por un lado de la escena, sino descender por la calle y desaparecer de un modo natural—.

Era perfectamente comprensible que desapareciera al doblar una esquina.

La acción había de seguir un curso natural.

Las vistas panorámicas resultaban muy confusas para aquel público, que no comprendía lo que estaba pasando. Pensaba que los

elementos y detalles del paisaje encuadrado en la película se movían literalmente. Como se ve, lo convencional no era aceptado. Como no lo era la idea de una persona sentada y quieta mientras la cámara se iba aproximando hasta traerla a un primer plano; esto era algo extraordinario, una imagen que se va haciendo más grande ante vosotros. Ya conocéis el modo corriente de comenzar una película: se muestra la ciudad en panorámica, se limita después a una calle, después a una casa, se mete la cámara por la ventana, etcétera. Esto se interpretaba literalmente como si *el espectador* fuese avanzando y haciendo todas esas cosas hasta entrar finalmente por la ventana.

Todo ello significaba que utilizar las películas como un medio realmente efectivo requería que comenzásemos por un proceso de educación en convenciones útiles e hiciésemos películas que pudieran educar a las gentes para que aceptasen una convención determinada, la idea, por ejemplo, de un hombre saliendo por un lado de la pantalla. Teníamos que mostrar la esquina de la calle y hacer que el hombre la doblara, y entonces, en la secuencia inmediata, mostrarlo mientras se alejaba, cortando después la escena.

Los espectadores africanos no pueden

aceptar nuestro papel de consumidores pasivos ante una película.

La característica normal de un público culto es que acepta íntegramente el papel de consumidor pasivo ante un libro o una película, pero un público africano no ha sido entrenado para seguir, privada y calladamente, un proceso narrativo.

Esta es una cuestión importante. Un público africano no permanece sentado y en silencio, sin participar. Quiere participar, y la persona que le muestra una película y hace el comentario vivo, debe ser flexible, incitante, y conseguir reacciones. Si se da una situación en que un personaje canta una canción, se canta la canción y se invita a los espectadores a corearla.

Cuando se hacía la película, se tuvo que pensar en esta participación y procurarle oportunidades. Los comentaristas directos que habían de presentar las películas tenían que ser entrenados perfectamente en el conocimiento de la significación de la película y en la interpretación que habían de darle ante públicos diferentes. Eran africanos elegidos entre los profesionales de la docencia y preparados para este objeto.

Pero incluso cuando se ha educado para ver películas a un nativo de Ghana, no podrá aceptar una sobre los nigerianos. No puede generalizar su experiencia de película a película, tal es la hondura de su identificación con cada experiencia particular. Esta identificación empática, natural en las sociedades orales y en el hombre audiotáctil queda destruida por el alfabeto fonético, que

abstrae el componente visual del complejo sensorio. Esto nos conduce a otra consideración que hace Wilson, en la que explica lo apropiada que resulta la técnica de Chaplin en el rodaje de películas para el público indígena. La narración se hace con gestos, y los gestos son complejos y precisos. Wilson señalaba la incapacidad de los africanos para seguir narraciones complejas, pero también su sutileza para la dramatización: Una cosa que ignorábamos entonces, y acerca de la que debiéramos haber sabido mucho más, es que los públicos africanos tienen una gran habilidad para representar papeles. En una sociedad pre-alfabetizada, la interpretación de papeles constituye una parte de la educación de los niños; han de aprender a interpretar el papel de personas mayores en ciertas situaciones dadas. Una cosa que afortunadamente descubrimos es que se «tragaban» muy bien los dibujos animados. Ello nos sorprendió hasta que averiguamos que la representación de muñecos es un pasatiempo muy corriente.

Pero en esta consideración hay mucho más de lo que Wilson supone. De haber podido disponer de la televisión, se hubiese asombrado al descubrir cuánto más se aficianan a ella que al cinematógrafo los africanos. Porque con las películas, el espectador es la cámara, y el hombre analfabeto no puede emplear sus ojos como una cámara. Pero con la televisión, el espectador es la pantalla. Y la televisión es bidimensional y escultural en sus contornos táctiles. La televisión no es un medio narrativo, no es tan visual como audio-táctil. Pero ello es empática, y por ello los dibujos animados constituyen la forma óptima de imagen televisiva.

Porque los dibujos animados atraen a los nativos, como atraen a nuestros hijos, porque constituyen un mundo en el que el componente visual es tan pequeño que el espectador tiene tanto que hacer como en un crucigrama^[13].

Más importante todavía es el hecho de que, con las líneas del contorno de un dibujo animado, como en una pintura rupestre, tendemos a situarnos en una zona de interacción de los sentidos, y de ahí su carácter fuertemente háptico o táctil. Es decir, el arte del dibujante, como el del grabador en madera o metal, es un arte intensamente táctil y tangible. E incluso la geometría euclídea es muy táctil según los patrones modernos.

William Ivins, Jr., trata esta cuestión en *Art and Geometry: A study in space intuitions*. Explica las hipótesis no verbalizadas de la conciencia griega del espacio:

«Los griegos nunca mencionaron entre los axiomas y postulados de su geometría su hipótesis básica de la congruencia, y sin embargo... es una de las cosas más fundamentales en la geometría griega, que desempeña un papel determinante en su forma, en su fuerza y en sus limitaciones»
(pág X).

La congruencia fue una nueva y excitante dimensión visual, desconocida para las culturas audio-táctiles. Como dice Ivins a este respecto, «*por diferencia con el ojo, la mano sin ayuda es incapaz de descubrir si tres o más objetos están alineados*»(pág 7). Es evidéntísimo por qué Platón hubo de insistir en que «nadie que esté

ayuno de geometría entrase» en su academia. Un motivo similar condujo al músico vienés Carl Orff a prohibir que los niños estudiaran música en su escuela si ya habían aprendido a leer y a escribir. La tendencia visual así adquirida, decía, hace perder toda esperanza de desarrollo de sus facultades audiotáctiles en música. Ivins continúa explicando por qué imaginamos ilusoriamente el espacio como si fuese un receptáculo independiente, mientras que, en realidad, el espacio es una «*cualidad o relación entre las cosas, y no existe sin ellas*» (pág 8). No obstante, por comparación con los siglos posteriores, «*los griegos tenían una mentalidad táctil, y... cuando podían optar entre un modo de pensar táctil y otro visual, escogían el primero*» (págs 9-10). Y así permanecieron las cosas en la experiencia occidental hasta bastante después de Gutenberg. Al considerar la historia de la geometría griega, observa Ivins: «... *una y otra vez, durante un período de seis o siete siglos, subieron hasta la misma puerta de la geometría moderna, pero, inhibidos por sus ideas tactomusculares, métricas, jamás fueron capaces de abrirla y salir al gran espacio abierto del pensamiento moderno*»(pág 58).

Cuando la tecnología amplía «uno» de

nuestros sentidos, se produce una nueva traslación de la cultura tan pronto como la nueva tecnología se interioriza.

Si bien el tema principal de este libro es la Galaxia Gutenberg, o configuración de unos sucesos que tienen lugar mucho después que el mundo del alfabeto y de la cultura de los escribas, es necesario saber por qué sin alfabeto no habría habido Gutenberg. Por tanto, debemos atisbar un poco las condiciones de cultura y percepción que hicieron posibles la escritura, primero, y el alfabeto quizá después^[14].

El informe que Wilson nos proporciona acerca de los años de entrenamiento de la percepción necesarios para capacitar a los africanos adultos para ver películas, tiene su exacto paralelo en las dificultades que los adultos occidentales tienen con el arte «abstracto». En 1925 Bertrand Russell escribió su *ABC of Relativity*, y en la primera página señalaba:

Muchas de las nuevas ideas pueden ser expresadas en lenguaje no matemático, pero no por ello son menos difíciles. Lo que se requiere es un cambio en la imagen que nos hacemos del mundo... Un cambio similar exigió Copérnico cuando enseñó que la tierra no se está quieta... Para nosotros, esta idea no ofrece hoy dificultades, porque la hemos aprendido antes que nuestros hábitos mentales hayan quedado fijados. Y

similarmente, las ideas de Einstein parecerán más fáciles a las generaciones que han crecido con ellas; pero, para nosotros, se hace inevitable un cierto esfuerzo de reconstrucción imaginativa.

Es más sencillo decir que si una nueva tecnología extiende uno o más de nuestros sentidos fuera de nosotros en un mundo social, aparecen en esa cultura particular nuevas proporciones entre todos nuestros sentidos. Puede compararse a lo que ocurre cuando se añade una nueva nota a una melodía. Y cuando las proporciones de los sentidos cambian, en cualquier cultura, lo que ha aparecido diáfano antes puede hacerse opaco de súbito, y lo que ha sido vago u opaco, hacerse transluciente. Como ya, en 1915, expresó esta idea Heinrich Wölfflin en sus revolucionarios *Principles of Art History* (pág 62), «*lo que importa es el efecto, no los hechos sensorios*». Wölfflin comenzó sus trabajos a partir de los descubrimientos del escultor Adolf von Hildebrand, cuyo *Problem of Form in the Figurative Arts* había explicado antes con toda claridad el desorden en la percepción sensorial corriente en el hombre, y el papel del arte en el esclarecimiento de tal confusión. Hildebrand había demostrado cómo la tactilidad es una especie de sinestesia o interacción de los sentidos y, como tal, la esencia de los más ricos *efectos* en arte. Porque las imágenes escultóricas de contornos poco definidos obligan al espectador a desempeñar un papel de participación activa. Cuando los africanos ven las películas como si fueran formas de contorno poco preciso, en las

que se ha de participar activamente, nos divierte la incongruencia. Trabajar a partir de los efectos más bien que a partir de las causas, que, como ya hemos visto, es lo corriente entre los rusos, fue para nosotros un nuevo procedimiento a finales del siglo XIX, y más adelante volveremos a discutir ampliamente la cuestión en este libro.

Una obra reciente de Georg von Békésy, *Experiments in Hearing*, da al problema del espacio una solución exactamente contraria a la que acaban de darnos Carothers y Wilson. En tanto estos tratan de hablarnos acerca de la percepción de los pueblos analfabetos en términos de nuestra culta experiencia, el profesor von Békésy prefiere comenzar la discusión sobre el espacio acústico en sus propios términos. Como persona versada en el estudio de los espacios auditivos, ve muy perspicazmente la dificultad de hablar acerca de ellos, porque el mundo de lo acústico es un mundo en «profundidad»^[15]. Es muy importante que al tratar de dilucidar la naturaleza del oído y del espacio acústico, el profesor von Békésy hubiera de soslayar deliberadamente el punto de vista y la perspectiva, en favor del campo-mosaico. Y a tal fin recurre a la pintura bidimensional como medio para revelar la resonante profundidad del espacio acústico. Estas son sus propias palabras(pág 4):

Podemos distinguir dos métodos para resolver un problema. Uno que podemos llamar método teórico, consiste en formular el problema en relación con lo ya conocido, añadir o ampliar

sobre la base de los principios aceptados, y proceder luego a la prueba experimental de estas hipótesis.

Otro, que podemos llamar el método-mosaico, considera cada problema en sí mismo, con escasa referencia al campo en que está situado, y trata de descubrir las relaciones y principios válidos en el área circunscrita.

Seguidamente, von Bekesy presenta sus dos pinturas:

En el terreno del arte puede hallarse una gran analogía con estos dos métodos. En el período comprendido entre el siglo XI y el siglo XVII, los árabes y los persas alcanzaron una gran maestría en las artes descriptivas...

Más tarde, durante el Renacimiento, se desarrolló una nueva forma de representación, en la que se hacía el intento de dar unidad y perspectiva a la pintura y de representar la atmósfera...

En el campo de la ciencia, cuando se ha realizado un gran progreso y son conocidas muchas de las variables pertinentes, podemos manejar un nuevo problema con gran facilidad si tratamos de encajarlo en el sistema conocido. Sin embargo, cuando el sistema es incierto y grande el número de las variables, el método-mosaico es mucho más fácil.

El método-mosaico no solo es «mucho más fácil» en el estudio de lo simultáneo, que es el campo auditivo; es el único método apropiado. Porque el mosaico bidimensional o pintura es la forma

en la que hay mutación de lo visual como tal, a fin de que pueda darse la máxima interacción entre todos los sentidos. Esta fue la estrategia pictórica «desde Cézanne», pintar como si tuvieseis los objetos en la mano, más bien que ante los ojos.

No es posible una teoría de las mutaciones culturales sin conocer la alteración de las proporciones entre los sentidos, causada por las diversas exteriorizaciones de estos.

Mucho merece la pena que nos detengamos en este ma, pues veremos que desde la invención del alfabeto ha existido en el mundo occidental una tendencia continua a la separación de los sentidos, de las funciones, de las operaciones, de las situaciones emocionales y políticas, así como de las tareas —una fragmentación que dio término, pensaba Durkheim, en la *anomia* del siglo XIX—. La paradoja que nos ofrece el profesor von Bekesy es que el mosaico bidimensional es, en realidad, un mundo multidimensional de resonancia interestructural. Es el mundo tridimensional del espacio pictórico, de hecho, lo que es una ilusión abstracta edificada sobre la intensa separación entre lo visual y los otros sentidos.

No se trata de una cuestión de valores o preferencias. Es necesario, sin embargo, para alcanzar cualquier otro género de comprensión, saber por qué el dibujo «primitivo» es bidimensional, en tanto que el dibujo y la pintura del hombre culto tiende hacia la perspectiva. Sin tal conocimiento no podremos comprender por qué los hombres dejaron de ser «primitivos» o audiotáctiles, en la tendencia de sus sentidos.

Ni podríamos comprender jamás por qué, «desde Cézanne», han abandonado los hombres lo visual en favor de los modos audiotáctiles de conocimiento, de organización y de experiencia. Aclarada esta materia, podemos analizar mucho más fácilmente en qué medida el alfabeto y la imprenta han dado al sentido visual un papel dominante en el lenguaje y el arte, en toda la esfera de la vida social y política. Puesto que, en tanto el hombre no ha elevado la gradación del componente visual, las sociedades conocen solamente una estructura tribal. Al menos en el pasado, la destribalización de los individuos ha dependido de una intensa vida visual fomentada por la educación, y solo por la clase de educación que da el conocimiento del alfabeto.

Porque la escritura alfabética no solamente no es la única, sino que apareció tardíamente. Antes de ella ya se había escrito mucho. En realidad, cualquier pueblo que abandona la vida nómada y sigue costumbres sedentarias de trabajo está predispuesto a inventar la escritura. Jamás un pueblo meramente nómada ha tenido escritura, del mismo modo que jamás ha desarrollado el arte arquitectónico o del «espacio cerrado». Porque la escritura es un cercado visual de

espacios y sentidos no visuales. Es, por tanto, abstraer lo visual de la normal interacción de los sentidos. Y en tanto que el hablar es una exteriorización (expresión) de todos nuestros sentidos al mismo tiempo, la escritura abstrae de la palabra hablada.

En nuestra época es más fácil comprender esta específica tecnología de la escritura.

Las nuevas instituciones donde se enseña a adquirir el hábito de la lectura acelerada operan haciendo independientes los movimientos oculares de la verbalización interna.

Se indicará más adelante que toda la lectura fue, en la antigüedad y en el medioevo, lectura en voz alta. Con la imprenta, el ojo aceleró y la voz se acalló. Pero la verbalización interior fue dada por supuesta, como inseparable del acto de seguir horizontalmente las palabras de la página. Hoy sabemos que el divorcio de la lectura y la verbalización puede conseguirse leyendo verticalmente. Por supuesto que ello lleva al extremo de la insignificancia la tecnología del alfabeto como disgregadora de los sentidos, pero es importante en la comprensión de cómo tiene su comienzo cualquier clase de escritura.

En una disertación —«*Historia de la teoría de la información*»—, leída ante la Real Society en 1951, E. Colin Cherry, de la Universidad de Londres, hacía observar que «los primeros inventos se vieron obstaculizados en gran manera por la incapacidad de disociar la estructura mecánica de la forma animal. La invención de la rueda fue un primer esfuerzo muy destacado por lograr tal disociación. El gran borbollón de inventos que se produjo

en el siglo XVI fue producido por la disociación gradual de la máquina y la forma animal». La imprenta fue uno de los viejos oficios que primero se mecanizaron, y condujo fácilmente a una mayor mecanización de todos los demás. Las frases modernas de este proceso constituyen el tema de *Mechanization Takes Command*, de Siegfried Giedion.

No obstante, lo que preocupa a Giedion es la investigación minuciosa de las fases por las que fuimos pasando durante el siglo último para que los mecanismos recuperaran su forma orgánica:

En los célebres estudios llevados a cabo en los años 1870 a 1880 acerca de los movimientos del hombre y de los animales, Edward Muybridge situó una serie de treinta cámaras fotográficas a intervalos de doce pulgadas, de modo que los obturadores se fueran abriendo electromagnéticamente a medida que el objeto móvil pasaba ante la placa... Cada fotografía mostraba el objeto en una fase aislada, como si estuviese detenido ante cada aparato (pág 107).

Es decir, que se saca al objeto de su forma orgánica o simultánea y se traslada a una forma estática o pictórica. Haciendo girar una secuencia de tales espacios estáticos o pictóricos a una velocidad suficiente se crea la ilusión del conjunto orgánico o interacción de espacios. Y así, la rueda llega a ser finalmente un medio para apartar nuestra cultura de la máquina. Pero fue gracias a la electricidad aplicada a la rueda, que esta vuelve a fundirse con la forma animal. En efecto, la rueda es hoy una forma anticuada, en esta

época de electricidad y de proyectiles dirigidos. Y la hipertrofia es el estigma de lo anticuado, como veremos una y otra vez. Precisamente porque la rueda está volviendo a la forma orgánica en el siglo XX, nos resulta fácil comprender cómo la «inventó» el hombre primitivo. Toda criatura en movimiento es una rueda en la que la acción repetida tiene un principio cíclico y circular. Así, las melodías de las sociedades cultas están constituidas por ciclos repetibles. Pero la música de los pueblos analfabetos no tiene esa forma cíclica, reiterativa y abstracta de la melodía. En una palabra, la invención es una traslación de una clase de espacio a otra.

Giedion dedica cierta atención a la obra del fisiólogo francés Etienne Jules Morey (1830-1904), que inventó el miógrafo para registrar los movimientos de los músculos:

«Morey, a plena conciencia, vuelve la mirada a Descartes, pero en lugar de representar gráficamente secciones, da forma gráfica al movimiento orgánico»(pág 19).

El encuentro, en el siglo XX, entre los aspectos alfabético y electrónico de la cultura, confiere a la palabra impresa un

papel decisivo en la contención del retorno al África que llevamos dentro.

La invención del alfabeto, como la invención de la rueda, fue el traslado o reducción de una compleja interacción orgánica de espacios a un espacio único. El alfabeto fonético redujo el uso simultáneo de todos los sentidos que es la expresión hablada, a un mero código visual. En nuestros días, tal traslado puede retrotraerse o adelantarse por causa de una diversidad de formas espaciales' que llamamos «medios de comunicación». Pero cada uno de tales espacios tiene propiedades únicas, e incide sobre los otros sentidos o espacios en forma única.

Hoy, pues, resulta fácil comprender la invención del alfabeto, porque, como señaló A. N. Whitehead en *Science and the Modern World*(pág 141) el gran descubrimiento del siglo XIX fue el descubrimiento del método de descubrir: .

El mayor invento del siglo XIX fue el invento del método de inventar. Un nuevo método vio la luz. Para comprender nuestra época podemos descuidar todos los detalles del cambio, tales como el ferrocarril, el telégrafo, la radio, el telar mecánico, los tintes sintéticos. Hemos de concentrarnos en el método en sí; esta es la verdadera novedad que ha demolido los cimientos de la vieja civilización... Uno de los elementos del nuevo método es precisamente el descubrimiento de cómo aplicarse a llenar el vacío entre las ideas científicas y el producto último. Es un

proceso de disciplinado ataque contra una dificultad tras otra.

El método de invención, como demostró Edgar Poe en su *Filosofía de la Composición*, consiste simplemente en comenzar con la solución del problema o con el efecto buscado. Entonces se retrocede, paso a paso, hasta el punto en que se debe empezar para conseguir la solución o el efecto. Tal es el método en la novela policíaca, en el poema simbólico y en la ciencia moderna. Sin embargo, es el paso del siglo xx, más allá de este método de invención, lo que resulta necesario para comprender el origen y la acción de formas tales como el alfabeto y la rueda. Y ese paso no es el retroceso desde el *producto* al punto de partida, sino seguir el *progreso* aisladamente del producto. El seguir los contornos del proceso, como en psicoanálisis, procura el único medio de evitar el producto del proceso, es decir, la neurosis y la psicosis.

El propósito de este libro es estudiar ante todo la fase de la imprenta en la cultura del alfabeto. Esta fase, sin embargo, se ha tropezado hoy con los nuevos modos, orgánico y biológico, del mundo de la electrónica. Por decirlo de otro modo, hoy está compenetrado, en el desarrollo extremo del mecanismo por lo electrobiológico, como ha explicado De Chardin. Y es esta reversión de carácter lo que hace nuestra época «connatural», por así decir, con las culturas analfabetas. No tenemos dificultad para comprender la experiencia de los indígenas o de los pueblos analfabetos, simplemente porque la hemos recreado electrónicamente dentro de nuestra propia cultura. (No obstante, el

post-alfabetismo es un modo de interdependencia completamente distinto al pre-alfabetismo.) Así, el que yo me detenga en las primeras fases de la tecnología del alfabeto no es impertinente a la comprensión de la era de Gutenberg.

Colin Cherry hubo de decir acerca de la escritura primitiva:

No vendría a cuento en nuestro tema hacer la historia detallada del lenguaje hablado y escrito, pero existen sin embargo ciertas materias de interés que pueden tomarse como punto de partida. Las primeras formas de escritura de las civilizaciones mediterráneas fueron imágenes o escritura «logográfica»: se empleaban dibujos sencillos para representar los objetos y, por asociación, también ideas, actos, nombres, etcétera. Y lo que es mucho más importante, se desarrolló también la escritura fonética, en la que los sonidos están representados por símbolos. En el transcurso del tiempo, los dibujos quedaron reducidos a símbolos más formales, a causa de la dificultad de manejo del buril o del cálamo, en tanto que la escritura fonética se simplificó en una serie de dos o tres docenas de letras, o alfabeto, dividido en consonantes y vocales.

En los jeroglíficos egipcios hallamos el mejor ejemplo de lo que hoy se llama *redundancia* en las lenguas y códigos; una de las dificultades para descifrar la piedra de Rosetta reside en el hecho de que una palabra polisilábica puede dedicar a cada sílaba no solo un símbolo, sino un número de símbolos

diferentes de uso corriente, para que la palabra pueda ser comprendida por completo. (El efecto, cuando se transcribe literalmente al inglés, es de tartamudeo.) Por otra parte, las lenguas semíticas ofrecen una temprana muestra de la redundancia. La escritura hebrea antigua no tiene vocales; el hebreo moderno tampoco las tiene, excepto en los libros para niños. Otros muchos alfabetos antiguos no tienen vocales. El ruso eslavo llegó más lejos en la condensación: en los textos religiosos, las palabras de uso común se abrevian unas cuantas letras, de modo similar al empleo actual del signo &, de abreviaturas tales como kg y al uso creciente de iniciales, por ejemplo, U. S. A., Unesco, O.K.

La clave del alfabeto fonético y de sus efectos sobre el hombre y la sociedad no está en la evitación de la redundancia. «Redundancia» es un concepto de «contenido», un legado, en sí mismo, de la tecnología del alfabeto. Es decir, que cualquier escritura fonética es un código visual del habla. La palabra hablada es el «contenido» de la escritura fonética. Pero no es el contenido de cualquier otra forma de escritura. Las variedades pictográfica e ideológica de escritura son *Gestalts*, imágenes o instantáneas de diversas situaciones, personales o sociales. De hecho, podemos formarnos una buena idea de las formas no alfabéticas de escritura con las modernas ecuaciones matemáticas como $E = MC^2$ o con las «figuras retóricas» de los antiguos griegos y romanos. Tales ecuaciones o figuras no

tienen contenido, sino que son estructuras, como una melodía individual, que evocan su mundo propio. Las figuras retóricas son actitudes mentales, como la hipérbole, la ironía, la atenuación, el símil o la paranomasia. La escritura pictórica de toda clase es un ballet de tales figuras, que deleitan nuestra tendencia actual hacia la sinestesia y la riqueza audiotáctil de la experiencia en grado mucho mayor que lo hace la forma desnuda y abstracta del alfabeto. Sería bueno que hoy se enseñase a los niños una buena cantidad de ideogramas chinos y de jeroglíficos egipcios, como medio de valorar el alfabeto ante sus ojos.

Colin Cherry no acierta, por tanto, cuál es el carácter único de nuestro alfabeto, a saber: que no solamente disocia y abstrae imagen y sonido, sino que quita toda significación al sonido de las letras, salvo cuando unas letras sin significado se refieren a unos sonidos sin significado. En cuanto se confiere cualquier otro significado a los signos o al sonido, queda incompleto el divorcio entre el sentido de la vista y los demás sentidos, como ocurre en el caso de todas las formas de escritura, salvo el alfabeto fonético.

Ayuda al ciego

*Hace tiempo vivía un ciego. Vivía donde
crecen los árboles y las flores; pero el
ciego no podía ver los árboles ni las
flores*

*El pobre hombre tenía que tantear con
su bastón el camino a seguir Tap, tap, tap,
hacía su bastón sobre el camino
Andaba lentamente*

NUEVO ALFABETO DE 43 SIGNOS. Esta es una página de una obra titulada *Jesús the Helper*, impresa en Inglaterra con el alfabeto romano aumentado experimental. El alfabeto, basado ampliamente en la fonética, contiene el alfabeto corriente, con las letras *q* y *x* suprimidas, y diecinueve nuevas letras que se han añadido. No hay letras mayúsculas. Según este sistema, la letra *o* no cambia en el sonido de «long», pero «ago» se deletrea «agoe» con la *o* y la *e* unidas. Otra de las nuevas letras es una *z* invertida, para los sonidos como «trees». La *s* corriente se emplea en palabras como «see».

Otras letras nuevas incluyen *i* y *e* unidas por una barra cruzada para palabras como «blind»; *o* y *u* unidas, para palabras como «flowers» y dos *oes* unidas. En septiembre, cerca de 1000 niños ingleses comenzarán a aprender a leer con este alfabeto fonético experimental.

La preocupación actual por la reforma de la lectura y del alfabeto nos aleja de la preponderancia de lo visual y nos conduce hacia la preponderancia de lo auditivo.

Es interesante ver que hoy se está produciendo una inquietud creciente por la disociación de nuestros sentidos causada por el alfabeto. En la página *(76)* hállase un ejemplo de los recientes intentos para establecer un nuevo alfabeto que restituya un mayor carácter fonético a la escritura en inglés. Lo más notable de esta muestra es que tiene la intensa calidad táctil y la textura de las páginas de los manuscritos antiguos. En nuestro deseo de volver a dar cierta unidad de interacción entre los sentidos, volvemos a tientas hacia las viejas formas del manuscrito, que había de leerse en voz alta, si es que había de leerse. Y paralelamente a este desarrollo extremo, se da el de las nuevas instituciones para la lectura acelerada. En ellas se enseña a utilizar la vista sobre la página de modo a evitar toda verbalización y todo incipiente movimiento de la garganta, con los que se suele acompañar los movimientos de

izquierda a derecha, para crear la película sonora mental que llamamos lectura.

La obra más definitiva que se ha escrito sobre las letras fonéticas es *The Alphabet*, de David Diringer. Inicia su exposición como sigue(pág 37):

El alfabeto es el sistema de escritura más reciente, el de más alto desarrollo, el más conveniente y el más fácilmente adaptable. La escritura alfabética se emplea hoy universalmente por los pueblos civilizados; se aprende fácilmente durante la niñez. Es evidente que existe una enorme ventaja en el empleo de letras que representan simples sonidos, y no ideas o sílabas; no hay sinólogo que conozca los 80.000 símbolos de la lengua china, ni siquiera resulta cosa fácil dominar los 9000 que verdaderamente emplean los eruditos chinos. ¡Cuánto más sencillo resulta emplear 22, 24 ó 26 signos solamente! El alfabeto puede también transferirse de una lengua a otra sin dificultad; el mismo alfabeto se emplea hoy por los ingleses, franceses, italianos, alemanes, españoles, turcos, polacos, holandeses, checos, croatas, galeses, finlandeses, húngaros y otros, puesto que ha derivado del alfabeto usado en tiempos por los antiguos hebreos, fenicios, arameos, griegos, etruscos y romanos.

Gracias a la sencillez del alfabeto, la escritura se ha hecho práctica común; ha dejado de ser un dominio más o menos exclusivo de las clases sacerdotales y otras clases privilegiadas, como lo fue

en Egipto, Mesopotamia o China. La educación se ha convertido en gran parte en una cuestión de lectura y escritura, y se hace posible para todos. El hecho de que la escritura alfabética ha sobrevivido, con muy ligeros cambios, durante tres milenios y medio, no obstante la aparición de la imprenta, la máquina de escribir y el uso extensivo de la taquigrafía, es la prueba mejor de su gran capacidad de adaptación al servicio de las necesidades de todo el mundo moderno. Es esta sencillez, esta adaptabilidad y adecuación lo que ha asegurado el triunfo del alfabeto sobre los demás sistemas de escritura.

La escritura alfabética y sus orígenes constituyen por sí mismos el tema de una historia; ofrecen un nuevo campo de investigación, que los eruditos americanos han comenzado a denominar «alfabetología». Ningún otro sistema de escritura ha tenido una historia tan extensa, tan intrincada y tan interesante.

La observación de Diringer, de que el alfabeto «se emplea hoy universalmente por los pueblos civilizados» es un tanto tautológica, ya que solamente por el alfabeto se han destribalizado los hombres y se han individualizado en lo que llamamos «civilización». Hay culturas que pueden elevarse muy por encima de la civilización en el arte, pero sin el alfabeto fonético continúan siendo tribales, como ocurre con los chinos y los japoneses. Es necesario insistir en que mi preocupación es el proceso de separación de los sentidos, por la que se produce la destribalización del hombre. Que esta abstracción de lo personal y esta destribalización social sean una «buena cosa», nadie puede decirlo. Pero tomar conciencia del proceso puede

desembarazar la cuestión de esa miasmática niebla moral que hoy la rodea.

Cómo Harold Innis fue el primero en demostrar, el alfabeto es un agresivo y militante absorbedor y transformador de culturas.

Otra observación de Diringer que merece comentario es el hecho de que todos los pueblos hayan aceptado una tecnología que utiliza letras para «representar simples sonidos, en lugar de ideas o sílabas». Otro modo de expresar esto es decir que cualquier sociedad que posea el alfabeto puede absorber en su modo alfabético cualquier cultura adyacente. Pero este es un proceso irreversible. Ninguna cultura analfabeta puede absorber a una alfabética; porque el alfabeto no puede ser asimilado; solamente puede liquidar o reducir. Sin embargo, en la era electrónica puede que hayamos descubierto los límites de la tecnología alfabética. Ya no tiene por qué parecemos extraño que pueblos como el griego y el romano, que tuvieron alfabeto, hubieran tenido también que orientarse en la dirección de la conquista y la organización a

distancia. Harold Innis, en *Empire and Communications*, fue el primero en tratar este tema y en explicar detalladamente la simple verdad del mito de Cadmo.

El rey griego Cadmo, que introdujo el alfabeto fonético en Grecia, se dice que sembró los dientes del dragón y que brotaron hombres armados. (Los dientes del dragón pueden simbolizar las viejas formas jeroglíficas.) También explicó Innis por qué la imprenta origina nacionalismo y no tribalismo; y por qué origina los sistemas de precios y mercados, que no pueden existir sin ella. En resumen, Harold Innis fue el primero en señalar el *proceso* de cambio como implícito en las *formas* de la tecnología de los medios. El presente libro es una nota a pie de página para explicar su obra.

Diringer sólo es enfático acerca de una cuestión relacionada con el alfabeto. No importa cómo ni cuándo se logró:

En todo caso, ha de decirse que el gran logro del invento no fue la creación de los *signos*. Es la adopción de un sistema puramente alfabético que, por añadidura, designaba cada sonido con un solo signo. Por este logro, tan sencillo como hoy nos parece, el inventor o los inventores deben ser colocados entre los mayores benefactores de la humanidad. Ningún otro pueblo del mundo ha sido capaz de desarrollar una escritura verdaderamente alfabética. Los pueblos más o menos civilizados de Egipto, Mesopotamia, Creta, Asia Menor, Valle del Indo, China, América Central, alcanzaron un nivel muy avanzado en la historia de la escritura, pero no pasaron de un nivel de transición. Algunos pueblos (los antiguos chipriotas, los

japoneses y otros) desarrollaron un silabario. Pero solo los semitas sirio-palestinos produjeron un genio creador de la escritura alfabética, de la que se han derivado todos los alfabetos pasados y presentes.

Cada civilización importante modifica su escritura, y el tiempo puede hacer irreconocible la relación entre ella y algunas de las escrituras más afines. Así, el brahmánico, la gran escritura-madre de la India, el alfabeto coreano, la escritura mongólica, se derivan de la misma fuente que los alfabetos griego, latino, rúnico, hebreo, árabe y ruso, aunque resulte prácticamente imposible para un profano ver una semejanza real entre ellos(págs 216-17).

Con el signo sin sentido asociado al sonido sin sentido, hemos construido la forma y el sentido del hombre occidental. A continuación analizaremos rápidamente los efectos del alfabeto en la cultura del manuscrito en los mundos antiguo y medieval.

Después miraremos más de cerca la transformación experimentada por la cultura del alfabeto a causa de la máquina de imprimir.

El héroe homérico se convierte en hombre escindido cuando adquiere un «ego»

individual.

En su obra *Art and Illusion*, escribe E. H. Gombrich (pág 116): *Si hubiese de reducir el último capítulo a una breve fórmula, diría que «la creación es antes que la imitación». Antes que el artista quisiera copiar el aspecto del mundo visible, quiso crear cosas por su propio derecho... La misma violencia con que Platón denuncia este ardid nos recuerda el hecho trascendental de que, en el tiempo en que escribió, la mimesis era un invento reciente. Hay muchos críticos actuales que comparten este desagrado, por una razón u otra, pero incluso ellos admitirían que hay pocos espectáculos más excitantes en toda la historia del arte que el gran despertar de la escultura y de la pintura griega entre el siglo XV y los tiempos de la juventud de Platón, hacia finales del siglo V antes de Cristo.*

En su obra *Painting and Reality*, Etienne Gilson da mucha importancia a la distinción entre crear e imitar, y en tanto que hasta Giotto la pintura fue una cosa, desde Giotto hasta Cézanne la pintura pasó a ser la representación de las cosas. Véase el capítulo VIII sobre «Imitación y Creación».

Por supuesto que se produjo el mismo desarrollo hacia la representación y la narración lineal directa en la poesía y en la prosa, como hemos de ver. Lo esencial para comprender este proceso, sin embargo, es que la *mimesis*, en el sentido platónico (no aristotélico) es el efecto necesario que se produce al sacar el modo visual de la red en que ordinariamente está mezclado con la

interacción audio-táctil de los sentidos. Es este proceso, provocado por la experiencia de la alfabetización fonética, lo que hace remontarse las sociedades desde el mundo del espacio y del tiempo cósmicos y «sagrados» hasta el espacio des-tribalizado o «profano» y hasta los tiempos del hombre civilizado y pragmático. Este es el tema de la obra de Mircea Eliade, *The Sacred and The Profane: The Nature of Religion*.

En *The Greeks and the Irrational*, E. R. Dodds analiza la inestabilidad emocional y las manías de los héroes homéricos: «*Y podemos preguntarnos también por qué un pueblo tan civilizado, tan clarividente y racional como el de los jónicos, no eliminó de su epopeya nacional esas ligaduras con Borneo y con el pasado primitivo, del mismo modo que había eliminado el temor a los muertos...*» (pág 13). Pero lo que resulta especialmente ilustrativo es el texto de la página siguiente:

Su propia conducta... se ha hecho extraña para él. No puede comprenderla.

Para él, no es parte de su Ego. Esta es una observación perfectamente exacta, y no puede ponerse en duda su pertinencia, estimo yo, respecto a algunos de los fenómenos que hemos estado considerando. Creo que Nilson está también en lo cierto al sostener que las experiencias de esta clase tuvieron parte —junto a otros elementos, como la tradición cretense de diosas protectoras— en el montaje de aquella tramoya de intervención *física* a la que Homero recurre tan constantemente

y, a menudo, tan innecesariamente, a nuestro juicio. Decimos superfluamente porque esta tramoya divina nos parece que en muchos casos no hace sino duplicar una causación psicológica natural. Pero ¿no deberíamos decir más bien, quizá, que la tramoya divina «duplica» una intervención psíquica, esto es, la presenta en una forma pictórica concreta? Y esto no fue superfluo, porque solo de esta forma podía hacerse vivida ante la imaginación de los oyentes.

Los poetas homéricos no disponían de los refinamientos de lenguaje que habrían sido necesarios para «lograr» adecuadamente un milagro puramente psicológico. ¿Qué más natural que suplementasen primero y sustituyeran después una fórmula desgastada e inexpresiva como *Μενοσ εμβαλε θυμω* haciendo aparecer al dios como una presencia física que exhorta a su favorito con la palabra hablada? ¡Cuánto más vivida que una mera admonición interior es la famosa escena de la *Ilíada*-I en la que Atenea ase por los cabellos a Aquiles y le advierte que no ataque a Agamenón! Pero Atenea solo es visible para Aquiles: «de los demás, ninguno la veía». Clara alusión esta a que Atenea es una proyección, la expresión pictórica, de una admonición interior, una admonición que Aquiles podría haber descrito con una frase tan vaga como *ενζπνευσε φρεσι δαίμων*. Y yo considero que, en general, la admonición interna, o el súbito e inexplicable sentimiento de poder, o la repentina y extraña pérdida del juicio, es el germen que originó toda esa tramoya divina.

El héroe ha devenido un hombre escindido al ir tomando posesión de un ego individual. Y la «escisión» se hace manifiesta en modelos pictóricos o «tramoya» de situaciones complejas, tales como el hombre tribal, auditivo, no se esforzó en visualizar. Es decir, que la destribalización, la individualización, la tendencia hacia la representación pictórica, son una misma cosa. El modo mágico desaparece en la misma proporción en que los acontecimientos interiores se hacen visualmente manifiestos. Pero tal manifestación es también una reducción y una distorsión de relaciones complejas que se perciben de un modo más completo cuando se da una total interacción simultánea de todos los sentidos.

Es muy comprensible que la mimesis fuese para Platón la variedad de representaciones, especialmente visuales. En su *Poética* 4, Aristóteles sitúa la mimesis en el centro de todo su mundo congnotivo y epistemológico, no limitándola a ninguno de los sentidos. Sin embargo, la primera manifestación del alfabetismo y, por tanto, de lo al en tanto que abstraído de los demás sentidos, fue considerada por Platón como una disminución del conocimiento ontológico, como un empobrecimiento del Ser. En alguna de sus obras pregunta Bergson ¿cómo seríamos capaces de saber si algún agente duplicara la velocidad de *todos* los acontecimientos del universo? Su respuesta es: muy sencillamente. Distinguiríamos una gran pérdida de riqueza en experiencia. Tal parece haber sido la actitud de Platón con respecto al alfabetismo y la mimesis visual.

Gombrich comienza el capítulo décimo de *Art and Illusion* con nuevas observaciones sobre la mimesis visual:

El último capítulo ha retrotraído esta indagación a la vieja verdad de que el descubrimiento de las apariencias no fue debido tanto a la cuidadosa observación de la naturaleza como a la invención de los efectos pictóricos.

Creo, en efecto, que los escritores de la antigüedad, tan imbuidos aún de un sentido de admiración por la capacidad humana para engañar al ojo, se acercaron más a la comprensión de este logro que muchos críticos posteriores...; pero si descartamos la teoría de la visión de Berkeley, según la cual «vemos» un campo plano, pero «construimos» un espacio táctil, quizá podamos liberar a la historia del arte de su obsesión por el espacio y enfocar otros logros, como, por ejemplo, la sugestión de la luz y de la textura, o la maestría en la expresión fisonómica.

La obra de Berkeley *New Theory of Vision* (1709) goza actualmente del favor de los fisiólogos de nuestra vida sensorial. Pero lo que preocupaba a Berkeley era refutar a Descartes y a Newton, que habían abstraído totalmente el sentido visual de la interacción de los otros sentidos. Por otra parte, la supresión del sentido visual en favor del complejo audio-táctil produce las distorsiones de la sociedad tribal y de la configuración del *jazz* y de las imitaciones del arte primitivo, que se nos han evidenciado con la radio, pero no precisamente a causa de la radio ^[16].

Gombrich no solo posee la información más pertinente acerca de la aparición del modo pictórico; conoce todas las dificultades

Finalmente está la historia de la pintura griega, que podemos seguir en la cerámica policroma, y que habla del descubrimiento del escorzo y de la conquista de la profundidad ya a principios del siglo V, y de la luz en el IV...

Emmanuel Loewy, a finales del siglo pasado, fue el primero en desarrollar las teorías acerca de la representación de la naturaleza en el arte griego, que daban gran importancia a la prioridad de las formas conceptuales y su gradual adaptación a las apariencias naturales... Pero ello en sí no explica gran cosa. Si no, ¿por qué se inició este proceso relativamente tan tarde en la historia de la humanidad? En este aspecto, nuestra perspectiva ha variado mucho. Para los griegos, el período arcaico representó el alba de la historia, y la erudición clásica no siempre se ha sacudido de encima este legado. Desde este punto de vista parecía completamente natural que el despertar del arte de sus formas primitivas hubiese coincidido con el nacimiento de todas las demás actividades que, para el humanista, constituyen la civilización: el desarrollo de la filosofía, de la ciencia y de la poesía dramática.

El mundo griego ilustra la razón por la que las apariencias visuales no pueden interesar a un pueblo antes que se produzca en él la interiorización de la tecnología del alfabeto.

El descubrimiento de que la representación de las «apariencias naturales» es completamente anormal e imperceptible como tal para los pueblos analfabetos, ha creado en nuestros días cierta confusión mental. Porque las mismas distorsiones de la realidad que nosotros asociamos con nuestras convenciones de percepción visual abstracta, invadieron también la matemática, la ciencia y las artes verbales de la lógica y de la poesía. En el pasado siglo de geometrías no euclídeas, de lógicas simbólicas, de poesías simbólicas, se ha repetido el mismo descubrimiento. Es decir, que la codificación lineal en un solo plano, visual o en secuencia, es totalmente convencional y limitada. Está en peligro de ser barrida en nuestros días de cualquier área de experiencia de nuestro mundo occidental. Hemos estado acostumbrados durante mucho tiempo a elogiar a los griegos por la invención del orden visual en escultura, pintura, ciencia, así como en filosofía, literatura y política. Pero actualmente, al haber aprendido cómo valerse de cada uno de los sentidos aisladamente, los eruditos miran con recelo a los griegos por su pusilanimidad: *«Pese a cualquier otra cosa que pueda decir la historia, tal y como yo la he reconstruido, pone de relieve el hecho de que el arte griego y la geometría griega estaban basados*

en las mismas intuiciones sensoriales tactomusculares; que, en muchos sentidos, su desarrollo siguió líneas similares; y que sus limitaciones estaban implícitas en tales intuiciones»^[17].

Desde el punto de vista de los recientes y profundos conocimientos acerca de los componentes visuales de la experiencia resulta, pues, que el mundo griego se nos aparece como tímido e indeciso. Pero en la fase del manuscrito, de la tecnología del alfabeto, nada hubo que tuviese la suficiente intensidad para separar completamente lo visual de lo táctil. Ni aun la escritura de los romanos tuvo fuerza para hacerlo. La escisión de los sentidos y la ruptura y alejamiento de la dimensión visual no se produjo hasta que tuvo lugar la experiencia de la producción en masa de tipos exactamente uniformes y repetibles.

En su obra *The Decline of The West* (pág 89), Oswald Spengler advertía la liquidación de nuestro conocimiento occidental, visual, en la física moderna, aclamando la vuelta a lo no visible con una alegría tribal: Una vez que el elemento espacial o punto ha perdido el último y persistente vestigio de visibilidad, y, en lugar de ser representado para el ojo como un corte entre líneas coordenadas, quedó definido como un grupo de tres números independientes, ya no hubo objeción inherente alguna para reemplazar el número 3 por el número general n . La noción de dimensión cambió radicalmente. Ya no era cuestión de tratar métricamente las propiedades del punto, con referencia a su posición en un sistema visible, sino de representar las propiedades completamente abstractas de un grupo de números...

«Completamente abstractas» significa la resonante interacción no visual de lo audiotáctil con lo que la electricidad y la radio especialmente habían de regenerar lo que Conrad llamó «el África interior» en la experiencia occidental.

Se diría que la extensión de uno u otro de nuestros sentidos por medios mecánicos, tales como la escritura fonética, puede actuar como una especie de contorsión en el calidoscopio que es el total sistema sensorio. Se produce una nueva combinación o proporción de los componentes que existen y hace aparición un nuevo mosaico de formas posibles. Hoy es fácil ver que tal desviación de la proporción de los sentidos ha de producirse en cada caso en que aparece una nueva tecnología externa. ¿Por qué ha pasado inadvertido antes? Quizá porque, en el pasado, los cambios se han producido más bien de un modo gradual. Actualmente experimentamos tal serie de nuevas tecnologías, incluso en nuestro mismo mundo, y, por añadidura, tenemos los medios para observar tantas culturas diferentes que solo una gran desatención podría ocultar ahora el influjo de los nuevos medios de información en el cambio de postura de nuestros sentidos y en la alteración de sus mutuas relaciones.

Aunque no sea más que para orientarnos, será provechoso comparar y contrastar unos cuantos ejemplos en el arte y la literatura del mundo griego recién afectado por el alfabeto, de una parte, y del mundo analfabeto, por otra.

Es significativo, sin embargo, que los romanos llegasen mucho más allá que los griegos en el conocimiento de las propiedades

visuales:

Lucrecio, ni habla de los problemas de la representación ni está interesado por ellos. Su descripción de los fenómenos puramente ópticos llega, no obstante, más allá que las cautas observaciones de Euclides. Es una descripción completa, no del cono visual que se expande, sino del cono aparente de contracción, o disminución, que es su contrapartida. Las ideas expresadas por Lucrecio un cuarto de siglo antes que se escribiera *De Architectura*, son el equivalente óptico del sistema de perspectiva descrito por Vitruvio^[18].

Del mismo modo, los romanos superaron a los griegos su tendencia hacia la vida de acción, hacia el conocimiento aplicado, en la organización lineal de muchos estratos de la vida. En el campo del arte, esta tendencia se manifiesta en la creación de planos iguales, uno tras otro, de modo que la acción pueda aparecer por la mutación diagonal u oblicua de los planos.

John White, en *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (pág 237), hace una observación especialmente valiosa para ilustrar la característica más notable de la narrativa griega: «*Todas las formas se apoyan en un plano único. Todo el movimiento se produce en una sola dirección*». En una obra dedicada enteramente a la victoria de lo visual sobre los demás sentidos, White examina el dibujo espacial en la antigüedad y en épocas posteriores. «*Los modelos espaciales simples que aparecen por vez primera en las delicadas superficies curvas de las ánforas antiguas no parece que reflejen ninguna elaborada construcción teórica. No incitan, por sí mismas, a investigación alguna acerca de la naturaleza de los*

sistemas de perspectiva que, si existieron, no se manifiestan en las obras que se han conservado» (pág 270).

El «punto de vista» griego, tanto en arte como en cronología, tiene poco en común con el nuestro, pero fue muy semejante al de la Edad Media.

La opinión de White es que, si bien algunos atributos de la perspectiva se dieron en la antigüedad, no había gran interés por ellos como tales. En el renacimiento llegó a ser una técnica reconocida que la perspectiva requiriese un punto de vista *fijo*. Si bien tal énfasis en la posición particular es común a la cultura de la imprenta, simplemente no causó inquietud en la cultura del manuscrito. La dinámica del individualismo y del nacionalismo estuvo meramente latente en el modo de los escribas. Porque en el producto, preponderantemente táctil, del escriba, el lector no encontró los medios de separar lo visual del complejo audio-táctil, como lo hizo el lector de los siglos XVI y XVII.

Gran parte de lo que dice Bernard van Groningen en su estudio sobre el sentimiento del tiempo en los griegos, *In the Grip of the*

Past, es útil para comprender los efectos de la tendencia hacia lo visual, en cuanto afectan al sentimiento del tiempo. Como cabía esperar, el nuevo sentido griego del orden cronológico y del movimiento de los acontecimientos en una sola dirección, fue una capa sobre la más antigua idea mítica y cósmica del tiempo simultáneo, común a todas las sociedades analfabetas. Observa Van Groningen (pág 17): *«Los griegos se refieren frecuentemente al pasado, y, al hacerlo, asocian el asunto en cuestión a un concepto cronológico. Pero tan pronto como inquirimos cuál sea el verdadero significado, se hace evidente que la idea no es temporal, sino que se emplea en sentido general»*.

Esto equivale, con respecto al tiempo, a tener un escorzo sin punto de vista o punto de fuga. Y este, en efecto, era el nivel de abstracción visual alcanzado por los griegos.

Argumenta Groningen que Herodoto, en forma algo parecida, habiéndose *«liberado del mito y de las especulaciones míticas»*, hizo un intento de *«emplear el pasado como explicación del presente, o, al menos, de una fase ulterior en el desarrollo»* (pág 26).

Esta visualización de las secuencias cronológicas es desconocida para las sociedades orales, del mismo modo que, en la actualidad, no corresponde a la era eléctrica de movimiento informativo. La «línea narrativa» en una literatura determinada es inmediatamente reveladora, al igual que la línea escultórica o pictórica. Dice exactamente hasta dónde se ha desarrollado la disociación entre lo visual y los otros sentidos.

Erich Auerbach^[19] confirma, en el campo de la literatura, todos

los aspectos de la evolución griega tal y como se ha manifestado hasta ahora en otras artes. Así, Aquiles y Ulises, de Hornero, son presentados en superficies verticales planas mediante una *«descripción plenamente exteriorizada, una iluminación uniforme, una conexión ininterrumpida, una expresión libre, todos los acontecimientos en primer plano, una exposición inequívoca de significados, pocos elementos de evolución histórica y de perspectiva psicológica...»*.

Lo visual es lo explícito, lo uniforme, lo secuencial; en pintura, en poesía, en lógica, en historia. Los modos analfabetos son implícitos, simultáneos y discontinuos, sea en el pasado primitivo o en el presente electrónico; lo que Joyce llamó «uno en un espacio».

Van Groningen relaciona la nueva idea visual y secuencial de la cronología con «el despertar del sentimiento científico en Grecia», que, es cierto, trata de observar los hechos con exactitud, pero desea más aún conocer su explicación, y la busca en causas precedentes. Esta noción visual de «causalidad» halló su más completa expresión en la física de Newton. Sir Edmund Whittaker escribe en *Space and Spirit* (pág 86): *El newtonismo, como el aristotelismo, trata de comprender el mundo trazando la conexión entre unos sucesos y otros; y esto lo hace ordenando nuestras experiencias de acuerdo con la categoría de causa y efecto, y descubriendo los agentes determinantes o antecedentes de cada fenómeno. La afirmación de que esta conexión se da siempre y en todo, de que nada acontece sin una causa, es el postulado de la causalidad..*

La extrema tendencia visual de esta noción de causa irrumpe

muy incongruentemente en un mundo eléctrico y simultáneo. Como contraste, sir Edmund agrega(pág 87):

Así, la noción de fuerza tendió a ser reemplazada por las nociones de *interacción* y de *energía* latentes en el conjunto de una serie de partículas; y en lugar de considerar los cuerpos aislados bajo la influencia de fuerzas, los físicos matemáticos desarrollaron teorías tales como la de Lagrange en dinámica, con la que se obtienen ecuaciones matemáticas capaces de predecir el futuro de todo un sistema de cuerpos simultáneamente, sin introducir en absoluto ideas de «fuerza» o «causa»...

Los filósofos presocráticos o prealfabetizados, como los científicos postalfabetizados, solo tienen que escuchar la resonancia interna de un problema para derivarlo y derivar el universo del agua, del fuego o de cualquier «función universal aislada». Esto es, los especuladores de nuestro tiempo pueden caer tan inopinada y fácilmente en la tendencia auditiva de la teoría de «campo» como cayeron los griegos en la llanura de la visualidad abstracta y de lo lineal de una sola dirección. Los griegos, dice Van Groningen(págs 36-37), buscaron afanosamente el pasado: Nunca es Ulises el aventurero que, atraído por lo incógnito, quiere ir cada vez más lejos; que se siente hechizado por los acontecimientos que se avecinan o inducido por los misterios del futuro a alcanzar regiones cada vez más apartadas. Todo lo contrario.

Sólo quiere regresar; el pasado lo fascina; desea la restauración de las cosas del pasado, viaja por compulsión, arreado por la ira de Poseidón; Poseidón, el dios de la tierra extraña y desconocida que

atrae a los aventureros pero aterroriza a Ulises. Este eterno peregrinaje significa para él adversidad y desgracia; el regreso, felicidad y paz.

El misterioso futuro causa agonía en su corazón; ha de hacerse fuerte contra él; pero se siente seguro con el pasado, con lo conocido.

La idea del pasado, descubierta gracias a la nueva cronología visual como una zona de paz en una perspectiva distante fue, en efecto, una novedad. Hubiera sido imposible, a no ser por el conocimiento del alfabeto fonético, y es una visión que hoy resulta muy difícil que imaginemos como accesible de nuevo jamás. El análisis que hace Van Groningen de las razones de la obsesión griega por el pasado, como son la seguridad científica y psicológica, sirve a explicar la natural tendencia literaria de todas las edades humanísticas en favor de las ruinas. Porque en ninguna parte habla el pasado tan elocuentemente a las solitarias meditaciones del erudito como en medio de unas ruinas. Hay otro aspecto del tiempo que tiende un puente entre el presente griego y su pasado: *«El tiempo estudiado es claramente homogéneo. Tiene el carácter de una secuencia ininterrumpida de sucesos, en la que todo está en su justo lugar»* (pág 95).

Los griegos descubrieron, tanto sus novedades artísticas como las científicas, después de la asimilación o interiorización del alfabeto.

Homogeneidad, uniformidad, repetición, son las notas componentes básicas de un mundo visual que emerge de una matriz audio-táctil. Los griegos emplearon tales componentes como puente desde el presente al pasado, pero no desde el presente al futuro. Escribe Van Groningen (pág 95):

«El griego sabe, y no el oriental, cuán incierto es el futuro; un pasado tranquilo y un próspero presente no son, de ningún modo, garantía de un futuro feliz. Y así, solo podemos valorar una vida humana... cuando se ha hecho pasado, por completo; a la muerte del hombre, como en el caso de Tello, el ateniense».

El análisis de William Ivins constituye un sólido apoyo para Van Groningen cuando este último escribe: «*El concepto que tienen del futuro es, desde luego, solamente un paralelo, esperado, temido o deseado, del pasado*». Pero el elemento visual de la sensibilidad griega estaba todavía muy embebido en el complejo audio-táctil, dando a su siglo v, como a la época isabelina, el carácter de una sensibilidad relativamente equilibrada^[20]. Ivins señala en *Art and Geometry* (págs 57-58) que la misma limitación del mero paralelismo

visual afectó a la geometría griega:

Cuando Papo hubo terminado, la situación fue que los últimos geómetras conocían dos razones focales, tres razones directriz-foco, y la transformación visual del círculo en elipse. Conocían también, y luego volveré a este tema, no solo casos particulares de la invariancia de las razones anarmónicas, sino el porisma de Euclides, que fue, con un fallo tan nimio como sea posible, una anticipación del teorema de Desargues. Pero ellos consideraban estas cosas como proposiciones aisladas, sin relación entre sí. Si los griegos de la última época hubiesen añadido a ellas solamente la idea de que las rectas paralelas se encuentran en el infinito, hubiesen tenido en sus manos, al menos, los equivalentes lógicos de las ideas básicas de la continuidad geométrica, de la perspectiva y de la geometría descriptiva. Es decir, que una y otra vez, durante un período de seis o siete siglos, llegaron a la puerta de la geometría moderna, pero, inhibidos por sus ideas métricas, tactomusculares, nunca fueron capaces de abrir aquella puerta y entrar en los grandes espacios abiertos del pensamiento moderno.

La historia de la uniformidad, de la continuidad, de la homogeneidad, fue el nuevo modo en la lógica griega, como lo fue en geometría. Jan Lukasiewicz, en *Aristotle's Syllogistic*, señala: «*La silogística, como la concibe Aristóteles, requiere que los términos sean homogéneos con respecto a su posible posición*

como sujetos y predicados. Esta parece ser la verdadera razón de que Aristóteles omitiera los términos singulares» (pág 7). Este es el mayor defecto de la lógica de Aristóteles; que los términos y proposiciones singulares no tengan cabida en ella. ¿Cuál fue la causa? (pág 6).

La causa fue la misma que tuvo la aspiración toda de los griegos por las novedades de orden visual y homogeneidad lineal. Pero nuestro analista hace todavía otra observación (pág 15) acerca de la naturaleza inseparable de la «lógica» y de la facultad visual abstracta: La lógica formal moderna se esfuerza en conseguir la mayor exactitud posible. Este objetivo solo puede lograrse por medio de un lenguaje preciso, de signos estables y visualmente perceptibles. Un lenguaje tal es imprescindible para cualquier ciencia. Pero tal lenguaje se forma excluyéndolo todo, excepto el sentido visual, incluso de las palabras.

Lo único que nos preocupa en este momento es precisar el grado de influencia que tuvo el alfabeto sobre sus primeros usuarios. Lo lineal y la homogeneidad de las partes fueron «descubrimientos» o más bien cambios en el sentido de la vida de los griegos bajo el nuevo régimen de la escritura fonética. Los griegos expresaron en su arte estos nuevos modos de percepción visual. Los romanos extendieron lo lineal y la homogeneidad a las esferas cívica y militar, y al mundo del arco arquitectónico y del espacio cerrado o visual. No extendieron los «descubrimientos» griegos tanto como experimentaron el mismo proceso de destribalización y visualización. El desarrollo que dieron al concepto de lo lineal fue

un Imperio, y el que dieron a la homogeneización, la producción masiva de ciudadanos, estatuas y libros. En nuestros días, el romano se encontraría muy a gusto en los Estados Unidos, y el griego, por comparación, preferiría las culturas «sub-desarrolladas» y orales de nuestro mundo, tales como las de Irlanda o los antiguos estados del Sur.

La clase y grado de experiencia literaria del griego no fueron lo bastante intensos que lo capacitaran para transformar su herencia audiotáctil en espacio «cerrado» o «pictórico», ampliamente asequible tan solo a la sensibilidad humana postpictórica.

Entre la extensa visualidad de la perspectiva y de las superficies planas de los griegos, y el arte medieval, hay todavía un grado de abstracción o disociación de nuestra vida de los sentidos que nosotros, de un modo completamente natural, percibimos como la diferencia entre los mundos antiguo-medieval y el moderno. Como quiera que nuevos métodos empáticos de análisis del arte y de la cultura nos dan fácil acceso a todas las modalidades de la sensibilidad humana, ya no nos vemos limitados a una perspectiva de las sociedades pasadas. Las recreamos.

Hay una completa consistencia de los efectos del emergente componente visual en cada sector del mundo antiguo. El constante incremento de la tensión sobre la impresión retinal, desde el tiempo de los griegos al de los romanos, ha sido observado por John Hollander en *The Untuning of the Sky* (pág 7): Sin embargo, con la excepción de la poesía oral, preliteraria, en la existencia y empleo de las lenguas escritas surgen nuevas complicaciones en la

consideración de la poesía como sonido. Si hemos de tratar un poema como una muy compleja expresión en una lengua hablada, su forma escrita resulta ser una simple codificación del mismo, palabra a palabra, en una página. El poema será definido, así, en función de unos modelos de clases de sonidos. Pero comenzando ya por el empleo que hicieron los latinos de los metros griegos, el análisis literario se ha visto confrontado con poemas cuya versión escrita, o codificación, contenía significativos elementos individuales y convencionales que no aparecían en la versión original u oral, y viceversa. Afirmar que tanto la música como la poesía están hechas de sonidos, sin especificar hasta qué grado es esto verdadero, resulta por tanto inadecuado y engañoso. Las dificultades de tal reducción se han traducido no solo en categóricas confusiones estéticas, sino también en aquellas que han producido innecesarios conflictos entre las teorías prosódicas tradicionales europeas, desde los tiempos helénicos. El *locus classicus* de estas confusiones en nuestra historia literaria se encuentra en la ecuación de lo que era verdaderamente un sistema musical (métrica griega) con un sistema prosódico más gráfico (escansión cuantitativa latina). Parece ser generalmente cierto que las convenciones literarias que se toman prestadas del extranjero, así como la restauración y adaptación de tradiciones pasadas, invaden la estructura lingüística de la poesía al nivel escrito. Cualquier análisis formal completo de la estructura de la poesía y de su relación con el lenguaje en que está escrita ha de tratar el lenguaje escrito como un sistema en sí mismo, de la misma manera que ha de hacerlo con el lenguaje hablado.

En su *Short History of Music* (pág 20), Albert Einstein ofrece una nueva perspectiva de los cambios hacia la organización visual de las estructuras musicales de la Edad Media:

Como la música era puramente vocal, la notación prescindió de las indicaciones de ritmo; pero, puesto que daba una representación visual del ascenso y descenso de la melodía, poseía una inteligibilidad inmediata que faltaba en el sistema griego. Llegó a ser el sólido cimiento sobre el que se construyó la notación moderna.

Einstein extiende su perspectiva hasta la propia área de Gutenberg (pág 45):

Esta influencia internacional fue posible gracias a la invención de la música impresa, hacia 1500. Esto produjo en la historia de la música una revolución tan grande como la impresión de libros había causado en la historia de la cultura europea en general. Un cuarto de siglo después de los primeros ensayos de Gutenberg, los impresores alemanes e italianos produjeron misales impresos. El paso decisivo —la impresión tipográfica de la notación de la música medida— fue dado por Ottaviano dei Petrucci, de Fossombrone... en Venecia... Venecia... continuó siendo el centro más importante de impresión y edición de música polifónica.

La continuidad del arte griego y medieval quedó asegurada por el vínculo entre la «caelatura» o grabado y la iluminación.

En su obra *Approach to Greek Art* (pág 43) escribe Charles Seltman:

Los griegos no conocían el papel; el papiro era caro, estaba reservado para los documentos y no servía para dibujar. Las tablillas de cera eran perecederas. En realidad, la, superficie de las ánforas era el papel de dibujo para el artista... Es significativo que desde el año 650 antes de Cristo en adelante, los alfareros atenienses habían establecido ya un floreciente comercio de exportación y estaban enviando sus productos a Egina, Italia y al Oriente.

En este párrafo señala Seltman la razón por la que los' griegos sacaran de la posesión del alfabeto tanto menor partido que los romanos, con su potente organización en la producción de papel y en el comercio del libro. El descenso en las disponibilidades de papiro en la última época del Imperio romano se señala normalmente como la causa del «colapso» de ese Imperio y de su sistema de carreteras. Porque las vías romanas eran las rutas del papel, en todos sentidos [21].

El tema principal de la obra de Seltman, *Approach to Greek Art*, es que el modo de expresión artística más importante entre los

griegos no fue el del escultor, sino el del *caelator* o grabador (pág 12):

Durante más de cuatro siglos se ha enseñado a los hombres que las mejores cosas que jamás hicieron los griegos eran de mármol, y esta es la razón de que pueda leerse en un libro sobre arte griego escrito hace poco más de veinte años que «la escultura fue, en muchos aspectos, el arte más característico de Grecia; ...consiguió los más altos logros». Este ha sido el modo usual de considerar el arte griego. Ha de darse el premio a la escultura en piedra, asociada frecuentemente con grandes obras en bronce fundido; viene después la pintura, representada ahora principalmente por los dibujos hechos en la superficie de las ánforas antiguas; en tercer lugar siguen las llamadas «artes menores», entre las que se agrupan, con cierta condescendencia y conveniencia, el trabajo de los troqueladores, lapidarios, joyeros y celadores o grabadores. Pero ¿corresponde esta «clasificación» en modo alguno con las ideas que tenían los mismos griegos acerca de los artistas y el arte?

Ciertamente que tenían opinión muy distinta.

Incluso en la lejana era del bronce, los habitantes de Grecia y las islas tenían en muy alta estimación a quien sabía trabajar el metal con habilidad. Su arte era un misterio y una delicia, y se consideraba que debía sus dotes a seres sobrenaturales, en torno a los cuales se forjaron muchas leyendas. Había criaturas

llamadas Dáctilos, que fundían el bronce; Curetes y Coribantes, armeros; Cabiros, hábiles herreros; Telchines, diestros trabajadores del oro, la plata y el bronce, que hacían armas para los dioses y las primeras estatuas; y, finalmente, los poderosos Cíclopes, forjadores de los rayos de Zeus. Todos ellos eran indefinidos gigantes, trasgos y diosecillos —santos patronos del taller y de la forja—, a los que convenía tratar bien y apaciguar, y algunos de cuyos nombres significaban «dedos», «martillo», «tenazas» y «yunque», justamente. Y así, en el tiempo en que la épica homérica comenzó a tomar forma, parece ser que uno de estos seres creció en estatura hasta alcanzar rango olímpico.

Repujar, cincelar y grabar «en oro, plata, bronce, marfil o piedras preciosas» era el arte llamado en latín *caelatura*. Es significativo que en nuestros tiempos hayamos de encontrar natural la observación de antiguas producciones como lo hace Seltman:

Por emocionantes que puedan ser los mármoles del Partenón y ciertas lápidas impresionantes del arte ático, no es entre estas cosas donde hemos de buscar lo más admirable del siglo quinto. Los artistas más admirados entre los mismos griegos no fueron los albañiles, ni siquiera los modeladores, fundidores o retocadores de bronce finos, sino los celadores (pág 72).

El trabajo del celador y del grabador es mucho más táctil que

visual, y corresponde a la nueva tendencia de nuestra era eléctrica. Pero por lo que se refiere a este libro, es muy importante el argumento de Seltman, porque sigue el arte del celador durante todas las épocas, desde los griegos y romanos y a lo largo de la Edad Media en el arte de la iluminación (pág 115):

La pintura de esta misma época también pudo manifestar su excelencia especialmente en la ejecución de miniaturas sobre vidrio en contraste con un fondo de oro laminado. Cierta griego llamado Bounneris firmó una de ellas (lámina 102a) con el retrato de una madre y dos niños; y otra obra similar, no firmada (lámina 102g), muestra un rostro de hombre muy agradable. Este es un arte delicado y aristocrático, que había de dar origen más tarde al arte de la iluminación de pergaminos; y es un arte contemporáneo de Plotino, el filósofo, hombre más sensible aún a las bellas artes que lo fueron Platón o Aristóteles.

**La intensificación de la tendencia visual
entre los griegos los enajenó del arte
primitivo que la era electrónica reinventa**

ahora, después de interiorizar el «campo unificado» de la simultaneidad eléctrica.

El predominio del arte del celador es, en una palabra, una sugestión y una clave del modo táctil de sensibilidad, ya que está entrelazado con una etapa incipiente del alfabetismo, sea en Grecia, en Roma, o en la época de la iluminación a tintas planas de la Edad Media.

Seltman, como la mayor parte de sus contemporáneos, aborda el estudio del arte griego no en perspectiva, sino como una configuración o mosaico de distintos elementos en un campo. La coexistencia de las figuras en el campo plano y la interacción entre ellas, crean un conocimiento a múltiples niveles y multisensorio. Esta forma de enfocar el tema tiende a participar del carácter del espacio auditivo, inclusivo, no cerrado, como ha demostrado Georg von Békésy en su obra *Experiments in Hearing*. Pero fue el método empleado en todas partes, incluso por Percy Wyndham Lewis, el analista crítico del retorno del espacio auditivo al siglo XX, en su *Time and Western Man*.

Y así, Seltman sigue un método de campo acústico, aún para hacer historia de los orígenes de la perspectiva (pág 31):

No cabe describir a Hornero como más pueril que Esquilo, sino como a poeta de una clase distinta; no se dice que Platón sea un estilista más maduro que Tucídides, sino un escritor de clase diferente y que trata un tema diferente; las cartas de San

Pablo no son más decadentes que las de Cicerón, sino simplemente distintas. Para la literatura del mundo antiguo no sirve esta fórmula del Florecimiento y Decadencia. ¿Está justificado que la apliquemos a las Bellas Artes?

«Bien —se dirá—, ¿por qué preocuparse si la gente tiene esa ilusión inofensiva acerca del Florecimiento y la Decadencia?» Pero ocurre que no es tan inofensiva, ya que lleva implícita otra doctrina. Implícito en tal fórmula está el dogma de que los artistas griegos primitivos debieron de estar todo el tiempo tratando de alcanzar el naturalismo, de lograr una imitación de la vida que estaba más allá de sus posibilidades. Sin embargo, volviendo a la comparación literaria, no es general la pretensión de que, en la representación dramática, Esquilo, por ejemplo, estaba luchando por ser fiel a la vida como Menandro; o Shakespeare tan fiel a la vida como Shaw.

Incluso es concebible —probable, más, bien— que Esquilo hubiese desaprobado la comedia nueva, y Shakespeare Shaw.

Por decirlo así, Seltman mantiene en juego simultáneo toda la gama de intereses griegos, en espera de la intrusión de una nueva presión o tema en la compleja configuración. Observa la reducción de los resonantes modos poéticos a simples líneas visibles de prosa, y alude a las esculturas del Partenón como «la más perfecta obra de arte-prosa realizada por los griegos». Señala (pág 66) como prosa estas formas representativas de la escultura por su «realismo

descriptivo»:

Continúa siendo un hecho, sin embargo, que la literatura en prosa y el arte-prosa hicieron su aparición entre los griegos aproximadamente al mismo tiempo, y que antes de terminar el siglo v, habían producido una y otra sus obras maestras: la historia de Tucídides y las esculturas del Partenón.

¿Qué causa o causas llevaron al realismo descriptivo en arte, casi hasta la exclusión del formalismo poético? No sirve de nada hablar de desarrollo o crecimiento, porque el Partenón no es un producto del desarrollo de Olimpia en mayor medida que la historia de Tucídides pueda serlo del desarrollo de los dramas de Esquilo. Más bien parece ser que los griegos del siglo v, habiendo experimentado el arte realista, comenzaron a hallarlo más de su agrado que el arte formal, porque habían adquirido el gusto por la verosimilitud.

Una sociedad nómada no puede experimentar el espacio cerrado.

En vez de utilizar las singulares observaciones de Seltman

acerca de la *caelatura* griega como pista de despegue hacia la cultura medieval del manuscrito, voy a ampliar un poco más este mosaico de muestras. Antes de abordar los cinco siglos de la galaxia de Gutenberg será bueno señalar cuán profundamente indiferentes son los hombres analfabetos a los valores visuales en la organización del perfeccionamiento y de la experiencia. El artista, «desde Cézanne», comparte esta indiferencia. Un gran historiador del arte como Siegfried Giedion ha extrapolado los nuevos estudios artísticos del espacio «desde Cézanne» para incluir la «cultura popular» y la «historia anónima». Para él, el arte es una idea tan inclusiva como lo fue la «mimesis» para Aristóteles. Actualmente está completando una extensa obra sobre *The Beginings of Art*, acompañante de su análisis artístico de todos los modos abstractos de la mecanización del siglo xx. Es necesario comprender la íntima interrelación entre el mundo artístico del hombre de las cavernas y la interdependencia intensamente orgánica del hombre de la era eléctrica. Por supuesto que podría argumentarse que la predisposición lírica para aplaudir los tanteos audiotáctiles del niño y del arte rupestre denota una ingenua y poco crítica obsesión por los modos inconscientes de una cultura eléctrica y simultánea. Mas para muchos románticos de la última época fue muy emocionante irrumpir de súbito en la «comprensión» del arte primitivo. Como ha reiterado Emile Durkheim, los hombres no pueden continuar soportando más la fragmentación del trabajo y de la experiencia determinada por la especialización visual. Porque el verdadero arte «abstracto» es el del realismo y el naturalismo basado en la

separación de la facultad visual de la interacción de los otros sentidos. El llamado arte abstracto es, en realidad, el resultado de una intensa interacción de los sentidos, con dominio variable del oído y del tacto. Yo sugeriría que el «tacto» no es tanto un sentido diferenciado como la verdadera interacción de los sentidos. Esta es la causa de que pierda importancia a medida que se da intensidad abstracta separada a la facultad visual.

En un capítulo muy interesante de su próximo libro sobre los orígenes del arte, reproducido en *Explorations in Communication* (págs 71-89), Giedion explica el concepto de espacio del pintor rupestre:

No se ha encontrado rastro de vivienda humana en el interior de las cavernas. Estas eran lugares sagrados donde, con ayuda de pinturas con poder mágico, podían cumplirse los ritos religiosos.

Estas cavernas no tienen espacio, en el sentido que nosotros damos a esta palabra, ya que en ellas reina una oscuridad perpetua. Hablando especialmente, las cavernas están vacías. Esto es bien conocido para cualquiera que haya tratado de encontrar por sí solo la salida de una de ellas. El débil destello de luz que da la antorcha queda absorbido por la absoluta oscuridad que lo rodea, mientras que los túneles en la roca y las cuevas que se desmoronan se repiten en todas direcciones, devolviendo el eco de su pregunta: ¿dónde está la salida de este laberinto?

Luz y arte rupestre.

Nada más destructivo de los verdaderos valores del arte primitivo que el fulgor de la luz eléctrica en sus regiones de noche eterna. Las antorchas o las pequeñas lámparas de sebo, de las que se han encontrado algunas, permiten obtener vislumbres solo fragmentarios de los colores y las líneas de los objetos representados. Bajo su luz suave y vacilante, estos adquieren un movimiento casi mágico. Las líneas grabadas e incluso las superficies coloreadas, pierden su intensidad bajo una luz fuerte y algunas veces desaparecen completamente. Solo de este otro modo puede verse el fino venaje de los dibujos, no apagado por el tosco fondo.

Tal vez hemos dicho ya bastante para demostrar que el hombre prehistórico no asociaba las cavernas con la arquitectura. Para él, las cavernas significaban simplemente lugares donde podía practicar sus artes mágicas. Elegía tales lugares con todo cuidado.

Un hoyo en el suelo no es espacio cerrado porque, como un triángulo o una tienda de indios norteamericanos, meramente exhibe las líneas de fuerza. Un cuadrado no exhibe las líneas de fuerza, sino que es la traducción en términos visuales de tal espacio táctil. Tal traducción no tiene lugar con anterioridad a la escritura. Y cualquiera que se tome la molestia de leer *The Division of Labor*, de Emile Durkheim, puede encontrar la razón de ello. Porque hasta el momento en que la vida sedentaria permite cierta especialización

de las tareas del hombre, no se da la especialización en la vida de los sentidos que lleva a la elevación de la intensidad visual. Los antropólogos me han sugerido que cualquier clase de tabla o escultura ya es indicación de una tensión mayor en el área de lo visual. Parecería razonable, por tanto, que los pueblos nómadas, entre los que se da muy escasa especialización en las labores o en su vida de los sentidos, nunca desarrollaran espacios rectangulares. Pero cuando demostraron alguna aptitud para la escultura, estaban disponiéndose a pasar al grado más avanzado de visualización que es la talla y la escritura y los espacios cuadrados. La escultura, ahora como siempre, es la frontera entre los espacios de la vista y del sonido. Porque la escultura no es espacio cerrado. Modula el espacio, como hace el sonido. Y también la arquitectura tiene esta dimensión misteriosa de frontera entre dos mundos espaciales. Le Corbusier arguye que esto se siente mejor de noche. Solamente en parte está en el modo visual.

El libro de E. S. Carpenter, titulado *Eskimo*, trata del concepto de espacio entre los esquimales, y revela su actitud completamente «irracional» o no visual con respecto a las formas y orientaciones espaciales:

No conozco el caso de que ningún aivilik haya descrito el espacio en primer lugar con términos visuales. No consideran el espacio como algo estático y, por tanto, mensurable; de ahí que no tengan unidades formales para la medición del espacio, del mismo modo que no conocen una división uniforme del

tiempo. El tallista es indiferente a las exigencias del ojo, deja que cada trozo llene su propio espacio, cree su propio mundo, sin referencia a un fondo ni a nada externo a él... En la tradición oral, el narrador de mitos habla como muchos a muchos, no como persona a persona. Se habla o se canta para todos... Como poeta, como narrador de mitos o como tallista, el esquimal es un portador de tradición anónima... para todos...

La obra de arte puede ser vista u oída, igualmente bien, desde cualquier dirección.

La orientación espacial en múltiples direcciones, que es acústica o auditiva, determina que el esquimal encuentre muy divertidos los retorcidos esfuerzos de los visitantes para mirar las imágenes que están cabeza abajo. Las páginas de las revistas que a veces colocan en el techo del iglú para evitar las goteras, tientan a menudo al visitante a estirar el cuello para verlas. Del mismo modo, un esquimal puede iniciar un dibujo o talla a un lado del tablero y continuar justamente al otro lado. En su lengua todavía no existe una palabra que signifique arte: «Todo aivilik adulto es un consumado tallista en marfil: tallar es una exigencia normal, esencial, del modo que la escritura lo es para nosotros».

Giedion prosigue tratando estos temas espaciales en *Explorations in Communication* (pág 84):

«Como es el caso universal en el arte primitivo, el ojo del cazador de la edad del hielo descubre en la estructura de las rocas

imágenes de los animales que busca. Los franceses describen este reconocimiento de formaciones naturales con la frase "épouser les contours". Unas cuantas líneas, un ligero esculpido o algún color son suficientes para hacer visible el animal».

Nuestro redescubrimiento de la pasión por los contornos es inseparable del reconocimiento de la función y la interdependencia determinadas, y del carácter orgánico de todas las formas, que es el impacto que nos ha hecho la tecnología de la onda electromagnética. Esto es, la recuperación de los primitivos valores orgánicos en el arte y en la arquitectura es la presión central tecnológica de nuestro tiempo. No obstante, hay algunos antropólogos, incluso en nuestros días, que suponen vagamente que los hombres que no conocen el alfabeto tienen percepciones espaciales euclídeas^[22]. Y muchos otros comunican sus datos sobre la vida primitiva en períodos durante los que han existido modelos euclídeos de organización. Así, poco puede sorprender que un tal J. C. Carothers pudiera aparecer como una figura extraña. Como psicólogo que cruzó las líneas funcionales para entrar en el campo de la antropología, no estaba preparado en absoluto para lo que descubrió. Lo que descubrió, muy pocas personas lo conocen todavía, en verdad. Si los efectos de la palabra escrita en la sustitución de las dimensiones de la experiencia auditiva por las de la experiencia visual fuesen conocidos por Mircea Eliade, por ejemplo, ¿continuaría manifestando el mismo celo por la «resacratización» de la vida humana?

El primitivismo se ha convertido en el «clisé» vulgar de gran parte del arte y del pensamiento modernos.

Es posible que todo el grupo influido por Marinetti y Moholy-Nagy haya sido sugestionado por un error de interpretación de los orígenes y causa de la configuración profana de la vida, por una parte, como de la configuración «sacra», por otra. Por el contrario, es posible que, incluso admitiendo la operación mecánica de la tecnología en la «sacratización» y «desacratización» de la vida humana, todo el grupo de «irracionalistas» de nuestro siglo todavía hubiese elegido el modo «sacro» o auditivo de organización de la experiencia. Cuando menos, es el modo emergente de lo electromagnético y electrónico, como señala De Chardin. Y para muchos lo nuevo, en cuanto nuevo, es un mandato que viene del espacio exterior, aun cuando sea un salto que vuelve a sumergirnos en los modos analfabetos de conocimiento. Aunque no vemos pertinencia o importancia religiosa inherente, sea en lo «sacro» o en lo «profano», tal como los presenta Eliade o cualquier otro místico «irracional» de nuestro tiempo, no subestimaremos el poder meramente cultural de las formas de vida, analfabeta o alfabetizada, para configurar las percepciones y tendencias de toda la comunidad humana. Las miserias del conflicto entre las iglesias Oriental y Romana, por ejemplo, son un caso evidente del tipo de oposición entre las culturas oral y visual, que no tienen nada que ver con la fe.

No obstante, yo preguntaría si no es tiempo de que sometamos esas «niñerías» a cierta ponderada limitación, de modo que sus perpetuos lavados de cerebro a la comunidad humana queden sujetos a cierto grado de previsible efecto. Se ha dicho que la guerra inevitable será aquella cuyas causas no se han discernido. Puesto que no puede haber mayor contradicción o choque entre culturas humanas que la contradicción entre las culturas representadas por el ojo y el oído, no es extraño que la metamorfosis que nos introdujo en el modo visual del hombre occidental fuese, siquiera, menos angustiosa que nuestra desviación actual hacia el modo auditivo del hombre electrónico. Pero hay bastante trauma interno en tal cambio, sin que las culturas auditivas y las culturas ópticas se lancen las unas contra las otras en manifestaciones externas de un sádico alarde de rectitud.

Mircea Eliade comienza su introducción a *The Sacred and the Profane* como un manifiesto que anuncia el reconocimiento, largamente demorado, de «lo sacro» o del espacio auditivo, en nuestro siglo. Aclama (págs 8-9) la obra (1917) de Rudolf Otto *Das Heilige* (*Lo Santo*): «Pasando por alto el aspecto racional y especulativo de la religión, se concentró principalmente en su aspecto irracional. Porque Otto había leído a Lutero y había comprendido lo que el "Dios vivo" significa para un creyente. No era el Dios de los filósofos —de Erasmo—, por ejemplo; no era una idea, una noción abstracta, una mera alegoría moral. Era un terrible poder, manifiesto en la cólera divina». Eliade explica luego sus proyectos: «La finalidad de estas páginas es ilustrar y

definir esta oposición entre lo sagrado y lo profano». Dándose cuenta de que «el occidental moderno experimenta cierta inquietud ante muchas manifestaciones de lo sagrado», como cuando «para muchos seres humanos lo sagrado puede manifestarse en las piedras o en los árboles», se propone demostrar por qué el hombre «de las sociedades arcaicas tiende a vivir, tanto como le es posible, en lo sagrado, o en la mayor proximidad a los objetos consagrados»:

Nuestra principal preocupación en las páginas que siguen será elucidar este tema, mostrar en qué forma trata el hombre religioso de permanecer tanto como pueda en un universo sagrado, y de aquí, qué resulta ser su total experiencia de la vida en comparación con la experiencia del hombre sin sentimiento religioso, del hombre que vive, o desea vivir, en un mundo desacratizado. Se dirá en seguida que el mundo completamente profano, el cosmos totalmente desacratizado, es un descubrimiento reciente en la historia del espíritu humano. No nos incumbe a nosotros mostrar por qué proceso histórico, y como resultado de qué cambios en las actitudes espirituales y en la conducta, ha desacratizado su mundo el hombre moderno, y ha asumido una existencia profana. Para nuestro propósito es suficiente observar que la desacratización satura la experiencia toda del hombre no religioso de las sociedades modernas y que, en consecuencia, cada vez encuentra más difícil redescubrir las dimensiones existenciales del hombre religioso de las sociedades arcaicas (pág 13).

Eliade sufre un gran engaño al suponer que el hombre moderno

«cada vez encuentra más difícil redescubrir las dimensiones existenciales del hombre religioso de las sociedades arcaicas». El hombre moderno, desde los descubrimientos electromagnéticos de hace más de un siglo, se está rodeando de todas las dimensiones del hombre arcaico *positivo*. El arte y el saber del siglo pasado, y más, se han convertido en un monótono crescendo de primitivismo arcaico. La propia obra de Eliade es una popularización extrema de tales arte y saber. Pero esto no es decir que esté positivamente equivocado. Verdaderamente está en lo cierto al decir que «*el cosmos totalmente desacratizado es un descubrimiento reciente en la historia del espíritu humano*». En realidad, el descubrimiento es resultado del alfabeto fonético y de la aceptación de sus consecuencias, especialmente desde Gutenberg. Pero yo pongo en duda la calidad de una perspicacia que hace vibrar y resonar una voz humana con vehemencia hebdomadaria cuando se refiere a la «historia del espíritu humano».

**El propósito de «La galaxia Gutenberg» es
mostrar por qué el hombre alfabetizado
estuvo dispuesto para desacralizar su modo
de ser.**

La última parte de este libro aceptará el papel rehusado por Eliade cuando dice: «No nos incumbe a nosotros mostrar por qué proceso histórico... ha desacratizado su mundo el hombre moderno, y ha asumido una existencia profana». *La galaxia Gutenberg* tiene por objeto mostrar exactamente el proceso histórico que determinó tal hecho. Y una vez mostrado este proceso, podremos por lo menos hacer una elección consciente y responsable para decidir si preferimos volver otra vez al modo tribal, que tanta atracción tiene para Eliade:

El abismo que separa las dos modalidades de experiencia —sagrada y profana— se nos aparecerá cuando lleguemos a describir el espacio sagrado y la construcción ritual de la habitación humana, o la diversidad de la experiencia religiosa del tiempo, o las relaciones del hombre religioso con la naturaleza y el mundo de las herramientas, o la consagración de la misma vida humana, la santidad con que pueden cargarse las funciones vitales del hombre (alimento, sexo, trabajo, etc.). Recordar, simplemente, lo que la ciudad o la casa, la naturaleza, los instrumentos o el trabajo, han llegado a ser para el hombre moderno y no religioso, nos mostrará con la máxima intensidad todo lo que distingue a tal hombre del hombre que perteneció a cualquier sociedad arcaica, o incluso del campesino de la Europa cristiana. Para la conciencia moderna, un acto fisiológico —comida, sexo, etc— es en algunos tan solo un fenómeno orgánico... Mientras que, para el primitivo,

tales actos nunca son simplemente fisiológicos: son, o pueden convertirse, en un sacramento, esto es, en una comunión con lo sagrado.

Pronto se dará cuenta el lector de que *sagrado* y *profano* son dos modos de estar en el mundo, dos situaciones existenciales, asumidas por el hombre en el curso de la historia. Estos modos de estar en el mundo no solo conciernen a la historia de las religiones o a la sociología; no son objeto solamente de los estudios históricos, sociológicos o etnológicos. En último análisis, los modos de ser *sagrado* y *profano* dependen de las diferentes posiciones que el hombre ha conquistado en el cosmos; por tanto, conciernen tanto al filósofo como a cualquiera que trate de descubrir las posibles dimensiones de la existencia humana (págs 14-15).

Eliade prefiere cualquier hombre oral al hombre desacralizado o alfabetizado; incluso «un campesino de la Europa cristiana» conserva algo de la vieja resonancia auditiva y del aura del hombre santo, como porfiaron los románticos hace más de doscientos años. En tanto una cultura sea analfabeta, tiene para Eliade los indispensables ingredientes sacros (pág 17):

Es evidente, por ejemplo, que el simbolismo y los cultos a la Madre Tierra, de la fertilidad humana y agrícola, del carácter sagrado de la mujer, y otras cosas semejantes, no hubieran podido constituirse ni desarrollarse en un complejo sistema religioso a no ser por el descubrimiento de la

agricultura; es evidente, del mismo modo, que una sociedad preagrícola, dedicada a la caza, no pudo sentir la santidad de la Madre Tierra de la misma manera o con igual intensidad. De aquí que existen diferencias en las experiencias religiosas que se explican por las diferencias en economía, cultura y organización social, en una palabra, por la historia. A pesar de todo, entre los cazadores nómadas y los cultivadores sedentarios existe una similitud de conducta que nos parece infinitamente más importante que aquellas diferencias: *ambos viven en un cosmos sacro*, ambos comparten una santidad cósmica igualmente manifiesta en el mundo animal y en el mundo vegetal. Solamente necesitamos comparar sus situaciones existenciales con la del hombre de las sociedades modernas, que *vive en un cosmos desacralizado*, y sabremos inmediatamente todo lo que lo separa de los otros.

Ya hemos visto que el hombre sedentario o especializado, como opuesto al hombre nómada, está en camino de descubrir el modo visual de la experiencia humana. Pero mientras que el *homo sedens* evite las clases más potentes de condicionamiento óptico, como las que se hallan en el alfabetismo, los meros matices de la vida santa que puedan darse entre el hombre nómada y el sedentario no inquietan a Eliade. Que Eliade decida llamar «religioso» al hombre oral es tan caprichoso y arbitrario como llamar bestiales a las rubias. Pero no resulta confuso en absoluto para aquellos que comprendan que, para Eliade, como afirma desde el principio,

religioso es irracional.

Forma parte de ese amplio grupo de víctimas del alfabetismo que han convenido en suponer que lo «racional» es lo explícitamente lineal, subsiguiente, visual. Esto es, prefiere aparecer como una mentalidad del siglo XVII en rebeldía contra el modo visual dominante, nuevo entonces. Así fueron Blake y otros muchos. Blake sería hoy violentamente anti-Blake, porque la reacción Blake contra lo visual abstracto es hoy el clisé dominante y la claqué de los grandes batallones, cuando avanzan por las regimentadas rutinas de la sensibilidad.

«Para el hombre religioso, el espacio no es homogéneo; experimenta en él interrupciones, roturas» (pág 20). Del mismo modo en el tiempo. Para el físico moderno, como también para el analfabeto, el espacio no es homogéneo, ni lo es el tiempo. Por contraste, el espacio geométrico inventado en la antigüedad, lejos de ser diverso, único, multiforme, sacro, «puede ser cortado y delimitado en cualquier dirección; pero, en virtud de su estructura inherente, no se da en él diferenciación cualitativa, ni orientación, por tanto» (pág 22). La afirmación que sigue viene muy al caso con respecto a la interacción relativa entre los modos óptico y auditivo en la configuración de la sensibilidad humana:

Hemos de añadir inmediatamente que tal existencia profana nunca se encuentra en estado puro. Sea cualquiera el grado en que el hombre haya podido desacralizar el mundo, quien se ha decidido en favor de una vida profana nunca consigue eliminar

por completo una conducta religiosa. Esto se hará más claro a medida que avancemos; se verá que incluso la existencia más desacralizada siempre conserva vestigios de una valorización religiosa del mundo (pág 23).

El método del siglo XX no es utilizar un solo modelo, sino varios, para la exploración experimental: la técnica del juicio diferido.

En su obra *Prints and Visual Communications*, William Ivins, hijo, señala cuán natural resulta en el mundo de la palabra escrita avanzar hacia una posición meramente nominalista, tal como el hombre analfabeto no podía ni soñar (pág 63).

Las ideas de Platón y las formas, esencias y definiciones de Aristóteles, son muestras de esta transferencia de la realidad desde el objeto a la fórmula verbal, exactamente repetible y, en consecuencia, aparentemente permanente. Una esencia, en realidad, no es parte de un objeto, sino parte de su definición. Creo también que las bien conocidas nociones de sustancia y de cualidades atribuibles pueden derivarse de esta dependencia

operacional de las exactamente repetibles descripciones y definiciones verbales, porque el mismo orden lineal en que han de ser utilizadas las palabras se traduce en un análisis cronológico-sintáctico de cualidades que en realidad son simultáneas y están entremezcladas y relacionadas entre sí de tal modo que ninguna cualidad puede ser separada del haz de cualidades que llamamos objeto sin que queden alteradas ella y las demás cualidades. Después de todo, una cualidad es solamente una cualidad de un grupo de otras cualidades, y si cambiamos cualquiera del grupo, todas cambian necesariamente. Sea cualquiera la situación desde el punto de vista del análisis verbalista, desde el punto de vista de la conciencia visual de la especie que ha de usarse en un museo de arte, el objeto es una unidad que no puede romperse en cualidades separadas sin convertirse en una mera colección de abstracciones que solo tienen una existencia conceptual y ninguna realidad. De un modo muy divertido, las palabras y su orden sintáctico, necesariamente lineal, nos impiden describir los objetos, y nos obligan a emplear listas muy pobres e inadecuadas de ingredientes teóricos, a la manera más concretamente ejemplificada de las recetas de los libros de cocina corrientes.

Cualquier cultura conocedora del alfabeto fonético puede deslizarse fácilmente hacia el hábito de poner una cosa debajo de otra o dentro de otra; puesto que se da una presión constante del

hecho subconsciente de que el código escrito lleva para el lector la experiencia del «contenido» que es el habla. Pero no hay nada subconsciente en las culturas analfabetas. La razón de que encontremos dificultad en comprender los mitos es precisamente el hecho de que tales culturas no excluyen ninguna faceta de la experiencia, como hacen las culturas conocedoras del alfabeto. Todos los niveles de significado son simultáneos. Así, cuando se hacen preguntas freudianas a los nativos acerca del simbolismo de sus pensamientos o sueños, insisten en que todos los significados están precisamente allí, en la manifestación verbal. La obra de Jung y de Freud es una laboriosa traducción de conciencia analfabeta en términos literarios, y, como toda traducción, falsea y omite. La principal ventaja de la traducción es el esfuerzo creador que alienta, como se pasó la vida diciéndolo e ilustrándolo Ezra Pound. Y una cultura ocupada en traducirse a sí misma desde un modo radical, tal como el auditivo, a otro modo como el visual, está sentenciada a hallarse en un estado de agitación creadora, como fue en Grecia y en el renacimiento. Pero nuestra propia época es un ejemplo de más bulto de tal agitación, y precisamente a causa de tal «traducción».

A medida que nuestra época se traduce a sí misma a los viejos modos oral y auditivo, a causa de la presión electrónica de simultaneidad, adquirimos aguda conciencia de la aceptación poco crítica, en muchos siglos transcurridos, de los modelos y metáforas visuales. El análisis lingüístico seguido actualmente en Oxford por Gilbert Ryle es una crítica tenaz de los modelos visuales en filosofía:

Deberíamos empezar desechando un modelo que, en una forma u otra, domina muchas especulaciones acerca de la percepción. La cuestión favorita, pero espuria, «¿cómo puede llegar una persona, más allá de sus sensaciones, a la aprehensión de las realidades externas?» se plantea a veces como si la situación fuese como esta: En una celda sin ventanas un prisionero ha vivido, en solitario encierro, desde su nacimiento. Todo lo que llega hasta él del mundo exterior son unos vacilantes destellos de luz arrojados sobre los muros de su celda y unos ligeros golpes que se oyen al través de las piedras; a pesar de todo, con estos destellos y golpes que observa, llega a estar, o parece llegar a estar, informado acerca de partidos de fútbol, jardines de flores y eclipses de sol que no observa. ¿Cómo, pues, aprende las claves en que están dispuestas esas señales, o descubre siquiera que existen cosas tales como son las claves? ¿Cómo puede interpretar los mensajes que de un modo u otro descifre, dado que el vocabulario de tales mensajes es el vocabulario del fútbol o de la astronomía, y no el de los destellos y golpeteos?

Este modelo es, desde luego, la imagen familiar de la mente como un fantasma en una máquina, y no es necesario decir nada más acerca de sus defectos generales. Pero es necesario darse cuenta de ciertos defectos particulares. El empleo de esta clase de modelo implica la suposición explícita o implícita de que, tanto como el prisionero puede ver los destellos y oír los golpes, pero no puede, desgraciadamente, ver u oír los partidos

de fútbol, así podemos observar nosotros nuestras sensaciones visuales u otras, pero no podemos, desgraciadamente, observar los petirrojos^[23].

Nos hacemos extremadamente conscientes de los modelos y tendencias culturales cuando nos movemos de una forma dominante de conocimiento a otra, como entre griegos y latinos o ingleses y franceses. Y así ya no nos extraña que el mundo oriental no tenga el concepto de «sustancia» o de «forma sustancial», puesto que ellos no experimentan presión visual que divida la experiencia en paquetes tales. Y hemos visto cómo su entrenamiento en el mundo de los impresos capacitó a William Ivins a traducir el significado de la tipografía como nadie lo ha hecho. En su obra *Prints and Visual Communication* (pág 54) ofrece un principio general:

Así, cuanto más estrechamente podamos limitar nuestros datos para razonar acerca de las cosas o datos que nos vienen a través de uno y el mismo canal sensorio, tanto más capaces seremos de alcanzar la exactitud de nuestro razonamiento, aun cuando este será mucho más restringido en su alcance. Una de las cosas más interesantes en la moderna práctica científica ha sido la invención y el perfeccionamiento de los métodos mediante los cuales pueden los científicos adquirir muchos de sus datos básicos a través de uno y el mismo canal sensorio de conocimiento.

Entiendo que, en física, por ejemplo, los científicos se sienten más felices cuando pueden obtener sus datos con la

ayuda de una esfera graduada u otro dispositivo que pueda leerse visualmente. Y así, el calor, el peso, las longitudes, y otras muchas cosas que en la vida ordinaria son aprehendidas a través de sentidos distintos a la visión, se han convertido para la ciencia en objetos de conocimiento visual de la posición de indicadores mecánicos.

¿No implica esto que si podemos discurrir un medio conveniente para traducir *todos* los aspectos de nuestro mundo al lenguaje de *un* sentido solamente, tendremos entonces una distorsión que será científica, porque es consecuente y coherente? Blake pensó que esto había ocurrido verdaderamente en el siglo XVIII, cuando él buscaba la liberación «de la visión aislada y del sueño de Newton». Porque el predominio de uno de los sentidos es la fórmula de la hipnosis. Y una cultura puede ser encerrada en el sueño de cualquiera de los sentidos. El durmiente despierta cuando es requerido por cualquier otro sentido.

**Solamente una fracción de la historia del
alfabetismo ha sido tipográfica.**

Hasta ahora nos hemos ocupado principalmente de la palabra escrita, en cuanto transfiere o traduce el espacio audiotáctil del alfabeto «sacro» al espacio visual del hombre civilizado, alfabetizado o «profano». Una vez se produce esta transferencia o metamorfosis, pronto estamos en el mundo de los libros, manuscritos por los escribas, o tipográficos. El resto de nuestra tarea será ocuparnos de los libros escritos e impresos y de las consecuencias para el estudio y la sociedad. Desde el siglo v antes de Cristo hasta el siglo xv después de Cristo, el libro era un producto de los escribas.

Solamente un tercio de la historia del libro en el mundo occidental ha sido tipográfica.

No es, por tanto, incongruente decir, como lo hace G. S. Brett en *Psychology Ancient and Modern* (págs 36-37):

La idea de que el saber consiste esencialmente en el estudio de los libros parece ser una opinión moderna, derivada probablemente de las distinciones medievales entre clérigo y seglar, con el énfasis adicional aportado por el carácter literario del más bien fantástico humanismo del siglo xvi. La idea original y natural de saber es la de «astucia» o posesión de ingenio. Ulises es el tipo original de pensador, un hombre con muchas ideas, que podía sobrepasar a los cíclopes y lograr un significativo triunfo de la mente sobre la materia. Sabiduría es, así, la capacidad de vencer las dificultades de la vida y alcanzar éxito en este mundo.

Brett especifica aquí la dicotomía natural que el libro produce en cualquier sociedad, por añadidura a la escisión que causa en el individuo de tal sociedad. La obra de James Joyce demuestra una completa clarividencia en estas cuestiones. El Leopoldo Bloom de *Ulises*, hombre de muchas ideas y de muchos recursos, es un aventurero agente de publicidad. Joyce vio el paralelismo, por una parte, entre la frontera moderna de lo verbal y lo pictórico, y, por otra, entre el mundo homérico, en equilibrio entre la vieja cultura sacra y la nueva sensibilidad profana o literaria. Bloom, el judío recientemente destribalizado, se nos presenta en Dublín, un mundo irlandés ligeramente destribalizado. Tal frontera es el mundo moderno de la publicidad, congenial, por tanto, a la transicional cultura de Bloom. En el episodio decimoséptimo, o de Ithaca, en el *Ulises*, leemos: «¿Cuáles eran habitualmente sus meditaciones finales? Acerca de un anuncio, único y sin igual, que obligara a los transeúntes a detenerse maravillados, una novedad en materia de carteles, exenta de todo extraño aditamento, reducida a los más simples y eficaces términos, que no excediera de la amplitud de una ojeada casual, y congruente con la velocidad de la vida moderna». .

En *Books at the Wake*, señala James S. Atherton (págs 67-68)^[24]:

Entre otras cosas, *Finnegan Wake* es una historia de la escritura.

Empezamos escribiendo sobre «un hueso, una piedra, una piel de carnero... dejadlos cocer en la olla rezongona: y

Gutenmorg, con su cédula de cromagnon, sus tintas grasas y su gran principio, debe salir de una vez para siempre, rubi-colorado, de la prensapalabras» (20.5). La «olla rezongona» es una alusión a la Alquimia, pero hay aquí alguna otra significación relacionada con la escritura, porque la próxima vez que aparece la palabra, de nuevo se halla en un contexto relacionado con el progreso de los sistemas de comunicación. Dice el párrafo: «Todos los signos aereo-irlandeses de su alfabeto sordomudo-de-subey-baja, desde un Padre Hogam hasta la Madre-rezongona Masons...» (223.3) «Alfabeto sordomudo-de-subey-baja» combina los signos sordomudos en el aire —o signos irlandeses— con los altos y bajos del abecedario corriente, y los más pronunciados altos y bajos de la escritura irlandesa ogham. Mason, siguiendo esto, debe de ser el hombre de tal nombre que inventó la plumilla de acero. Pero todo lo que puedo sugerir en cuanto a «madre-rezongona» es el rezongar de los francmasones, que no encaja en el contexto, aunque, por supuesto, también ellos hacen signos en el aire.

«Gutenmorg con su cédula de cromagnon» explica en glosa mítica el hecho de que la escritura significó la salida del hombre sacro de las cavernas del mundo auditivo de resonancia simultánea y su paso al mundo profano de la luz del día. La referencia a los masones se hace al mundo del albañil, como modelo de lenguaje que es. En la segunda página del *Wake*, Joyce está haciendo un mosaico,

un escudo de Aquiles, por decirlo así, de todos los temas y modos del lenguaje humano y de la comunicación:

«El Gran Maestre Finnegan, de la Mano Tartamuda, murador de los hombres libres, vivió, del modo más despreocupado que puede imaginarse, en su tosquedad, demasiado remoto para los mensajes, antes que los jueces josueitas nos numeraran...».

Joyce, en el *Wake*, está haciendo sus propios dibujos, a lo cueva de Altamira, de toda la historia del espíritu humano, en términos de sus gestos y posturas básicas durante todas las fases de la cultura y de la tecnología humanas. Como su título indica, vio que el despertar del progreso humano puede reaparecer de nuevo en la noche del hombre sacro y auditivo. El ciclo finés de instituciones tribales puede volver en la era eléctrica, pero, si vuelve, hagamos de él un despertar, un alerta, o ambas cosas. Joyce no pudo ver ventajas en que permanezcamos encerrados en cada ciclo cultural, como en un trance o un sueño. Descubrió los medios de vivir simultáneamente en todos los modos culturales de un modo consciente. El medio que cita para tal conocimiento de sí mismo.

**Hasta ahora, una cultura ha sido un hado
mecánico para las sociedades, la**

interiorización automática de sus propias tecnologías.

Hasta aquí, la mayor parte de los hombres han aceptado la cultura de su tiempo como un destino, del mismo modo que el clima o la lengua de su país; pero el acentuado conocimiento de los modos exactos de muchas culturas constituye una liberación de ellas en lo que tienen de prisiones. De aquí que el título de Joyce sea también un manifiesto. En su muy competente estudio *Man, His First Million Years*, Ashley Montagu comenta diversos aspectos del analfabetismo de un modo relacionado con esos temas:

El hombre analfabeto lanza la red de su pensamiento sobre el mundo todo.

La mitología y la religión puede que estén estrechamente relacionadas, pero en donde la una se desarrolla de la vida diaria del hombre, la otra surge de su preocupación por lo sobrenatural. Y así es con su concepto del mundo, que estará compuesto de elementos seculares, religiosos, mitológicos, mágicos y experimentales, todos unidos en uno.

La mayor parte de los pueblos analfabetos es extremadamente realista. Se sienten muy inclinados a poner el mundo bajo su control, y muchas de sus prácticas están proyectadas para asegurar que la realidad se producirá de acuerdo con su mandato. En la convicción de que los espíritus están de su parte, un hombre puede hacer entonces todos los

preparativos para el buen éxito de una expedición. Obligar a la realidad para que haga lo que uno le manda, manipulándola en la forma prescrita, es una parte de la realidad para el analfabeto.

Es preciso comprender que los pueblos analfabetos se identifican a sí mismos con el mundo en que viven mucho más intensamente que lo hacen los pueblos civilizados. Cuanto más «civilizada» se hace una persona, tanto más tiende a separarse del mundo en que vive.

Para los analfabetos, lo que ocurre *es* la realidad. Si las ceremonias previstas para aumentar la natalidad de los animales y la cosecha de plantas se ven seguidas de tal aumento, no solo las ceremonias están relacionadas con el aumento, sino que son parte de él; porque, sin las ceremonias, el aumento de animales y plantas no se habría producido — estas son las razones del analfabeto—. No es que el analfabeto se caracterice por tener una mente ilógica; su mente es perfectamente lógica y la emplea muy bien, ciertamente. Un hombre blanco y educado que se encontrase súbitamente trasladado al desierto central australiano no es probable que durase mucho tiempo. En cambio, el aborigen australiano se las compone muy bien. Los aborígenes de todos los países han hecho ajustes en su medio ambiente que indican, más allá de toda duda, que su inteligencia es de un orden superior. Lo inconveniente en el analfabeto no es que no sea lógico, sino que aplica la lógica con demasiada frecuencia, muchas veces sobre

la base de premisas insuficientes. Generalmente supone que los sucesos asociados están relacionados causalmente. Pero esta es una falacia que comete continuamente la mayoría de las gentes civilizadas, ¡y aun se sabe que ocurre entre científicos muy preparados! Los analfabetos tienden a adherirse muy rígidamente a la ley de asociación y causación, pero la mayor parte de las veces es operante, y, según la ley pragmática, lo que es operante se tiene por verdadero.

Nada estaría más lejos de la verdad que la idea de que los analfabetos son completamente crédulos, criaturas dominadas por la superstición y el miedo, sin capacidad ni oportunidad alguna para pensar con independencia y originalidad. A más del buen sentido del caballo, el analfabeto demuestra usualmente mucho sentido práctico basado en la apreciación de las duras realidades de la vida.

Lo que Montagu descubre aquí acerca del intenso sentido práctico de los analfabetos cuadra perfectamente como glosa al Bloom y al ingenioso Ulises de Joyce.

¿Qué podría ser más práctico para un hombre cogido entre la Escila de la cultura del alfabeto y la Caribdis de la tecnología postalfabética que construirse una balsa con ejemplares de anuncios? Se conduce como el marinero de Poe en el *Maelstrom*, que observó el movimiento del torbellino y sobrevivió. ¿Puede dejar de ser nuestra misión en la nueva era electrónica el estudio de los movimientos del nuevo vórtice que se produce en el cuerpo de las culturas más antiguas?

Las técnicas de la uniformidad y la repetibilidad fueron introducidas por los romanos y la Edad Media.

Prints and Visual Communication, de William Ivins, es una fuente importante para cualquiera que estudie el papel que los libros han desempeñado en la configuración del conocimiento humano y de la sociedad. El hecho de que Ivins se mantuviera un tanto apartado del aspecto central y literario del libro parece haberle dado una ventaja sobre los hombres de letras. El estudiante de literatura y filosofía tiende a preocuparse por el «contenido» del libro y a ignorar su forma. Esta omisión es peculiar en los que conocen y emplean el alfabeto fonético, pues que la persona ocupada en leer recrea el «contenido» que es el habla con el código visual. Ningún escriba o lector chino podría cometer el error de ignorar la forma misma de la escritura, porque sus caracteres escritos no separan el habla y el código visual al modo que nosotros hacemos. Pero en un mundo con alfabeto fonético esta compulsión a escindir forma y contenido es universal, y afecta a las personas no cultas tanto como a los eruditos. Y así, los laboratorios de la Bell Telephone gastan millones en investigación, pero ni siquiera se han dado cuenta jamás de la forma peculiar que es el teléfono ni de lo que influye en el habla y en las relaciones personales. Como experto en láminas impresas, Ivins observó su diferencia con respecto a los libros impresos en que aparecen. A su vez, esto le hizo observar la gran

diferencia entre los libros impresos y los manuscritos. Al comienzo (págs 2-3) llama la atención sobre la dimensión de repetibilidad presente en los caracteres fonéticos escritos, a fin de hacer destacar las mismas condiciones de repetibilidad que se hallan en la impresión de imágenes, que se hacía con bloques de madera grabada, antes de Gutenberg:

Aunque todas las historias de la civilización europea dan mucha importancia a la invención, a mediados del siglo xv, de los sistemas de impresión con tipo móvil, tales historias suelen ignorar el descubrimiento, ligeramente anterior, de los sistemas de impresión de imágenes y diagramas. Un libro, en tanto que contiene un texto, es un recipiente de símbolos de palabras repetibles exactamente, dispuestos en un orden exactamente repetible. Los hombres han venido utilizando tales recipientes por lo menos durante cinco mil años. Por ello puede argumentarse que la impresión de libros no fue más que un modo de hacer, más económicamente, cosas muy antiguas y familiares. Puede decirse, incluso, que durante algún tiempo la impresión con tipos fue poco más que un modo de componérselas con un número menor de correcciones de pruebas. Antes de 1501 pocos libros fueron impresos en ediciones mayores que la manuscrita de mil ejemplares a que se refiere Plinio el Joven en el segundo siglo de nuestra era. La impresión de imágenes, sin embargo, por diferencia con la impresión' de palabras con tipos móviles, dio existencia a algo

completamente nuevo: hizo posibles, por primera vez, representaciones pictóricas de tal clase que podían repetirse exactamente durante la vida efectiva de la superficie de impresión. Esta repetición exacta de representaciones pictóricas ha tenido efectos incalculables sobre el conocimiento y el pensamiento, sobre la ciencia y las tecnologías de todas clases. Apenas es demasiado decir que, desde la invención de la escritura, no ha habido invento más importante que el de la representación pictórica repetible.

El evidente carácter de exactamente repetible, inherente a la tipografía, escapa al hombre civilizado. Concede escasa significación a este aspecto meramente tecnológico, y se concentra en el «contenido», como si estuviese escuchando al autor. Como artista consciente de las estructuras formales como representaciones complejas en sí mismas, Ivins prestó un raro modo de atención, tanto a los grabados como a la tipografía y al manuscrito. Vio (pág 3) cómo las formas tecnológicas pueden configurar a las ciencias tanto como a las artes:

Para nuestros bisabuelos, ya para sus antecesores hasta el Renacimiento, los grabados no fueron ni más ni menos que las únicas representaciones pictóricas repetibles... Hasta hace un siglo, los grabados hechos con las viejas técnicas llenaron todas las funciones que hoy cumplen nuestros grabados de línea y semitonos, nuestras fotografías y fotocalcos, nuestros diversos procedimientos en color, nuestras caricaturas políticas y nuestros anuncios

pictóricos. Si definimos los grabados desde el punto de vista funcional así indicado, más bien que por restricción alguna de procedimiento o valor estético, se hace evidente que sin grabados tendríamos muy pocas de nuestras ciencias modernas, tecnologías, arqueologías o etnologías, porque todas ellas dependen, antes o después, de la información aportada por las representaciones exactamente repetibles, visuales o pictóricas.

Esto significa que, lejos de ser meramente obras de arte menor, los grabados están entre las más importantes y poderosas herramientas de la vida y el pensamiento modernos. Ciertamente que no podemos esperar formarnos idea de su papel verdadero a menos que nos alejemos del snobismo de las nociones del moderno coleccionismo y empecemos a considerarlos como representaciones o comunicaciones pictóricas exactamente repetibles, sin considerar lo accidental de su rareza o de lo que por el momento podamos considerar su mérito estético. Debemos mirarlos desde el punto de vista de las ideas generales y de las funciones particulares, y, especialmente, debemos pensar en las limitaciones que sus técnicas les han impuesto como portadores de información, y a nosotros como receptores de ella.

La tecnología de la repetibilidad exacta fue un énfasis que los romanos introdujeron en el análisis visual griego. Este énfasis sobre la línea continua, uniforme, con su indiferencia por los valores orales de la organización pluralística fue, en opinión de Ivins (págs 4-

5), transmitido efectivamente a y por la Edad Media:

Hasta tiempos muy recientes, los historiadores han sido literatos y filólogos. Como estudiosos del pasado, rara vez han hallado otra cosa que aquello que buscaban. Han estado tan completamente maravillados por lo que dijeron los griegos, que han prestado poca atención a lo que los griegos no sabían ni hicieron. Han estado tan completamente horrorizados por lo que los siglos de la ignorancia y la superstición no dijeron, que no han prestado atención alguna a lo que tales siglos hicieron y sabían. La investigación moderna, llevada a cabo por hombres conocedores de temas no elevados, como la economía y la tecnología, está cambiando rápidamente nuestras ideas acerca de estos asuntos.

En la Edad de las Sombras, por emplear su nombre tradicional, había escaso ocio asegurado para la persecución de los refinamientos de la literatura, el arte, la filosofía y la ciencia teórica, pero muchos hombres, sin embargo, dirigieron sus mentes, perfectamente buenas, a los problemas sociales, agrícolas y mecánicos. Por añadidura, a lo largo de todos esos siglos académicamente degradados, lejos de haberse producido descenso alguno en la habilidad mecánica, hubo una serie ininterrumpida de descubrimientos e inventos que dieron a la Edad de las Sombras, y después a la segunda mitad de la Edad Media, una tecnología y, por tanto, una lógica, que en muchos aspectos muy importantes sobrepasó todo lo que fue conocido

para los griegos o para los romanos del Imperio occidental.

Su tema es que «la Edad de las Sombras y la Edad Media, en su pobreza y necesidad, produjeron la primera gran cosecha de ingenuidad yanqui». Quizá Ivins exagera este énfasis sobre las edades Oscura y Media como «una cultura de técnicas y tecnologías», pero es una especie de método que hace comprensible el escolasticismo, y que nos prepara para el gran invento medieval de la tipografía, que fue el momento de despegue hacia nuevos espacios del mundo moderno [25].

La palabra «moderno» fue un término de reproche usado por los humanistas patrísticos contra los eruditos escolásticos que desarrollaron la nueva lógica y la física.

Desde entonces han aparecido muchos libros sobre la ciencia medieval que confirman la opinión de Ivins. *The Science of Mechanics in the Middle Ages*, de Marshall Clagett, es un ejemplo del que seleccionaré unos cuantos temas que ilustran el continuo desarrollo de la tensión visual que hemos visto emerge en el mundo griego como un efecto del alfabeto fonético. Así: «*Se hará evidente, del material que he presentado en los dos primeros capítulos, que la estática medieval, como otros aspectos de la mecánica medieval, depende en gran parte de los conceptos mecánicos y su análisis, dados por los físicos griegos: el autor aristotélico de la *Mechanica*, Arquímedes, Hero y otros*»(pág XXIII).

Del mismo modo «los logros de la cinemática medieval fueron muchísimo más una parte integrante de las discusiones escolásticas

de las exposiciones aristotélicas acerca de la fuerza y el movimiento... Fue particularmente importante el desarrollo de un concepto de velocidad instantánea y, consecuentemente, de un análisis de las distintas clases de aceleración» (pág XXV).

Más de un siglo antes de la imprenta, los científicos del Merton College, en Oxford, desarrollaron un teorema de «una aceleración uniforme y un movimiento uniforme a la velocidad del cuerpo uniformemente acelerado en el instante medio del tiempo de aceleración». Con la invención de los tipos uniformemente repetibles y móviles, entramos más aún en este, mundo medieval de cantidades mensurables. Lo que hace Clagett es establecer las líneas de continuidad entre el análisis visual griego y la ciencia medieval, y mostrar cuánto más lejos llevó la mentalidad escolástica los conceptos griegos.

La cinemática de Merton se extendió a Italia y Francia. Esto fue una idea para traducir el movimiento a términos visuales:

La idea básica del sistema es simple. Las figuras geométricas, particularmente las áreas, pueden usarse para representar la cantidad y la cualidad. La extensión de la cualidad en un objeto se representa por una línea horizontal, mientras que las intensidades cualitativas en diferentes puntos del objeto se representan por perpendiculares levantadas sobre la extensión de la línea del objeto. En el caso del movimiento la línea de extensión representa el tiempo, y la línea de intensidad, la velocidad (pág 33).

Clagett da a conocer el tratado de Nicolás de Oresme «Sobre la configuración de las cualidades» en el que Oresme dice: «*Todo objeto mensurable, excepto los números, se concibe a modo de cantidad continua*». Esto nos vuelve a llevar al mundo griego, en el que, como señala Tobías D. Dantzig en su *Number: The Language of Science* (págs 141-42):

El intento de aplicar la aritmética racional en un problema de geometría produjo la primera crisis en la historia de las matemáticas. Los dos problemas relativamente sencillos, la determinación de la diagonal de un cuadrado y la de la circunferencia de un círculo, reveló la existencia de nuevos seres matemáticos para los que no se encontraba sitio en el dominio racional...

Un análisis más profundo mostró que los procedimientos algébricos eran, en general, igualmente inadecuados. Y así se hizo aparente que era inevitable la extensión en el campo de los números... Y puesto que el viejo concepto falló en el terreno de la geometría, debemos buscar en la geometría un modelo para lo nuevo. La recta continua e infinita parece idealmente adaptada como tal modelo.

El número es la dimensión de lo táctil, como explicó Ivins en *Art and Geometry* (pág 7):

«En todo modelo continuo, la mano necesita formas simples y estáticas, y halla agrado en las que se repiten. Conoce los

objetos por separado, uno tras otro, y por diferencia con el ojo, no tiene medios para obtener una visión o conocimiento prácticamente simultáneo de un grupo de objetos en una única toma de conciencia. Por diferencia con el ojo, la mano sin ayuda es incapaz de descubrir si tres o más objetos están en línea».

Pero lo que nos concierne en relación con la primera crisis de las matemáticas son las evidentes ficciones a que hemos de recurrir a fin de traducir lo visual en táctil. Las ficciones mayores se hallan más adelante, en el cálculo infinitesimal.

Como veremos al referirnos al siglo XVI, número y visualidad, o tacto y experiencia retiniana, se separaron por completo y siguieron caminos divergentes para establecer los imperios rivales del Arte y de la Ciencia. Esta divergencia, tan notablemente iniciada en el mundo griego, fue mantenida en relativa latencia hasta el «despegue» de Gutenberg. A lo largo de los siglos de la cultura del manuscrito, se verá que lo visual no se disoció por completo de lo táctil, aun cuando redujera drásticamente el imperio de lo auditivo. Esta cuestión será tratada por separado a propósito de los hábitos medievales de lectura. La relación de lo táctil con lo visual, tan necesaria para comprender la suerte que ha seguido el alfabeto fonético, solo queda fuertemente definida después de Cézanne. Así, Gombrich hace de lo táctil el tema central de *Art and Illusion*, como hace Heinrich Wölfflin en sus *Principles of Art History*. Y la razón de esta nueva importancia que se le da es que, en una época de

fotografía, el divorcio entre lo visual y la interacción de los otros sentidos fue impulsado continuamente hacia la reacción. Gombrich registra los distintos estados, durante el siglo XIX, de la discusión y el análisis de los «datos de los sentidos», conducentes a la hipótesis de Helmholtz de una «inferencia inconsciente» o acción mental, incluso en la más básica experiencia de los sentidos. «Lo táctil», o interacción entre todos los sentidos, se tuvo por el modo característico de esta «inferencia», y condujo inmediatamente a la desintegración de la idea de la «imitación de la naturaleza» como una cuestión visual. Escribe Gombrich (pág 16):

Dos pensadores alemanes destacan en esta historia. Uno es el crítico Konrad Fiedler, que insistió, en oposición a los impresionistas, en que «incluso la más simple impresión de los sentidos, que parece simplemente la materia prima de las operaciones de la mente, es ya un hecho mental, y lo que nosotros llamamos el mundo exterior es realmente el resultado de un complejo proceso psicológico».

Pero fue el amigo de Fiedler, el escultor neoclásico Adolf von Hildebrand, quien se propuso analizar este proceso en un pequeño libro llamado *The problem of Form in the Figurative Arts*, que apareció en 1893, y ganó la atención de toda una generación. También Hildebrand desafió los ideales del naturalismo científico recurriendo a la psicología de la percepción: si tratamos de analizar las imágenes mentales de nuestra mente para descubrir sus componentes primarios, las

veremos constituidas por datos de los sentidos derivados de la visión y de recuerdos del tacto y del movimiento. Una esfera, por ejemplo, aparece ante la vista como un disco plano; es el tacto lo que nos informa acerca de sus propiedades de espacio y forma. Todo intento del artista para eliminar este conocimiento es fútil, porque sin él no podría percibir el mundo en absoluto. Su tarea es, por el contrario, compensar la ausencia de movimiento en su obra haciendo clara la imagen, comunicando así no solo las sensaciones visuales, sino también aquellos recuerdos del tacto que nos capacitan para reconstruir en la mente la forma tridimensional.

Difícilmente puede ser accidental que el período en que se debatían tan apasionadamente estas ideas fuese al mismo tiempo la época en que la historia del arte se emancipara del gusto por las antigüedades, la biografía y la estética. Resultados que habían sido tenidos por supuestos tanto tiempo, aparecieron súbitamente como problemáticos y necesitados de nueva consideración. Cuando Bernard Berenson escribió su brillante ensayo sobre los pintores florentinos, aparecido en 1896, formuló su credo estético en los mismos términos que el análisis de Hildebrand. Con su talento para las frases enjundiosas, resumió casi la totalidad del más ampuloso libro del escultor en esta: «El pintor sólo puede cumplir su cometido dando valor táctil a las impresiones retinianas». Para Berenson, lo que atrae nuestra atención en Giotto o Pollaiuolo es que hicieron precisamente eso...

La lectura, en la antigüedad y en la Edad Media, fue necesariamente lectura en voz alta.

«No es decir demasiado que, con Aristóteles, el mundo griego pasó de la instrucción oral al hábito de la lectura», escribe Frederic G. Kenyon en *Books and readers in ancient Greece and Rome* (pág 25). Pero durante los siglos que siguieron, «lectura» significó leer en voz alta. En realidad, solamente hoy los institutos de lectura rápida han bajado la mano decretando el nisi para el divorcio del ojo y el habla en el acto de leer. Al reconocer que en la lectura de izquierda a derecha hacemos movimientos incipientes para la formulación de palabras con los músculos de la garganta, se descubrió que en ello está la principal causa de la lectura «lenta». Pero el enmudecimiento del lector ha sido un proceso gradual, e incluso la palabra impresa no consiguió silenciar a todos los lectores. Hemos tendido a asociar el movimiento de los labios y el bisbiseo de un lector con el semianalfabetismo; un hecho que ha contribuido al esfuerzo americano por hacer meramente visual el acceso a la lectura en la enseñanza elemental. Sin embargo, Gerard Manley Hopkins estuvo defendiendo el énfasis táctil en el uso de las palabras y una vigorosa poesía oral, exactamente al mismo tiempo en que Cézanne estuvo dando valores táctiles a las impresiones retinianas. Refiriéndose a su poema *Spel from Sybil's Leaves*, escribió Hopkins:

De este largo soneto recordad sobre todo lo que es válido en todos mis versos; que está hecho, como todo arte vivo debe estarlo, para ser representado, y que su representación no es

leerlo con los ojos, sino en alto, despaciosamente, en recitación poética (no retórica), con largas pausas, largas detenciones en las rimas y en otras sílabas marcadas, y así sucesivamente. Este soneto debería ser cantado: está cuidadosamente medido en tempo rubato [26].

De nuevo escribe: «Toma aliento y léelo con los oídos, como siempre deseo yo ser leído, y mi verso surge perfecto». Y Joyce nunca se cansó de explicar cómo en *Finnegans Wake* «las palabras que ve el lector no son las palabras que oirá». Como en el caso de Hopkins, el lenguaje de Joyce sólo se hace vivo cuando se lee en voz alta, creando una sinestesia o interacción de los sentidos.

Pero si la lectura en voz alta facilita la sinestesia y la tactilidad, lo mismo hizo el antiguo manuscrito. Ya hemos visto un ejemplo de un reciente intento de crear una tipografía oral para los lectores modernos del inglés. Naturalmente, tal escritura ofrece la calidad táctil y elevadamente «textural» de un viejo manuscrito. «Textura», nombre de la rotulación gótica en su tiempo, significaba «tapicería». Pero los romanos habían desarrollado una rotulación mucho menos «textural» y más acentuadamente visual que se llama «Romana», que es la que hallamos en la impresión corriente, como la de esta página. Los primeros impresores evitaron las letras romanas excepto para crear la ilusión de la antigua patraña, de las viejas letras romanas, favoritas de los humanistas del Renacimiento.

Es extraño que los lectores modernos hayan tardado tanto en reconocer que la prosa de Gertrude Stein, con su falta de puntuación

y de otras ayudas visuales, es una estrategia cuidadosamente pensada para poner en acción oral participante al pasivo lector visual. Lo mismo ocurre con E. E. Cummings, o Pound, o Eliot. El Vers libre es tanto para el oído como para el ojo. Y en *Finnegans Wake*, cuando Joyce quiere crear el «trueno», el «griterío de la calle», para indicar una fase mayor de la acción colectiva, establece la palabra exactamente como en un manuscrito antiguo: «La caída (fbababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunnt de un lo que fue viejo salmoncillo estrecho como una pared vuelve a ser narrada al principio en la cama y luego en la vida a lo largo de toda la juglaría cristiana...» (pág 1).

En ausencia de ayudas visuales, el lector se encontrará haciendo exactamente lo que hicieron los lectores de la antigüedad y del medioevo, es decir, leyendo en voz alta. Los lectores continuaron leyendo en voz alta después del comienzo de la separación de las palabras en el último período de la Edad Media, e incluso después del advenimiento de la imprenta en el Renacimiento. Pero todos estos progresos impulsaron la velocidad y la tensión visual. Actualmente, los eruditos que manejan los manuscritos los leen silenciosamente, en general, y el estudio de los hábitos de lectura en el mundo antiguo y en el mundo medieval está por hacer.

Los comentarios de Kenyon (en *Books and Readers in Ancient Greece and Rome* (pág 65) son muy provechosos: «En los libros antiguos es muy notable la falta de apoyo a los lectores, de ayudas que faciliten la referencia. La separación entre las palabras es prácticamente desconocida, excepto muy raramente, cuando se usa

una coma invertida o tilde para marcar la separación allí donde pudiera producirse alguna ambigüedad. A menudo, la puntuación está ausente por completo, y nunca es total y sistemática». «Total y sistemática» sería para el ojo, en tanto que la puntuación, incluso en los siglos XVI y XVII, continuó siendo para el oído y no para el ojo^[27].

La cultura del manuscrito es conversacional, siquiera sea porque el escritor y sus lectores están relacionados físicamente por la forma de la «publicación como ejecución».

No hay falta de indicación de que la «lectura», a lo largo de los tiempos antiguos y medievales, significó leer en voz alta, e incluso cierta clase de encantamiento. Pero nunca ha acumulado nadie datos adecuados sobre esta cuestión. Al menos yo puedo dar algunos ejemplos en varios períodos, de pruebas fácilmente asequibles. Así, en su *Poética* (26), señala Aristóteles «Que la tragedia puede producir su efecto aun sin movimiento o acción, precisamente del mismo modo que la poesía épica; porque la cualidad de una obra dramática puede apreciarse en su mera lectura». Atisbos sobre el citado aspecto de la lectura como recitación pueden hallarse en la costumbre romana de la recitación pública como forma principal de la publicación de libros. Así continuó hasta la imprenta. Kenyon (*Books and Readers*, págs. 83-84) informa acerca de esa costumbre romana:

Tácito describe cómo un autor se veía obligado a alquilar un local y sillas, y a reunir a su auditorio rogando la asistencia personalmente; y Juvenal se queja de que un hombre rico prestara su

casa y enviara a sus libertos y a sus clientes pobres para formar el auditorio, pero se negara a costear las sillas. Todas estas prácticas son muy análogas a las que se siguen en el mundo musical moderno, en el que algunos cantantes se ven obligados a alquilar una sala y hacer todo lo que pueden para reunir un auditorio, para que su voz sea oída; o conseguir un protector que desee ayudarle, preste sus salones al propósito, y emplee su influencia para que asistan sus amigos. No fue una fase saludable para la literatura, pues que fomentaba las composiciones que se prestaran a la declamación retórica; y es muy dudoso que hiciera servicio a la circulación de libros.

Moses Hadas, en su *Ancilla to Clasical Reading*, profundiza en la cuestión de la publicación oral de un modo más completo que Kenyon (pág 50):

El concepto de literatura como algo que ha de escucharse en público, más bien que ojearse silenciosamente en privado, hace más difícil de captar la noción de propiedad literaria. Nosotros mismos tenemos mayor conciencia de la contribución de un autor cuando leemos su libro que de la de un compositor cuando oímos interpretar su obra. Entre los griegos, el método normal de publicación era la recitación en público; al principio, lo que es muy significativo, por el mismo autor, y después por lectores profesionales o actores. Y la recitación en público continuó siendo el método normal de publicación, aun después que el libro y el arte de leer se habían hecho comunes. Ya veremos, en relación con otro tema, de qué modo esto afectó a los medios de vida del poeta; aquí nos detendremos

para observar el efecto de la presentación oral sobre el carácter de la literatura.

Del mismo modo que la música escrita para un grupo de pocos instrumentos tiene un tono y un tempo distintos a los de la música para las grandes salas, así ocurre con los libros. La imprenta ha ensanchado la «sala» para la interpretación del autor hasta el punto en que todos los aspectos del estilo han sido alterados. Hadas viene aquí muy a propósito:

Puede decirse que toda la literatura clásica está concebida como una conversación con un auditorio, como una alocución a él dirigida. El drama antiguo es significativamente distinto del moderno porque las obras representadas a la brillante luz del sol ante 40.000 espectadores no pueden ser como las obras representadas ante 400 en una sala oscurecida. De un modo similar, un escrito redactado para que sea declamado en un festival no puede ser como un escrito pensado para que sea leído por un estudioso enclaustrado. La poesía, en particular, muestra que todas sus variedades estaban destinadas a la presentación oral. Incluso los epigramas representan un donaire vocal dirigido al transeúnte («Vete, extranjero», u otros similares), y algunas veces, como en algunos de los epigramas de Calimaco y sus imitadores, el núcleo se considera como portador de un breve diálogo con el transeúnte. La épica homérica estaba, desde luego, destinada a la lectura en público, y mucho después que la lectura se hizo común, los rapsodas

hicieron una profesión de la recitación épica. Pisístrato, que tuvo algo que ver (no sabemos cuánto) con la regularización del texto de Hornero, instituyó también la lectura pública de sus poemas en las fiestas panateneas. De Diógenes Laercio aprendemos (1.2.57) que «Solón estipuló que las recitaciones públicas de Hornero siguiesen un orden establecido; y así, el segundo recitador debía continuar desde el lugar donde el primero se había interrumpido».

No menos que la poesía, se presentaba oralmente la prosa, como sabemos por informes relativos a Herodoto y otros, y la práctica de la presentación oral afectó la naturaleza de la prosa como afectó la poesía. La elaborada preocupación por el sonido, que caracteriza las primeras producciones de Gorgias, no hubiese tenido sentido a menos que sus composiciones estuviesen destinadas a la recitación. Fue el refinamiento que le dio Gorgias lo que permitió a Isócrates mantener que la prosa era la legítima heredera de la poesía, y que debía reemplazarla. Críticos posteriores, como Dionisio de Halicarnaso, juzgaron a los historiadores con el mismo calibre que la oratoria e hicieron comparaciones entre sus obras sin concesiones por lo que habríamos de considerar diferencias necesarias en el género (págs 50-1).

Pasa luego Hadas (págs 51-52) al bien conocido trozo de las Confesiones de San Agustín:

Durante la antigüedad y mucho tiempo después, incluso los lectores en privado pronunciaban regularmente en voz alta las

palabras del texto, tanto en prosa como en verso. La lectura en silencio constituía una anomalía tal que San Agustín (Confesiones, 5, 3) encuentra que la de Ambrosio es cosa muy notable: «Pero cuando estaba leyendo, sus ojos se deslizaban sobre las páginas y su corazón buscaba el sentido, mas su voz y su lengua estaban quedas». Vinieron visitantes para observar este prodigio, y Agustín conjetura explicaciones:

«Quizá temía que si el autor al que estaba leyendo hubiera expresado algo oscuramente, algún oyente atento o perplejo podría desear que él le explicara, o quisiera discutir algunas de las cuestiones más difíciles; y que, gastado así su tiempo, no podría leer tantos volúmenes como deseaba; aunque la verdadera razón de leer para sí mismo podría ser el deseo de preservar su voz (que solo hablar un poco podría debilitársela). Pero fuese cualquiera la intención con que lo hacía, ciertamente que en hombre tal era buena».

El manuscrito dio forma, en todos los niveles, a las costumbres literarias medievales.

Hadas prosigue este tema en otro lugar de su excelente obra. Y de nuevo lo recoge, por lo que se refiere al período medieval, H. J. Chaytor en *From Script to Print*, un libro al que el presente debe gran parte de la razón de haber sido escrito.

No es probable que alguien discuta la afirmación de que la invención de la imprenta y el desarrollo del arte de imprimir marcan una fecha decisiva en la historia de la civilización. Pero no se aprecia tan fácilmente el hecho de que nuestra asociación con lo impreso ha transformado nuestras opiniones sobre el estilo literario y artístico, ha introducido ideas relacionadas con la originalidad y la propiedad literaria de las que poco o nada se sabía en la edad del manuscrito, y ha modificado los procesos psicológicos mediante los cuales empleamos palabras para la comunicación del pensamiento.

Aquellos que comienzan a leer y criticar la literatura medieval no siempre se dan cuenta de la anchura del golfo que separa la edad del manuscrito de la edad de la imprenta. Cuando tomamos la edición impresa de un texto medieval, provista de una introducción, un aparato crítico de lecturas variantes, notas y glosario, traemos inconscientemente a su lectura aquellos prejuicios y predisposiciones que años de

contacto con lo impreso han hecho habituales. Olvidamos con gran facilidad que estamos tratando con la literatura de una época en que las normas ortográficas variaban, y la corrección gramatical no se estimaba demasiado; en que el lenguaje era fluido y no se consideraba necesariamente como un indicio de la nacionalidad; en la que estilo significaba la observación de rígidas y complicadas reglas retóricas. Copiar y hacer circular el libro de otro hombre pudo ser considerada, en la edad del manuscrito, una acción meritoria; en la edad de la imprenta, acto tal provoca demandas judiciales y daños. Los escritores que desean obtener algún provecho divirtiendo al público, escriben hoy en prosa, en la mayor parte; hasta mediados del siglo XIII, solamente el verso era escuchado. De aquí que, si ha de emitirse un juicio honesto sobre las obras literarias correspondientes a los siglos anteriores a la invención de la imprenta, ha de hacerse algún esfuerzo para comprender la amplitud de los prejuicios bajo los que hemos crecido, y para resistir la involuntaria demanda de que la literatura medieval debe atenerse a las normas de nuestro gusto, o ha de considerarse como cosa de puro interés histórico. En palabras de Renan, *«la esencia de la crítica está en saber comprender los estados muy diferentes a aquel en que vivimos»* (pág 1).

Fue el aprender de Chaytor cómo las costumbres literarias están afectadas por las formas orales, escritas o impresas, lo que me sugirió la necesidad de *La galaxia Gutenberg*. La lengua y la

literatura medievales se hallaban un tanto en el estado de los actuales espectáculos del cine y la televisión, en cuanto, según palabras de Chaytor,

ocasionaron escaso criticismo formal, en el sentido que hoy damos a estos términos. Si un autor deseaba saber si su obra era buena o mala, la probaba ante un auditorio; si era aprobada, pronto le seguían imitadores.

Pero los autores no se veían constreñidos por modelos o sistemas... el auditorio quería una historia con mucha acción y movimiento; la historia, en general, no demostraba gran dominio en el trazo de caracteres; eso se dejaba al recitador, que retrataba con cambios de voz y gesto (pág 3).

Los auditorios del siglo XII asistían a estos recitales en varias sesiones, pero *«nosotros podemos sentarnos y leer a nuestra comodidad, y volver a las páginas anteriores a nuestra voluntad. En una palabra, la historia del progreso desde el manuscrito a la prensa es una historia de la sustitución gradual de los medios auditivos de comunicación y recepción de ideas por los medios visuales»* (pág 4).

En la página 7, Chaytor cita un pasaje de *Our Spoken Language*, de A. Lloyd James, que lucha a brazo partido con la alteración producida en nuestra vida de los sentidos por el alfabetismo:

El sonido y la vista, el habla y la imprenta, el ojo y el oído, no tienen nada en común. El cerebro humano no ha hecho nada que

pueda compararse en complejidad con esta fusión de ideas implícita en el engarce de las dos formas de lenguaje. Pero el resultado de la fusión es que, una vez lograda en nuestros primeros años, somos ya para siempre incapaces de pensar claramente, independientemente y con seguridad, acerca de cualquiera de los aspectos de la cuestión. No podemos pensar en sonidos sin pensar en letras; creemos que las letras tienen sonido. Pensamos que la página impresa es una imagen de lo que decimos, y que esa cosa misteriosa llamada «deletreo» es sagrada...

La invención de la imprenta difundió el lenguaje impreso y dio a lo impreso el grado de autoridad que jamás ha perdido.

Haciendo hincapié en los efectos cinestésicos latentes incluso en la lectura en silencio, Chaytor se remite al hecho de que *«algunos médicos prohíben leer a sus pacientes afectados por graves enfermedades de la garganta, porque la lectura en silencio provoca movimientos de los órganos vocales, aunque el lector no sea consciente de ello»*. Considera también (pág 6) la interacción que se produce en la lectura entre *lo* auditivo y lo visual:

Así también, cuando hablamos o escribimos, las ideas evocan imágenes acústicas y cinestésicas combinadas, que son inmediatamente transformadas en imágenes visuales de las palabras. El que habla o escribe, difícilmente puede hoy concebir el lenguaje sino en su forma impresa o escrita; los actos reflejos que determinan el proceso de la lectura o de la escritura se han hecho tan «instintivos» y se realizan con tan

fácil rapidez, que el cambio de lo auditivo a lo visual se oculta al que escribe o lee, y su análisis se hace cuestión muy difícil. Puede ser que las imágenes acústicas y cinestésicas sean inseparables, y que «imagen», como tal, sea una abstracción hecha con el propósito de análisis, pero que resulta inexistente en sí y en cuanto pura. Mas sea cualquiera la explicación que el individuo pueda dar de sus propios procesos mentales, y la mayor parte de nosotros estamos muy lejos de ser competentes en estas materias, permanece el hecho de que su idea del lenguaje queda irrevocablemente modificada por la experiencia de lo impreso.

La variación de modos o proporciones entre los modelos visuales y la experiencia del sonido crea una amplia brecha entre los procesos mentales del lector medieval y el lector moderno. Escribe Chaytor (pág 10):

Nadie más ajeno a lo medieval que el lector moderno, que resbala la mirada sobre los titulares del periódico y la hace descender por las columnas rebuscando cuestiones de interés, disparado a través de las páginas de cualquier disertación, para descubrir si merece la pena de una más detenida consideración, y detenido para captar el tema de una página en unas cuantas ojeadas rápidas. Ni nada más ajeno a lo moderno que la capaz memoria medieval que, sin el obstáculo de las asociaciones de lo impreso, podía aprender una lengua extraña con facilidad y con los mismos métodos que un niño, y podía retener y repetir

largos poemas épicos y elaborados poemas líricos. Por tanto, hemos de subrayar al principio dos cuestiones. El lector medieval, con pocas excepciones, no leía como nosotros lo hacemos; se hallaba al nivel de nuestros balbucientes niños que aprenden; cada palabra era para él una entidad separada y, a veces, un problema que se musitaba a sí mismo cuando le había hallado solución; este hecho es una cuestión de interés para aquellos que editan los escritos de aquella época. Además, como los lectores eran pocos, y muy numerosos los que podían escuchar, la literatura de aquellos primeros tiempos se producía en gran parte para la recitación en público; de aquí que tuviese un carácter retórico más que literario, y su composición estaba gobernada por las reglas de la retórica.

Cuando el presente libro iba a ser enviado a la imprenta llegaron muy oportunamente a mi atención las observaciones de Dom Jean Leclercq, acerca de la lectura en voz alta en los períodos patrístico y medieval. Su obra *The Love of Learning and the Desire for God* (págs 18-19) pone esta descuidada cuestión en el puesto central que le corresponde:

Si es necesario, entonces, saber cómo leer, lo es primordialmente a fin de ser capaz de participar en la *lectio divina*. ¿En qué consiste esto? ¿Cómo se hace esta lectura? Para comprender esto ha de recordarse la significación que las palabras *legere* y *meditan* tenían para San Benito, y que conservaron a lo largo de toda la Edad Media; lo que expresan

explicará uno de los característicos aspectos de la literatura monástica de la Edad Media: el fenómeno de la reminiscencia, del que después habremos de decir más. Con respecto a la literatura, hemos de hacer aquí una observación fundamental: en la Edad Media, como en la antigüedad, usualmente leían no como hoy, principalmente con los ojos, sino con los labios, pronunciando lo que veían, y con los oídos, escuchando las palabras pronunciadas, oyendo lo que se llama la «voz de las páginas». Es realmente una lectura acústica; *legere* significa al mismo tiempo *audire*; solo se comprende lo que se oye, como todavía hoy decimos «entendre le latin», que significa «comprenderlo». Sin duda que la lectura en silencio, en voz baja, no era desconocida; en este caso se designaba con expresiones como la de San Benito: *tacite legere* o *legere sibi*, y de acuerdo con San Agustín: *legere in silentio*, como opuesto a la *clara lectio*. Pero, con mayor frecuencia, cuando *legere* y *lectio* se emplean sin más explicaciones, significan la actividad que, como el canto y la escritura, requiere la participación de todo el cuerpo y de toda la mente. Los médicos de la antigüedad solían recomendar la lectura a sus pacientes como ejercicio físico a un mismo nivel que el paseo, la carrera o el juego de pelota. El hecho de que el texto que se iba componiendo o copiando se escribía frecuentemente al dictado en voz alta, sea a sí mismo o a un secretario, explica satisfactoriamente los errores, debidos aparentemente al oído, de los manuscritos medievales; el empleo del dictáfono

produce hoy errores similares.

Más adelante (pág 90) se ocupa Leclercq del modo en que la acción inevitable de la lectura en voz alta entró en la concepción toda de la meditación, el rezo, el estudio y la memoria:

Ello se traduce en más que una memoria visual de las palabras escritas. Lo que se produce es una memoria muscular de las palabras pronunciadas y una memoria auditiva de las palabras oídas. La *meditatio* consiste en dedicarse uno mismo con atención a este ejercicio de total memorización; es, por tanto, inseparable de la *lectio*. Es lo que inscribe, por decirlo así, el texto sagrado en el cuerpo y en el alma.

Esta repetida masticación de las palabras divinas se describe algunas veces con el empleo del concepto de alimento espiritual. En este caso, el vocabulario se toma prestado de la digestión, y de la forma particular de digestión que corresponde a los rumiantes. Por esta razón, la lectura y la meditación se describen a veces con la muy expresiva palabra *ruminatio*.

Por ejemplo, en elogio de un monje que rezaba continuamente, exclamó Pedro el Venerable: «Sin reposo, su boca rumió las santas palabras». De Juan de Gorza se decía que el murmullo de sus labios cuando pronunciaba los salmos semejaba el zumbido de una abeja. Meditar es adherirse apretadamente a la frase que se recita y pesar todas sus palabras al objeto de sondear la profundidad de su total significado. Significa asimilar el contenido de un texto por medio de

una especie de masticación que le saca todo su sabor. Significa, como San Agustín, San Gregorio, Juan de Fécamp y otros han dicho en expresiones intraducibles, gustarlo con el *palatum cordis* o en *ore cordis*. Toda esta actividad es necesariamente una oración; la *lectio divina* es una lectura piadosa. Así, el cisterciense Arnoul de Bohériss, dará este consejo:

Cuando lee, déjalo buscar el sabor, no la ciencia. La Sagrada Escritura es la fuente de Jacob, de donde se toma el agua que será vertida después en la oración. Y así no habrá necesidad de ir al oratorio para empezar a rezar; sino que en la misma lectura se hallarán medios para la plegaria y la contemplación.

Este aspecto oral de la cultura del manuscrito no solo afectó profundamente la manera de componer y escribir, sino que también significó que la escritura, la lectura y la oratoria permaneciesen inseparables hasta bastante después de la imprenta.

La instrucción tradicional de los niños de la escuela señala la diferencia entre el hombre escriba y el hombre tipográfico.

La diferencia entre el hombre de la cultura de la imprenta y el hombre de la cultura de los escribas es tan grande como la que existe entre el analfabeto y el que sabe leer y escribir. Los componentes de la tecnología de Gutenberg no eran nuevos. Pero cuando fueron reunidos en el siglo xv se produjo una aceleración en la acción social y personal equivalente al «despegue», según el sentido de tal concepto desarrollado por W. W. Rostow en *The Stages of Economic Growth*: «*aquel intervalo decisivo en la historia de una sociedad en que el crecimiento es su condición normal*».

En su *Golden Bough* (vol. I, pág XII), James Frazer señala la aceleración semejante introducida en el mundo oral por el alfabetismo y lo visual: Comparado con la evidencia aportada por la tradición viva, el testimonio de los libros antiguos sobre el tema de las religiones primitivas vale bien poco. Porque la literatura acelera el avance del pensamiento en tal grado que deja el lento progreso de la opinión de palabra u oral muy atrás, a una inconmensurable distancia. Dos o tres generaciones de literatura pueden hacer más por cambiar el pensamiento que dos o tres mil años de vida tradicional..., y así ha resultado que en la Europa de nuestros días las creencias y prácticas supersticiosas transmitidas de palabra u oralmente son en general de un tipo mucho más arcaico que la religión descrita en la más antigua literatura de la raza aria...

Cómo ocurre así es precisamente el tema de Iona y Peter Opie en su *Lore and Language of Schoolchildren* (págs 1-2):

En tanto que los versucillos para infantes pasan de la madre u otro adulto al niño que está en sus rodillas, las rimas escolares circulan simplemente de niño a niño, generalmente fuera del hogar y lejos de la influencia del círculo familiar. Por su naturaleza, una rima pueril es un retintín conservado y propagado no por niños, sino por adultos, y en este sentido es una rima de «adultos». Es una rima aprobada por los adultos. Las rimas escolares no están hechas para oídos adultos. En realidad, parte de su chiste está en la idea, usualmente correcta, de que los adultos no conocen nada de ellas. Las personas mayores han crecido más que el saber de los escolares. Si llegan a conocerlo tienden a ridiculizarlo; y tratan activamente de suprimir sus manifestaciones más vivas. Ciertamente, no hacen nada por estimularlo. Y el folklorista y el antropólogo pueden, sin viajar más de una milla desde su puerta, examinar una cultura floreciente e ingenua (se emplea aquí la palabra «cultura» deliberadamente), tan ignorada por el mundo sofisticado, y tan poco afectada por él, como lo es la cultura de alguna tribu aborigen degenerada que vive su abandonada existencia en el interior de una reserva de nativos. Quizá, en efecto, el tema merezca un estudio más formidable que el dedicado aquí. Como ha señalado Douglas Newton: *«La total fraternidad oral de los niños es la mayor de las tribus salvajes y la única que no muestra síntomas de muerte»*.

En las comunidades ampliamente separadas en el espacio y en el

tiempo existe una continuidad y tenacidad de tradición completamente desconocida en las formas escritas:

No importa cuán toscos puedan aparecer exteriormente los escolares, siguen siendo los más fervientes amigos de la tradición. Como los salvajes, respetan, incluso veneran, la costumbre; y en su comunidad reservada, su saber y lenguaje básicos apenas parecen variar de generación a generación. Los muchachos continúan diciendo con gracejo los chistes que Swift recogió de sus amigos en tiempos de la reina Ana; gastan bromas que los muchachos solían gastarse en los tiempos del apogeo de la vitalidad del Bello Brummel; proponen adivinanzas que se planteaban cuando Enrique VIII era un muchacho. Las muchachas continúan realizando un hecho mágico (levitación) del que oyó hablar Pepys («Una de las cosas más extrañas que he oído»); atesoran billetes del autobús y tapas de botellas de leche en lejano recuerdo de una muchacha sin cariño de sus parientes, a rescatar de un padre tiránico; aprenden a curar verrugas (y tienen buen éxito en curarlas) al modo que Francis Bacon aprendió cuando eral joven.

Hacen la misma befa del llorón que recordaba Charles Lamb; gritan: «¡A medias!», cuando encuentran algo, como solían hacer los niños de la época de los Estuardos; y reprochan a aquel de ellos que trata de que le devuelvan un regalo, con la misma copla usada en los días de Shakespeare.

Tratan también de conocer su destino por medio de ¡caracoles!, nueces y mondas de manzana, adivinaciones que el poeta Gay describió hace cerca de dos siglos y medio; unen las muñecas para saber si alguien los ama, al modo que Southey solía hacerlo en la escuela para decir si un muchacho era bastardo; y cuando se confían unos a otros que el Padrenuestro dicho al revés hará aparecer a Lucifer, están perpetuando una historia que era la comidilla de los tiempos isabelinos.

El estrado donde leían los monjes medievales era en realidad un tabladillo para cantar.

Chaytor, en su *From Script to Print* (pág 19), fue el primero en abordar la cuestión del estrado de los monjes medievales o tabladillo del lector-cantor:

¿Por qué ese propósito de asegurar el aislamiento en establecimientos donde los internos pasan en general la mayor parte de su tiempo entre sus compañeros? Por la misma razón que la sala de lectura del British Museum no está dividida en

compartimentos antisonoros. La costumbre de leer en silencio ha hecho innecesario tal dispositivo; pero llenad la sala con lectores medievales y el zumbido del murmullo o bisbiseo se haría intolerable.

Estos hechos merecen más atención por parte de los editores de textos medievales. Cuando el copista moderno aparta la mirada del manuscrito que tiene delante para escribir, lleva en la mente una reminiscencia visual de lo que acaba de ver. Lo que llevaba el escriba medieval era un recuerdo auditivo, y probablemente, en muchos casos, el recuerdo de una sola palabra cada vez ^[28]

Es casi misterioso que la moderna cabina telefónica haya de reflejar también otro aspecto del mundo medieval de los libros, es decir, la obra de referencia encadenada.

Sin embargo, en Rusia, hasta hace poco completamente oral, no hay guías telefónicas.

Se memoriza la información —lo cual es todavía más medieval que los libros encadenados—. Pero la memorización presentaba pocos problemas para el estudiante anterior a la imprenta, y muchos menos para las personas analfabetas. Los nativos se quedan sorprendidos muchas veces ante sus letrados maestros y preguntan: «¿Por qué apunta las cosas? ¿No puede recordarlas?».

Chaytor fue el primero en explicar (pág 116) por qué la imprenta hubo de deteriorar tan notablemente nuestra memoria, y por qué el manuscrito no:

Nuestra memoria ha sido deteriorada por la imprenta;

sabemos que no necesitamos «recargar la memoria» con asuntos que podemos hallar tomando simplemente un libro del estante. Cuando una gran proporción de la población es analfabeta y los libros son escasos, la memoria es tenaz frecuentemente, en un grado que excede la moderna experiencia europea.

Los estudiantes indios son capaces de aprenderse un libro de texto de memoria y reproducirlo palabra por palabra en el aula de examen; los textos sagrados se conservan intactos por transmisión solamente oral. *«Se dice que si todos los ejemplares manuscritos e impresos del Rigveda se perdiesen, podría reconstruirse el texto en seguida y con completa exactitud»*. Este texto es aproximadamente tan largo como la *Iliada* y la *Odisea* juntas. La poesía oral rusa y yugoslava es recitada por juglares que muestran una gran capacidad de memoria e improvisación.

Pero la razón más fundamental del recuerdo imperfecto es que con la imprenta se da una separación más completa entre el sentido visual y el audiotáctil. Esto implica al lector moderno en una traducción total de la vista a sonido cuando *mira* la página. El recuerdo del material leído por el ojo queda entonces confundido por el esfuerzo de recordarlo tanto visual como auditivamente. Las personas con «buena memoria» son las que tienen «memoria fotográfica». Esto es, que no traducen en un sentido y en otro, de ojo a oído, y no tienen las cosas «en la punta de la lengua», que es el estado en que nos hallamos

cuando no sabemos si ver u oír una experiencia pasada.

Antes de volver al mundo oral y auditivo de la Edad Media en sus aspectos erudito y artístico, veamos dos pasajes, uno de las primeras y otro de las últimas fases del mundo medieval, que demuestran el supuesto corriente de que el acto de leer era oral y aun dramático.

El primer pasaje es de la Regla de San Benito, capítulo 48: *«Después de la hora sexta, habiendo dejado la mesa, permíteles reposar en sus camas en perfecto silencio; o si alguno desea leer para sí, déjalo leer, pero de modo que no disturbe a los otros».*

El segundo pasaje es de una carta de Santo Tomás Moro a Martín Dorp, reprendiendo a Dorp por las suyas:

«Sin embargo, me sentiría ciertamente sorprendido si a una persona se le ocurriese ser tan lisonjera como para ensalzar tales cuestiones incluso en tu presencia; y, como empecé a decir, quisiera que pudieses mirar por una ventana y ver la expresión facial, el tono de voz y la emoción con que se leen esas cosas» [29].

En las escuelas de canto la gramática sirvió, sobre todo, para establecer la fidelidad oral.

Una vez comprendido que la cultura oral tiene muchos aspectos de estabilidad, inexistentes por completo en un mundo organizado visualmente, resulta muy fácil entrar en la situación medieval. Es también mucho más fácil apreciar algunos cambios básicos en las actitudes del siglo XX.

Paso brevemente ahora a un libro poco conocido de Istvan Hajnal^[30] acerca de la enseñanza de la escritura en las universidades medievales. Había abierto este libro con la esperanza de hallar, entre líneas, como si dijésemos, alguna prueba de la práctica medieval de leer privadamente en voz alta. No estaba preparado para descubrir que la «escritura» fue para un estudiante medieval no solo profundamente oral, sino inseparable de lo que se llama oratoria y se llamó entonces *pronuntiatio*, que fue y continuó siendo la quinta división importante de los estudios retóricos clásicos. Por qué la dicción o *pronuntiatio* fue tomada tan en serio en el mundo antiguo y medieval, toma precisamente en la obra de Hajnal nueva significación: «*El arte de escribir se tenía en gran estima porque se veía en él la prueba de un sólido entrenamiento oratorio*».

La historia de la escritura como entrenamiento oral ayuda a explicar la corta edad en que se ingresaba en la universidad medieval. Para el estudio adecuado del desarrollo de la escritura hemos de considerar que los estudiantes comenzaban sus cursos en la universidad a la edad de doce o catorce años, «*En los siglos XII y XIII la necesidad de conocer la gramática latina, del mismo modo que los obstáculos materiales, como la escasez del pergamino, tal*

vez retrasó la edad en que la escritura podía adquirir su forma definitiva».

Hemos de tener en cuenta que no existía sistema alguno de educación organizado, fuera de las universidades. De modo que, después del Renacimiento, «hallamos frecuentes alusiones al hecho de que en París, en las pequeñas clases de ciertos colegios, la enseñanza comenzaba por el alfabeto». Por añadidura, poseemos datos relativos a estudiantes del colegio que tenían menos de diez años de edad. Pero, ciertamente, para la universidad medieval, hemos de considerar que «abarcaba todos los niveles de la instrucción, desde los más elementales a los más avanzados». La especialización, en el sentido' que nosotros le damos, era desconocida, y todos los niveles de la instrucción tendían a ser inclusivos, más bien que exclusivos. Ciertamente que este carácter inclusivo atañe al arte de escribir, en este período; porque la escritura implicaba todo lo que para el mundo antiguo y medieval era *grammatica* o *philologia*.

A comienzos del siglo XII, dice Hajnal (pág 39), había habido *«durante algunas centurias un importante sistema de enseñanza ideado para preparar a los estudiantes avanzados. Esta preparación incluía, a más del conocimiento de la liturgia, habilidades prácticas con ellas asociadas. Al nivel de la escuela coral o de canto, se aprendía a leer latín, y así se hacía necesaria la gramática a fin de recitar y copiar correctamente los textos latinos. La gramática servía, sobre todo, para asegurar la fidelidad oral».*

Esta importancia de la fidelidad oral fue para el hombre medieval el equivalente de nuestra idea visual de erudición, que supone la cita exacta y la corrección de pruebas.

Pero la razón de aquel estado de cosas la explica Hajnal en la sección sobre «métodos de enseñanza de la escritura en la universidad».

Hacia mitades del siglo XIII, la Facultad de Artes de París se hallaba en una encrucijada por lo que se refiere a los métodos. Presumiblemente, el número creciente de libros disponibles había hecho posible para muchos maestros abandonar el método del *dictamen*, o dictado, y avanzar a paso más rápido. Pero el lento método del dictado todavía estaba en boga. Según Hajnal (págs 64-65), *«después de cuidadosa consideración (la Facultad), se decidió en favor del primer método; que el profesor había de explicar lo bastante de prisa para ser entendido, pero no demasiado de prisa para que la pluma lo siguiera... Los estudiantes que para oponerse a este estatuto, por sí o por medio de sus sirvientes y seguidores, gritasen o silbasen o pateasen, serían excluidos de la Facultad durante un año»*.

El estudiante medieval había de ser paleógrafo, preparador y editor de los autores que leía.

El choque se produjo entre la vieja forma de dictado y la nueva forma de diálogo o discusión oral. Y fue este choque lo que nos capacita para investigar los detalles del procedimiento docente medieval. En las páginas 65 y 66 de la obra de Hajnal, vemos:

La mención de que los cursos se seguían sin dictado fuera de la Facultad de Artes demuestra que la Facultad de Artes había roto con el método seguido en sus cursos en aquel tiempo. Y, lo que es más chocante, la Facultad de Artes esperaba la oposición de los estudiantes... Los estudiantes se aferraban al dictado. Porque el dictado, hasta aquel tiempo, servía no solamente a demorar la lectura, no solo a dar a los estudiantes textos complementarios, sino que constituía el método seguido en los cursos principales: *modus legendi libros*.

El dictado estaba en uso incluso en las disertaciones dadas por los candidatos en sus exámenes cuando habían de dar prueba de lectura de los textos escritos.

Hajnal continúa con otro de los aspectos básicos:

No puede haber duda de que una de las razones esenciales

de la costumbre del dictado halla su explicación en el hecho de que, antes de la era de la imprenta, las escuelas y los escolares no tenían una adecuada cantidad de textos. Un libro manuscrito cuesta mucho; el modo más simple de conseguirlo era, para el profesor, dictar los textos a los discípulos. Es posible que hubiese estudiantes que escribieran al dictado con fines comerciales. Sí; en cierta medida el dictado hubiese sido un negocio comercial, tanto de parte del estudiante, que escribía y vendía el libro, como de parte del maestro, que, por este medio, se aseguraba un numeroso auditorio y, a mayor abundamiento, ingresos sustanciales. El manual se hacía necesario para el estudiante, no solo en cuanto le servía para sus cursos universitarios, sino también porque le sería útil en su futura carrera.

... Por añadidura, la universidad exigía que los estudiantes se presentaran a sus cursos provistos de libros que hubieran hecho, y si no eso, al menos que hubiese un libro para ser compartido por cada tres estudiantes...

Finalmente, al presentarse para su candidatura a un grado, se requería al estudiante para que presentase el libro que le pertenecía. En las carreras liberales era la corporación profesional correspondiente la que examinaba a los candidatos a un puesto, a fin de ver en qué medida disponían de libros^[31].

La separación de las palabras y la música para la tecnología de la imprenta no fue más decisiva que su separación de la lectura

visual y oral. Además, hasta la imprenta, el lector o consumidor estaba literalmente implicado como productor. Hajnal describe (pág 68) como:

El método de «la dictée» (*dictamen*, dictado) en las escuelas medievales tenía, más allá de toda duda, la finalidad de producir un texto escrito definitivo, utilizable allí mismo, apto para ser leído por cualquiera, y dispuesto para la venta comercial si surgía la oportunidad. El que dictaba decía las palabras no una o dos veces, sino varias veces. En realidad, incluso después que fueron suprimidos los cursos dictados se permitió que el maestro dictase ciertas tesis que habían de retenerse...

Completamente distinto del preciso y completo modo de dictado en los cursos de las Artes, llamado *modus pronuntiantium*, existía: «una especial forma de dictado que seguía al *modus pronuntiantium*; había este otro modo de hacer un curso, hablando de modo más rápido, un método destinado al uso de los *reportateurs*, estudiantes avanzados, capaces de enseñar a los otros sobre la base de las notas que habían tomado».

Pero el lento y preciso método de *dictamen* o dictado no solo estaba dirigido a la producción de ediciones privadas utilizables, como podríamos decir:

... al hacer el curso de esta manera, tomaban en consideración la precaria preparación de los estudiantes... Está claro que los estudiantes seguían estos cursos no solo para procurar textos, sino también porque estaban obligados a

aprender los textos durante el proceso de escribirlos correcta y legiblemente...

La expresión *modus pronuntiantium* no solo se utilizó en los estatutos simplemente para designar un procedimiento de curso, hablando en voz alta y articulando debidamente las palabras. Era un término técnico. La enseñanza de la *pronuntiatio* era una de las tareas fundamentales de la *grammatica* latina; y los manuales de gramática dedicaban una gran cantidad de detalles a esta cuestión. Era un método aceptado y establecido cuya finalidad era incluir la buena pronunciación del latín hablado, enseñar la cuidadosa distinción de las letras, separar y modular las palabras y las frases. Los manuales de gramática cuidaron de decir claramente que todo este entrenamiento servía los fines de la enseñanza de la escritura. En aquellos tiempos, una buena pronunciación se consideraba esencial. Era esencial, efectivamente, en aquel tiempo, y era el prerrequisito para la enseñanza de la escritura. El acto de escribir silenciosamente sin intervención de la lectura del texto en voz alta no era todavía posible en aquel período. El principiante no veía todavía en torno suyo un mundo rociado de escritos y textos impresos. Necesitaba una pronunciación clara y disciplinada del texto si quería aprender a escribir sin faltas (pág 69).

Hajnal (págs 75-76) señala un beneficio marginal de la necesidad de leer y escribir en voz alta:

La escritura en el modo de dictado no constituyó un ejercicio de copia tan simple como podría parecer a primera vista. Es un hecho curioso, pero precisamente a causa de este sistema pudieron revivir los estudios y nacer una nueva literatura en el corazón de aquellas Facultades. Porque cada profesor se esforzó en dar a la materia que enseñaba una nueva forma apropiada a sus propias suposiciones e inherentes concepciones; y principalmente dictaba a sus alumnos el resultado de sus personales atisbos. Así es cómo el movimiento universitario, por sus comienzos, se nos aparece actualmente como realmente moderno.

Santo Tomás de Aquino explica por qué Sócrates, Cristo y Pitágoras evitaron la publicación de sus enseñanzas.

Hajnal señala en seguida (pág 76) un aspecto de la confección personal de libros que ofrece una necesaria percepción del modo característico de la cultura del manuscrito. No solo alentó una minuciosa atención al texto, meditación profunda y mucha memorización:

Los viejos manuales tradicionales, muchos de ellos procedentes de la edad antigua, estaban siempre a mano de los profesores, pero estos no veían que tuviese objeto copiarlos *ad infinitum*. Para aprender y enseñar todos los días, individuo por individuo, ajustando el trabajo a la preparación de cada uno, procedieron a condensar y simplificar la materia a enseñar, a fin de facilitar su estudio y presentarla en forma compacta.

Hajnal dice que la enseñanza de la escritura.

era un método de enseñanza que tenía múltiples objetivos; el entrenamiento para escribir, la práctica en la composición, y al mismo tiempo la introducción de las mentes en la conciencia de nuevos conceptos y razonamientos y sus medios de expresión. Era un movimiento vital y constante, que añadía, al placer de la práctica y empleo de la escritura, la adquisición de los propios textos. Esta fue quizá la causa original de que la enseñanza universitaria en la Edad Media estuviese más y más caracterizada por la práctica de la escritura. No es extraño que desde el siglo XIV se considerase que la práctica de la escritura constituía la esencia de la vida universitaria de París.

A la luz de la descripción que hace Hajnal de la escritura medieval podremos interpretar mejor la opinión de Santo Tomás, según la cual Sócrates y Cristo, siendo maestros, no conectaron sus enseñanzas con la escritura. En la cuestión número 42 de la tercera

parte de la *Summa Theologica* (esto es, un texto de teología), pregunta Santo Tomás: «*Utrum Christus debuerit doctrinam Suam Scripto tradere?*» Santo Tomás rechaza la idea de discípulo como página sobre la que se ha de escribir una *tabula rasa*. Dice:

Respondo diciendo que es propio que Cristo no confiara sus enseñanzas a la escritura. Primero, en razón de su propia dignidad; porque cuan más excelente el profesor, tanto más excelente había de ser su manera de enseñar. Por tanto, es muy propio que Cristo, el más excelente de los maestros, adoptara aquella forma de enseñar por la que su doctrina quedase impresa en los corazones de sus oyentes. Por esta razón se dice en el Evangelio de San Mateo, VII, 29, que «El les enseñaba como quien tiene autoridad». Por esta razón, incluso entre los paganos, Pitágoras y Sócrates, que fueron excelentes maestros, no quisieron escribir nada.

Si la escritura medieval misma no hubiese estado tan cerca del modo oral de enseñanza, la idea de la forma escrita como mero movimiento mecánico, y no como enseñanza, no habría sido plausible.

Con la espléndida introducción que proporciona Hajnal para una investigación unitaria de la enseñanza medieval de la escritura como una rama de la retórica, y como co-extensiva con la gramática y el entrenamiento literario, es fácil enlazar la cuestión para las primeras y las últimas fases de los estudios. Por ejemplo, en *De oratore* (I, XVI), Cicerón dice que el poeta es el rival y casi el igual del

orador. Y que la poesía o *grammatica* es la asistente de la retórica, es un lugar común en Quintiliano, San Agustín, y a lo largo de toda la Edad Media y el Renacimiento ^[32]

El concepto ciceroniano de *doctus orator* y de elocuencia como una especie de sabiduría, como conocimiento de acción, pasó a ser el estatuto básico de la educación medieval gracias a San Agustín. Pero San Agustín, eminente profesor de retórica, no pasó este estatuto ciceroniano a la Edad Media como un programa de discurso para la oratoria de púlpito. Según expone la cuestión Marrou en su gran estudio ^[33], «*la cultura cristiana, augustiniana, debe menos a la técnica del retórico que a la del gramático*». En una palabra, la *grammatica* y la *philologia* antiguas fueron programas enciclopédicos, orientados lingüísticamente, que San Agustín captó para la Doctrina Cristiana. No fue tanto para la predicación como para la comprensión y exposición de la *sacra pagina*, para lo que San Agustín eligió el mundo de la *grammatica*. Y del mismo modo que Hajnal ha demostrado cómo la mera escritura y la enseñanza de la gramática podían ser completamente una con el arte de la *pronuntiatio* o exposición oratoria ^[34], así Marrou demuestra cómo pudo ocurrir que la vieja *grammatica* se convirtiese en la base del estudio de la Biblia en la Edad Media. Ya veremos cómo en los siglos XVI y XVII florecieron como nunca habían florecido antes las técnicas de exégesis de la antigüedad y medievales. Pasaron a ser la base del programa científico baconiano, y fueron completamente apartadas por las nuevas matemáticas y las nuevas técnicas de cuantificación.

Una breve mirada a los cambios en los diversos métodos de exégesis medieval preparará al lector para algunos de los últimos efectos de la imprenta en las artes y las ciencias. El *Study of the Bible in the Middle Ages*, de Beryl Smalley, es una admirable perspectiva, perfectamente adecuada a este propósito. Para conocer el «despegue» o nuevas dimensiones de la experiencia y organización visual que se iniciaron poco después de la imprenta, es interesante observar en qué medida se anticipó este énfasis de lo visual en diversas áreas sin relación alguna con la tecnología de Gutenberg. La revista que acabamos de pasar a las formas en que la antigua *grammatica* persistió en relación oral con la escritura medieval y el estudio de los textos, ayuda a demostrar lo poco destinada que estaba la cultura del manuscrito a intensificar la facultad visual hasta el punto de separarla de los otros sentidos.

Observa Smalley (pág XIV): «*Los maestros de la Edad Media consideraban la Biblia como el libro escolar por excelencia. El pequeño escolar aprendía las letras en el Salterio, y la Biblia se emplearía para enseñarle las artes liberales. De aquí que el estudio de la Biblia está conectado con la historia de las instituciones desde el mismo comienzo*».

El surgir de los eruditos escolásticos o

«moderni» en el siglo XII produjo una violenta ruptura con los «antiguos» de la erudición cristiana tradicional.

Hemos visto cómo Marrou había demostrado que, gracias a San Agustín, el estudio de la Biblia incorporó el antiguo *egkuklios paideia*, o programa enciclopédico de *grammatica y rhetorica*, según lo definió Cicerón. Así, fue la exégesis de las escrituras lo que aseguró la continuidad del humanismo clásico en las escuelas monásticas desde San Agustín a Erasmo. Pero el surgir de las universidades en el siglo XII constituyó una ruptura radical con la tradición clásica. El programa de las nuevas universidades estaba muy centrado en la *dialéctica* o método escolástico, que había tenido su apogeo en Roma, según leemos en *Roman Declamation*, de S. F. Bonner (pág 43):

Bajo la república, la oratoria había sido esencial para el éxito en la vida pública, y el tema todo estaba en auge y era muy debatido; pero durante el principado había perdido mucho de su valor político. Y no fue así porque los tribunales hubiesen perdido una gran parte de su poder; todavía había casos civiles y criminales que atraían al abogado. Fue más bien la falta de seguridad en el éxito en la vida pública, que en los días de la República podía esperar naturalmente el buen orador. Bajo el principado, dependía mucho del patrocinio

imperial y de la corte; y se hizo necesario escoger las propias palabras con más bien excesivo cuidado, cuando se habla en público, para ser popular. Escribiendo en tiempos de Tiberio (si no Calígula), Séneca, el viejo, pudo referirse a la época pasada, bajo Augusto, como a un tiempo en que había «tanta libertad de expresión»; pero aun entonces estaba desapareciendo rápidamente de la vida pública romana aquella libertad que el autor de los *Diálogos* y el filósofo de *Longinos* consideran tan esencial para la buena oratoria.

Y así, la oratoria se trasladó a la arena más segura de las escuelas, donde un hombre podía airear su republicanismo sin temor a las consecuencias, y donde podía ver recompensada la pérdida de prestigio político con los aplausos de sus conciudadanos.

El término *scholastica* se puso de moda —«discurso de escuela»— como opuesto al verdadero discurso público. Y los exponentes de esta oratoria-exhibición fueron conocidos con el nombre de eruditos escolásticos: *scholastici*.

La ruptura entre la oratoria política y estas controversias escolásticas o académicas tuvo lugar, pues, mucho antes de la Edad Media. Refiriéndose a las *Controversiae* de Séneca el viejo, observa Bonner (pág 2):

De esto se deduce que Séneca reconocía tres grados principales de desarrollo: (I) la *thesis* preciceroniana; (II) las declamaciones pronunciadas en privado por Cicerón y sus

contemporáneos, a las que llamaban *causae*, y (III) la declamación propiamente dicha, conocida como *controversia* y más tarde también como *scholastica*.

Estos ejercicios escolásticos en la antigua Roma dependían del examen *sic et non* de las tesis. Y en sus *Tópicos* (1, 9) se refiere a tales tesis como aserciones o negaciones de algunos principios filosóficos excepcionales, dando como ejemplos «que todo está en estado de flujo» o «que toda la existencia es Una».

Además, «tesis» significaba que el tema podía ser no solo paradójico, sino que se consideraba como abstracción de circunstancias particulares y de «persona, lugar o tiempo dados». Añade Bonner (pág 3):

Se encuentran ejemplos específicos de temas de *tesis* en la *Rhetorica*, de Cicerón, en *Institutio Oratoria*, de Quintiliano y en los últimos retóricos griegos y romanos. Representan los principales problemas del mundo y su significación, de la vida y conducta humanas, que los griegos debatieron durante siglos, desde las ciudades de Asia Menor hasta las arboledas de la Academia, desde el Jardín y el Propileo hasta las villas de Italia y las columnatas de Roma.

El motivo de que se traiga a colación el carácter de la forma escolástica es que desde el siglo XII al siglo XVI esta clase de actividad intensamente oral rompió con la *grammatica*, que constituía la base de los procedimientos monásticos y de los últimos

procedimientos humanísticos. Porque la *grammatica* está muy relacionada con circunstancias históricas particulares y con personas, lugar y tiempo dados. Con el advenimiento del libro impreso, la *grammatica* volvió a gozar del dominio que había disfrutado antes del escolasticismo y que los *moderni* y las nuevas universidades habían dado de lado. En la antigua Roma, el escolasticismo fue también un asunto oral, y Bonner señala la carta de Cicerón a Tito Pomponio, llamado Atico, en la que daba una lista de tesis que declamaba en privado:

Están relacionadas casi exclusivamente con el tema de los tiranos y la tiranía. —«¿Se debe trabajar por la caída del tirano, aunque ella pueda poner en peligro el Estado, o meramente evitar la elevación de quien lo derroca?»... «¿Se debe tratar de ayudar al propio país, cuando se es súbdito de un tirano, más bien con discursos oportunos que con la fuerza de las armas?»—. Hay ocho de tales temas que Cicerón decía declamar en griego y en latín, tanto defendiéndolos como atacándolos, a fin de distraer su espíritu de preocupaciones... [35].

El escolasticismo, como el senequismo, estuvo directamente relacionado con las

tradiciones orales del estudio aforístico.

Cuando se ha comprendido cuán completamente orales fueron estas defensas de tesis, es más fácil ver por qué los estudiantes de tales artes necesitaban una memoria provista de un extenso repertorio de aforismos y *sententiae*. Este es un factor en el predominio de la estilística senequista en los últimos tiempos de Roma y en la larga asociación del estilo de Séneca con el «método científico», tanto en la Edad Media como en el Renacimiento. Para Francisco Bacon, tanto como para Abelardo, «escribir en aforismos» más bien que en «reglas» constituía la diferencia entre el análisis sagaz y la simple persuasión pública.

En *The Advancement of Learning*, construido en forma de disertación pública, Bacon, por razones intelectuales, prefiere la técnica escolástica del aforismo al método ciceroniano de la elocución explícita de información en forma de prosa continua:

Otra diversidad de Método, de la que se deriva gran consecuencia, es el impartir conocimiento en aforismos, o en reglas; del que podemos observar que había sido adoptado en exceso como costumbre; de unos pocos axiomas u observaciones sobre cualquier tema, hacer un arte solemne y formal, llenándolo con algunos discursos e ilustrándolo con ejemplos, y ordenándolo en un Método razonable.

Pero escribir en aforismos tenía muchas excelentes virtudes, a lo que no se aproxima el escribir en reglas. Porque,

primero, prueba al escritor, si es superficial o sólido: porque los aforismos, salvo que sean ridículos, no pueden hacerse sino con la médula y el corazón de las ciencias; porque el discurso de la ilustración queda suprimido: la relación de ejemplos queda suprimida; el discurso de conexión y orden queda suprimido; las descripciones de la práctica quedan suprimidas. Y así no queda nada para llenar los aforismos sino una buena cantidad de observación: y por tanto ningún hombre basta, ni en razón intentará escribir aforismos, sino aquel que es profundo y con fundamento. Pero en reglas

Tantum series iuncturaque pollet,

Tantum de medio sumptis accedit honoris;

Como un hombre hará una gran exhibición de un arte que, si fuese desunido, vendría a poco. Por segundo, que las reglas son más apropiadas a ganar consentimiento o creencia, pero menos adecuadas para insinuar a la acción; porque llevan una especie de demostración en globo o círculo, una parte iluminando a la otra, y por tanto satisfacen; pero dispersos los particulares, mejor concuerdan con direcciones dispersas. Por último, los aforismos, al representar un conocimiento suelto, invitan a los hombres a inquirir más; en tanto que los métodos, llevando la apariencia de un total, dan seguridad al hombre, como si hubieran llegado a lo más lejos (pág 142).

Nos resulta difícil comprender que el senequiano Francis Bacon fuese en muchos aspectos un erudito escolástico. Más adelante

veremos que su propio «método» en las ciencias salió directamente de la *grammatica* medieval.

Al escribir que los escolásticos o declamadores romanos trataban temas efectistas (tales como los que el drama senequiano trataba tanto en los tiempos romanos como en el Renacimiento), añade Bonner (*Roman Declamation*, pág.):

Pero, aparte de estas características, su dicción es muy análoga a la de sus contemporáneos escritores, y típica del primitivo «latín de la Edad de Plata».

Son las principales faltas en la composición el uso excesivo de frases breves y separadas, que dan al estilo un efecto abrupto; la escasez de períodos bien equilibrados, y el empleo por algunos declamadores de ritmos débiles e inefectivos. El estilo de estos extractos es el que los griegos hubieran llamado *ΚαταΚεΚομμυζῆ* o *ΚεΚερματισμῶν*. Como antídoto de la estructura periódica, esta característica hubiera sido muy efectiva, pero es empleada con tal frecuencia que la mente se cansa de la repetida acrimonia y puntuación.

Pero las «frases separadas» e interminables aliteraciones, tales como las que San Agustín empleaba en sus «sermones rimados», constituyen la norma necesaria, tanto en la prosa como en la poesía oral. (Testigo, el *Euphues* isabelino.) Es fácil evaluar el grado de aceptación de la cultura de la imprenta en cualquier tiempo o país por su eficacia para eliminar en la literatura el juego de palabras, la agudeza, la aliteración y el aforismo. Así, los países latinos aun hoy

conservan máximas, *sententiae*, y aforismos a un nivel respetable. Y el renacimiento *symboliste* de la cultura oral no solo comenzó primero en los países latinos, sino que se apoyó mucho en las «frases separadas» y el aforismo. Séneca y Quintiliano, como Lorca y Picasso, fueron españoles para quienes los modos auditivos tenían gran autoridad. Bonner (pág 71) queda confuso por la luz favorable bajo la que Quintiliano coloca los artificios eufuísticos de la elocuencia latina, a pesar de ser «distinguido por su sentido común y su liberal concepto de la educación».

Incluso esta breve atención al senequismo y al escolasticismo de la antigua Roma ayudará a comprender cómo la tradición oral en la literatura de Occidente se transmite por la moda senequiana, y fue obliterada, a finales del siglo XVIII, por la página impresa.

La paradoja de que el senequismo es a la vez erudito en el escolasticismo medieval e inculto en el drama isabelino popular, veremos que se explica por este factor oral. Mas para Montaigne, como para Burton, Bacon y Browne, no hubo enigma. La antítesis y la «ambladura» senequianas (según las describió George Williamson en *Senecan Amble*) proporcionaron los medios auténticos de observación y experimentaron científicos del proceso mental. Cuando solo el ojo actúa, los gestos en múltiples niveles y las resonancias de la acción oral senequiana están por completo fuera de lugar.

Solo se hacen necesarias dos piezas más en esta parte de nuestro mosaico de *La galaxia Gutenberg*. Una es intemporal, y la otra está precisamente en el punto focal de la metamorfosis, *vía* imprenta, del

siglo XVI. Primero, pues, la cuestión del proverbio, la máxima, el aforismo, como modo indispensable de la sociedad oral. El capítulo 18 de *The Waning of the Middle Ages*, de J. Huizinga, está dedicado a este tema, de como una sociedad oral, antigua o moderna:

cada suceso, cada caso, ficticio o histórico, tiende a cristalizar, a convertirse en parábola, en ejemplo, en prueba, a fin de que pueda ser aplicado como muestra de una verdad moral general. Del mismo modo, cada declaración se hace sentencia, máxima, texto. Para cada problema de conducta, la Escritura, las leyendas, la historia, la literatura, proporcionan una multitud de ejemplos, de tipos, que en junto constituyen una especie de clan moral, del que forma parte el problema en cuestión (pág 227).

Huizinga ve claramente que incluso los materiales escritos se ven fuertemente impelidos al modo oral del proverbio, aforismo, ejemplo o muestra, por la forma oral del discurso. Esta es la razón de que «en la Edad Media todos querían apoyar un argumento serio en un texto, para darle un fundamento». Pero el «texto» se consideraba como la voz inmediata de un «auctor», y era autoritario en un sentido oral.

Veremos que con el advenimiento de la imprenta el sentimiento de autoridad queda completamente confundido por la mezcla de la antigua organización oral y la nueva organización visual del conocimiento.

El segundo punto relativo a la tendencia oral hacia las *Sentences*

y aforismos, como comprimidos y autoritarios unas y otros, es que tal preferencia cambió rápidamente en el siglo XVI. Walter Ong ha dedicado mucha atención a este cambio, como se ve en la obra y boga de Peter Ramus. Reservando para un poco más tarde la atención a la importante obra del padre Ong, solo es necesario citar aquí su artículo sobre «*El Método de Ramus y la mentalidad comercial*» [36]. Ong subraya el cambio en la sensibilidad humana que se produjo como resultado de la aparición de la tipografía, mostrando «cómo el empleo de la imprenta separó la palabra de su asociación original con el sonido, y la trató más como una "cosa" en el espacio».

La implicación de esta consideración visual del aforismo oral y del compendio de sentencias, adagios y máximas, que habían constituido el elemento principal del estudio en la Edad Media, fue la recesión. Como dice Ong (pág 160), «... *Ramus tiende a considerar el conocimiento que él proporciona en sus artes más como una mercancía que como sabiduría*». El libro impreso tenderá naturalmente a convertirse en una obra de referencia, más bien que en sabiduría hablada.

La cultura de la época de los escribas y la arquitectura gótica estuvieron ambas inspiradas por el principio de luz «al través», no de luz «sobre».

La desviación escolástica del humanismo literario monástico pronto hubo de verse confrontada por el desbordamiento de textos antiguos de las prensas impresoras.

Cuatro siglos de intensidad dialéctica finalizaron aquí, al

parecer; pero el espíritu y los logros de la ciencia y la abstracción escolásticas continuaron hasta la plena culminación de la ciencia moderna, según han demostrado hombres como Clagett.

El descubrimiento escolástico de los medios visuales para representar gráficamente relaciones de fuerza y movimiento no visuales está en completa discordia con el positivismo textual de los humanistas. Sin embargo, tanto los humanistas como los eruditos escolásticos han merecido justamente honores científicos. Esta natural confusión alcanza a ser, como veremos, conflicto explícito en la mente de Francis Bacon. Su propia confusión nos ayudará a aclarar muchas consecuencias un poco más adelante.

La exégesis de la Biblia tuvo sus propios conflictos de método, y como indica Smalley en su *Study of the Bible in the Middle Ages*, se produjeron en relación con la letra y con el espíritu, lo visual y lo no visual. Cita la escritora a Orígenes: Publiqué tres libros (sobre el Génesis) de los dichos de los Santos Padres, relacionados con la letra y el espíritu... Porque el Verbo vino al mundo por María, hecho carne; y ver no era comprender; todos vieron la carne; el conocimiento de la divinidad se dio a unos pocos elegidos... La letra se muestra como la carne; pero el sentido espiritual que hay dentro se conoce como divinidad. Esto es lo que hallamos estudiando el Levítico...

Bienaventurados sean los ojos que ven el espíritu divino al través del velo de la letra (pág 1).

El tema de la letra y el espíritu, una dicotomía que deriva de la escritura, fue aludido frecuentemente por Nuestro Señor en su

«Escrito está, pero en verdad os digo». En Israel, los profetas habían estado generalmente en pugna con los escribas. Este tema entra en la textura misma del pensamiento y la sensibilidad medieval, como en la técnica de la «glosa», que da salida a la luz interior del texto, la técnica de la iluminación como luz *al través*, no *sobre*, y la pura esencia de la misma arquitectura gótica. Como afirma Otto von Simson en *The Gothic Cathedral* (págs 3-4):

En una iglesia románica, la luz es algo distinto y que contrasta con la pesada, sombría y táctil sustancia de los muros. La pared gótica parece ser porosa; la luz se filtra al través de ella, emerge con ella, la transfigura... La luz, que generalmente queda oculta por la materia, aparece como principio activo; y la materia es estéticamente real solamente en cuanto participa de, y es definida por, la cualidad luminosa de la luz... En este aspecto decisivo, pues, el gótico puede ser descrito como arquitectura transparente, diáfana.

Estos efectos de piedra diáfana se obtienen con las vidrieras, pero son del todo pertinentes a la aproximación medieval, a los sentidos humanos, sobre todo a los sentidos de la escritura. Es interesante que Simpson señale la cualidad táctil de la piedra. Una cultura oral del manuscrito no tenía miedo de la tactilidad, verdadero quid de la interacción de los sentidos. Porque fue en esta interacción donde se formó toda la celosía, o proporción de los sentidos, que permitió el paso de la luz. El nivel «literal», que se pensó poseía todos los significados, fue tal interacción.

«Descubrimos entonces que lo que ahora deberíamos llamar exégesis, y que está basado en el estudio de la historia bíblica y de su texto, pertenece, en su más amplio sentido, a la "exposición literal"».

En *The Study of the Bible in the Middle Ages* cita Smalley de *Carolingian Art*, de R. Hinks: «*Es como si se nos invitara a enfocar la mirada, no en la superficie física del objeto, sino en la infinitud, como se ve al través de la celosía...; el objeto... existe —como si dijéramos— simplemente para definir y separar una cierta porción del espacio infinito, y hacerlo manejable y aprehensible*». Comenta entonces Smalley (pág 2):

«Esta descripción de "técnica perforante" en el arte nórdico primitivo es también una exacta descripción de la exégesis tal y como la entendió Claudio... Se nos invita a mirar no el texto, sino al través de él».

Probablemente, cualquier persona de la época medieval quedaría sorprendida ante nuestra idea de mirar al través de algo. Supondría que la realidad miraba al través de nosotros y que, por contemplación, nos bañábamos en la luz divina, más bien que la mirábamos. Los supuestos sensorios de la cultura del manuscrito, antigua y medieval, por completo distintos a los de cualquier otra cosa a partir de Gutenberg, se imponen a contar de la antigua doctrina de los sentidos y del *sensus communis* ^[37]. Erwin Panofsky, en su estudio *Gothic Architecture and Scholasticism*, también subraya la tendencia medieval por la luz al través, y halló

conveniente atacar el problema arquitectónico *via* eruditos escolásticos:

«La doctrina sagrada —dice Tomás de Aquino— hace uso de la razón humana no para demostrar la fe, sino para poner en claro (*manifestare*) todo lo demás que se establece en esta doctrina». Esto significa que la razón humana no puede tener esperanzas de proporcionar pruebas directas de tales artículos de fe..., pero que puede, y lo hace, elucidar o aclarar estos artículos...

La *manifestatio*, dilucidación o aclaración es, pues, lo que yo denominaría el primer principio rector de la primitiva y alta escolástica... si la fe había de «manifestarse» por medio de un sistema de pensamiento completo y auto-suficiente dentro de sus propios límites, manteniéndose, no obstante, fuera del dominio de la revelación, se hacía necesario «manifestar» la integridad, la autosuficiencia y la limitación del sistema de pensamiento.

Y esto solo podía hacerse mediante un ardid de exposición literaria que dilucidara los procesos mismos del razonamiento a la imaginación del lector, así como se suponía que el razonamiento elucidaba la naturaleza misma de la fe a su intelecto (págs 29-31).

Panofsky alude luego (pág 43) al «principio de la transparencia» en arquitectura:

Sin embargo, fue en la arquitectura donde el hábito de la clarificación alcanzó sus mayores triunfos. Del mismo modo que la alta escolástica estuvo gobernada por el principio de la *manifestatio*, la arquitectura del alto gótico estuvo dominada —como ya observara Suger— por lo que puede llamarse el «principio de la transparencia».

Panofsky nos da (pág 38) la doctrina medieval de los sentidos como la sentó Santo Tomás de Aquino: «*Los sentidos se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas como en algo análogo a ellos mismos; pues también el sentido es una especie de razón, como lo son todos los poderes cognoscitivos*». Armado con el principio de que hay una razón o racionalidad en los sentidos mismos, Panofsky es capaz de moverse libremente entre las proporciones que existen entre el escolasticismo y la arquitectura medieval.

Pero este principio de la razón en los sentidos, como luz al través del Ser, está también en todas partes en el estudio de los sentidos de la escritura. Sin embargo, todas estas cuestiones se hicieron muy confusas por la creciente demanda de luz *sobre*, más bien que luz *al través*, a medida que la última tecnología colocó la facultad visual en situación cada vez más distintamente separada con respecto a los otros sentidos. El dilema que tenemos delante está perfectamente definido por Otto von Simson en *The Gothic Cathedral* (pág 3):

«No es que los interiores góticos fuesen particularmente

claros...; en realidad, las vidrieras eran tan inadecuadas fuentes de luz que en una época subsiguiente y más ciega fueron reemplazadas muchas de ellas por grisalla o vidriera blanca, que hoy produce una impresión engañosa».

Después de Gutenberg, la nueva intensidad visual requerirá luz *sobre* todas las cosas. Y la idea de espacio y tiempo cambiará, y uno y otro serán considerados como receptáculos que han de *llenarse* con objetos y actividades. Pero en una época de manuscritos, cuando lo visual se mantenía en relación más estrecha con lo audio-táctil, el espacio no era un receptáculo visual. En una habitación medieval apenas había mobiliario, como explica Siegfried Giedion en *Mechanization Takes Command* (pág 301):

Y sin embargo hubo un confort medieval. Pero ha de buscarse en otra dimensión, porque no puede mensurarse a escala material. La satisfacción y el placer que constituían el confort medieval tuvieron su fuente en la configuración del espacio. Confort es la atmósfera con que el hombre se rodea y en la cual vive. Como el Reino de Dios medieval, es algo que elude el asimiento con la mano. El confort medieval es el confort del espacio.

Una habitación medieval parece terminada aun cuando no contenga mobiliario alguno. Nunca está desnuda. Sea una catedral, un refectorio o la cámara de un vecino, vive en sus proporciones, sus materiales, su forma.

Este sentido de la dignidad del espacio no terminó con la

Edad Media.

Perduró hasta que el industrialismo del siglo XIX embotó los sentimientos.

Sin embargo, ninguna época posterior renunció tan enfáticamente al confort corporal. Los modos ascéticos del monasticismo, invisiblemente, formaron el período a su propia imagen.

La iluminación, la glosa y la escultura medievales fueron aspectos del arte de la memoria, centro de la cultura de los escribas.

En esta prolongada consideración de los aspectos orales de la cultura del manuscrito, tanto en su fase antigua como en su fase medieval, ganamos la siguiente ventaja: no nos sentiremos inclinados a buscar aquí las cualidades literarias que fueron el producto más tardío de la cultura de la imprenta.

Además, empezamos a saber lo que podemos esperar de la tecnología de la imprenta en la disminución de las cualidades orales. Y hoy, en la era electrónica, podemos comprender por qué habrá una gran disminución en las especiales cualidades de la cultura de la imprenta y un renacimiento de los valores orales y auditivos en la organización verbal. Porque la organización verbal, sea en la página o en el habla, puede tener una tendencia visual, tal como la que asociamos con el habla rápida y recortada de las personas muy cultas. La organización verbal también puede tener, incluso en la página escrita, una tendencia oral, como en la filosofía escolástica.

La inconsciente tendencia literaria de Rashdall es por completo

involuntaria cuando dice en *The University of Europe in the Middle Ages* (vol. II, pág 37): «Los misterios de la lógica fueron, en verdad, mejor calculados intrínsecamente para fascinar el intelecto de los bárbaros semicivilizados que las elegancias de la poesía y la oratoria clásicas».

Pero Rashdall está en lo cierto cuando considera que el hombre oral es un bárbaro.

Porque técnicamente el hombre «civilizado», sea tosco o estúpido, es un hombre de fuerte tendencia visual en toda su cultura, tendencia derivada de una sola fuente: el alfabeto fonético. El propósito de este libro es descubrir hasta dónde la tendencia visual de esta cultura fonética fue impulsada, por el manuscrito primero, y después por la tipografía, o «este modo mecánico de escribir», como se le llamó al principio. La filosofía escolástica fue profundamente oral en sus procedimientos y organización, pero así lo fue, en diversos aspectos, la exégesis de las escrituras. Y los siglos de estudio de la Biblia en la Edad Media, que abarcaron la antigua *grammatica* (o literatura), prepararon también los materiales indispensables para las técnicas dialécticas escolásticas. Tanto la *grammatica* como la *dialéctica* o filosofía escolástica fueron extremadamente orales en su orientación, comparadas con la nueva orientación visual alentada por la imprenta.

Un tema favorito del siglo XIX fue el de que las catedrales medievales fueron los «libros del pueblo». La afirmación de Kurt Seligman acerca de este aspecto de la catedral (*The History of Magic*, págs. 415-16) sirve para poner de relieve su parecido con la

En esta cualidad, los naipes Tarot se asemejan a las imágenes de otras artes: las pinturas, la escultura, las vidrieras de las catedrales, que también vestían ideas en forma humana. Su mundo, sin embargo, es el mundo de arriba, en tanto que el mundo de Tarot es el de abajo. Los triunfos representan la relación de los poderes y las virtudes del hombre; las catedrales, por otra parte, encarnan la relación del hombre con lo divino.

Pero ambas imágenes se graban en la mente. Son mnemónicas. Contienen un amplio complejo de ideas que llenarían volúmenes si hubiesen de escribirse. Pueden ser «leídas» por los analfabetos y también por los que saben leer, y están destinadas a unos y otros. La Edad Media estuvo preocupada por las técnicas que capacitaran al hombre para recordar y para comparar muchas de tales áreas de ideas. Bajo este impulso, Raimundo Lulio escribió su *Ars Memoria*, el Arte de la Memoria.

Preocupaciones similares se produjeron en los principios de la impresión de bloques, *Ars Memorandi*, impreso alrededor de 1470. El autor emprendió la difícil tarea de hacer concretos los temas contenidos en los Cuatro Evangelios. Para cada Evangelio creó unas cuantas imágenes, ángeles, toros, leones y águilas, emblemas de los cuatro Evangelistas, sobre las que impuso objetos que habían de sugerir las historias

tratadas en cada capítulo. La figura 231 muestra al ángel (Mateo), que contiene ocho emblemas más pequeños para recordar los ocho primeros capítulos de San Mateo. Al visualizar cada figura de *Ars Memorandi* con todos sus emblemas, se recordarían las historias de todo el Evangelio.

Para nosotros, tal memoria visual parecería prodigiosa, pero seguramente que no era desacostumbrada en unos tiempos en que solo unos cuantos podían leer y escribir, y en que las imágenes hacían el papel de la escritura.

Seligman ha captado aquí otro aspecto esencial de la cultura oral, el entrenamiento de la memoria. Del mismo modo que la *pronuntiatio*, quinta división de la retórica clásica, fue cultivada para el arte de escribir y de hacer Libros, como Hajnal ha demostrado, así la *memoria*, cuarta división de la antigua oratoria, fue una disciplina necesaria en la edad del manuscrito, y estuvo servida por las verdaderas artes de la glosa y la iluminación marginal. En efecto, Smalley registra (pág 53) que las glosas marginales, aunque de origen desconocido, servían entre quienes las usaban «como nota para la ejecución de la *lecturae* oral».

En una tesis profesoral no publicada ^[38], John H. Harrington hace observar que en los primeros siglos cristianos «tanto el libro como la palabra escrita eran identificados con el mensaje que llevaban. Eran considerados como poderosos instrumentos mágicos, especialmente contra el demonio y sus asechanzas». Harrington tiene muchos trozos que se refieren al carácter oral de la

«lectura» y a la necesidad de memorización, como este de la regla de San Pacomio: *«Y si no quiere leer se le fuerza a ello, de modo que no pueda haber nunca nadie en un monasterio que no pueda leer y recordar trozos de las Sagradas Escrituras»* (pág 34). *«A menudo, mientras dos monjes viajan, uno lee para el otro, o recita de memoria el Libro de la Escritura»* (pág 48).

Para el hombre oral, el texto literal contiene todos los niveles posibles de significación.

Será útil observar ahora algunos otros puntos tratados por Smalley en su *Study of the Bible in the Middle Ages*, que indican el constante desarrollo de la nueva tendencia visual en los últimos estudios medievales de la Biblia.

Se produjo al principio el impulso escolástico para romper con las limitaciones literarias del contexto: *«Drogo, Lanfranc y Berengar utilizan la dialéctica para excavar por debajo su texto; intentan reconstruir el proceso lógico en la mente del autor. La dialéctica podía haber sido utilizada también para construir una nueva estructura teológica fundamentada en el texto»* (pág 75). Los *Adagia* y *Similia* de Erasmo, extractados de toda suerte de obras,

fueron luego transformados en sermones, ensayos, comedias y sonetos, en el siglo XVI. La presión real hacia los esquemas y organización visuales vino del creciente volumen de asuntos a tratar: Este desarrollo unilateral fue completamente natural. Los innumerables problemas que surgieron de la recepción de la lógica aristotélica y del estudio de las leyes canónicas y civiles, las nuevas posibilidades de razonamiento, la urgente necesidad de especulación y discusión, todo ello produjo una atmósfera de prisa y excitación poco favorable a la erudición bíblica. Los maestros de las escuelas de las catedrales no tenían ni tiempo ni preparación para especializarse en una rama muy técnica del estudio de la Biblia. Esto fue así tanto con respecto a los filósofos y humanistas de Chartres como en relación a los teólogos de París y Laon. Incluso Bec, la última de las grandes escuelas monásticas, no fue una excepción. Lanfranc fue teólogo y lógico; el genio de su discípulo, San Anselmo de Canterbury, tomó otra dirección. Sus obras filosóficas eclipsaron sus obras bíblicas, que al parecer se han perdido (pág 77).

Y fue la misma presión de la cantidad lo que habló, a la larga, en favor de la tipografía. Pero el punto en que el tratamiento visual y el tratamiento oral de las escrituras entró en agudo conflicto en el medioevo fue, como podía predecirse, axial o polar al área en que se produjo el conflicto en la nueva cultura visual del Renacimiento. Hugo de San Víctor informa sobre la materia con gran claridad:

El sentido místico sólo puede captarse de lo que la letra

dice, en primer lugar. Me asombra que las gentes tengan la desfachatez de presumir de maestros en alegoría, cuando no conocen el significado primario de la letra. «Leemos las Escrituras —dicen—, pero no leemos la letra. La letra no nos interesa. Enseñamos alegoría». ¿Cómo pueden leer las Escrituras, entonces, si no leen la letra? Quitad la letra y ¿qué queda? »Leemos la letra —dicen—, pero no según la letra. Leemos alegoría, y explicamos la letra no literalmente, sino alegóricamente...; como *león*, que, de acuerdo con el sentido histórico, significa una bestia, pero alegóricamente significa Cristo. Por tanto, la palabra *león* significa Cristo» (pág 93).

Para el hombre oral lo literal es inclusivo, contiene todos los significados y todos los niveles posibles. Así fue para Santo Tomás de Aquino. Pero el hombre visual del siglo XVI se ve impelido a separar nivel de nivel, función de función, en un proceso de exclusión especialista. El campo auditivo es simultáneo, el modo visual es sucesivo. Por supuesto, la simple noción de «niveles de exégesis», sea literal o figurada, topológica o anagógica, es fuertemente visual, una especie chabacana de metáfora. No obstante:

«Habiendo vivido cerca de un siglo antes que Santo Tomás, Hugo parece haber captado el principio de que el indicio de la profecía y la metáfora es la intención del escritor; el sentido literal incluye todo lo que el escritor sagrado quiso decir. Pero tiene errores ocasionales, en su propio nivel» (pág 101).

La noción tomista de la interacción simultánea entre los sentidos

es tan inevocable como la proporcionalidad analógica: «Santo Tomás, perfeccionando los tentativos esfuerzos de sus predecesores, aportó una teoría de las relaciones entre los sentidos que pone el acento en la interpretación literal, definida ahora como el total significado del autor» (pág 368).

El claro aumento en cantidad del movimiento tde información favoreció la organización visual del conocimiento y el nacimiento de la perspectiva, aun antes de la tipografía.

Cuando lo literal o «la letra» se identificó más tarde con la luz *sobre* más bien que con la luz *al través* del texto, se produjo así mismo el mayor énfasis equivalente en el «punto de vista» o posición *fija* del lector: «desde donde estoy sentado». Tal énfasis en lo visual fue completamente imposible antes que la imprenta elevara la intensidad visual de la página escrita hasta el punto de una completa uniformidad y repetibilidad.

Esta uniformidad y repetibilidad de la tipografía, ajena por completo a la cultura del manuscrito, es el preliminar necesario del

espacio unificado o pictórico y de la «perspectiva». Pintores de la *avant-garde*, como Masaccio en Italia y los Van Eycks en el Norte, comenzaron a experimentar con el espacio pictórico o perspectivo a principios del siglo xv. Y en 1435, tan solo una década antes de la tipografía, el joven Leone Battista Alberti escribió un tratado de pintura y perspectiva que fue el más influyente en la época:

La otra cosa en el libro de Alberti que marcó el advenimiento de una nueva actitud muy alejada de la de los griegos, fue la descripción del anteriormente conocido esquema geométrico para representar objetos en un espacio unificado, o, en otras palabras, lo que hoy llamamos perspectiva. Del mismo modo que fue un acontecimiento importante en la historia de la representación pictórica, lo fue en la historia de la geometría, porque en él se estableció por primera vez el hoy familiar proceso de la proyección y sección centrales, cuyo subsecuente desarrollo ha constituido el aspecto más destacado de la moderna geometría sintética. Es una idea que fue desconocida para los griegos, y fue descubierta en unos tiempos de tanta ignorancia de la geometría que Alberti creyó necesario explicar las palabras diámetro y perpendicular^[39].

Para comprender el despegue de lo visual que se produjo con la tecnología de Gutenberg, es necesario saber que tal despegue no había sido posible en los tiempos del manuscrito, porque tal cultura conserva los modos audiotáctiles de la sensibilidad humana en un

grado incompatible con la visualidad abstracta, o traducción de todos los sentidos al lenguaje del espacio unificado, continuo y pictórico. Esto es por lo que Ivins está justificado al mantener en su *Art and Geometry* (pág 41):

La perspectiva es algo diferente por completo del escorzo. Técnicamente, es la proyección central de un espacio tridimensional sobre un plano. Sin tecnicismos, es el modo de hacer un dibujo sobre una superficie plana, de tal forma que los diversos objetos representados en él parezcan tener las mismas dimensiones, las mismas formas y las mismas posiciones, *en relación mutua*, que los objetos verdaderos, situados en el espacio verdadero, tendrían si el espectador los mirase desde un determinado punto de vista. No he descubierto nada que justifique la creencia de que los griegos tuviesen idea, sea en la práctica o en teoría, en ningún tiempo, del concepto contenido en las palabras de la oración anterior impresas en letra cursiva.

El estudio de la Biblia en la Edad Media logró modos de expresión en conflicto que resultan familiares también para el historiador de la economía y para el historiador social. El conflicto se produjo entre aquellos que decían que el texto sagrado era un complejo unificado al nivel literal, y aquellos que estimaban que los niveles de significación habían de considerarse uno a uno, con un espíritu especialista. Este conflicto entre una tendencia auditiva y una tendencia visual raramente alcanzó un elevado grado de intensidad hasta después que la tecnología mecánica y tipográfica

hubieran conferido gran preponderancia a lo visual. Antes de producirse esta ascendencia, la relativa igualdad entre los sentidos de la vista, el oído, el tacto y el movimiento en interacción, en la cultura del manuscrito, había nutrido la preferencia por la luz *al través*, tanto en el lenguaje como en arte y arquitectura. La opinión de Panofsky en *Gothic Architecture and Scholasticism* (págs 58-60) es:

Un hombre de costumbres escolásticas consideraría el modo de presentación arquitectónica igual que consideró el modo de presentación literaria; desde el punto de vista de la *manifestatio*. Daría por supuesto que el propósito primario de los múltiples elementos que constituyen una catedral es asegurar la estabilidad, del mismo modo que daba por supuesto que el propósito primario de los múltiples elementos que constituyen una *Summa* es asegurar su validez.

Pero no habría quedado satisfecho si la membrificación del edificio no le hubiese permitido volver a experimentar el proceso mismo de la meditación. Para él, las panoplias con lanzas, los aristeros, los contrafuertes, la tracería, los fastigios y follajes de piedra significaron un autoanálisis y una autoexplicación de la arquitectura, así como el habitual aparato de partes, distinciones, preguntas y artículos fue para él un autoanálisis y una autoexplicación de la razón. Allí donde la mentalidad humanística exigía un máximo de «armonía» (dicción impecable, en los escritos, proporciones impecables en la arquitectura, que Vasari echaba de menos con tanta pena

en las estructuras góticas), la mentalidad escolástica exigió un máximo de claridad. Aceptó e insistió en una graciosa clarificación de la función por medio de la forma, del mismo modo que aceptó e insistió en una gratuita clarificación del pensamiento por medio del lenguaje.

Quien estudiase la poesía medieval podría establecer fácilmente un paralelo de estas características. El *dolce stil nuovo* de Dante y otros fue logrado, como Dante explica, mirando hacia adentro y siguiendo los contornos mismos y el proceso del apasionado pensamiento. En el Canto XXIV del *Purgatorio* dice Dante:

Y le dije: «Yo soy aquel que cuando
Amor me inspira, escribo, y de aquel modo
que él dicta dentro, voy significando».
A lo que responde su amigo Forese:
Oh hermano, veo ya —díjome— el nudo
que al Notario, a Guitón y a mí retiene
de acá del dulce estilo nuevo que oigo,
y claro llego a ver cómo tu pluma
cobra del que te dicta expresión bella ^[40].

Fidelidad artística y verbal a los modos mismos de la experiencia es el secreto del dulce estilo nuevo.

Esta preocupación por seguir el proceso mismo de la intelección más bien que por llegar a un punto de vista personal, es lo que presta a gran parte de la meditación escolástica el aire de «universalismo».

La misma preocupación por las modalidades inherentes del pensamiento y del ser nos capacita para sentir que «Dante es muchos hombres y sufre como muchos»^[41].

Paolo Milano, presentando al Dante al público inglés, escribe:

«El rasgo característico del Dante es este: lo que dice nunca es más, nunca es menos que su respuesta inicial y total al objeto ante él. (Para él, arte es la forma que toma la verdad cuando es totalmente percibida.) ...Dante nunca se entrega a la fantasía; nunca adorna, o aumenta. Así como piensa o ve (sea con su mirada exterior o interior), así escribe... Su aprehensión sensoria es tan segura, y su comprensión intelectual tan directa, que nunca duda hallarse en el centro mismo de la percepción. Este es probablemente el secreto de la celebrada concisión de Dante»^[42].

Tanto en Dante como en Santo Tomás, lo literal, la superficie, es una unidad profunda, y Milano añade (pág XXXVII):

Vivimos en una edad en que la ruptura entre la mente, la materia y el alma (por usar las palabras del Dante) se ha hecho tan completa que sentimos que está a punto de ser revocada... Durante siglos ha venido produciéndose una lenta disociación de estas tres cualidades, y nos vemos reducidos a admirar, como en distintas salas de un museo, la carne según Matisse, la mente según Picasso, y el corazón según Rouault.

Un universalismo de experiencia contorneado escultóricamente, tal como el de Dante, es incompatible por completo con el espacio pictórico unificado que alberga la configuración gutenberiana con que nos enfrentamos. Porque las modalidades de escritura mecánica

y la tecnología de los tipos móviles no fueron favorables a la sinestesia o «escultura de la rima».

En la vida social del medievo se produce el mismo choque que entre las estructuras escrita y oral del conocimiento.

En la obra de Henri Pirenne *Economic and Social History of Medieval Europe* se encuentran muchos paralelos estructurales de los modelos de la cultura del manuscrito que han sido objeto de nuestra atención hasta aquí. La ventaja de ver el choque de formas anterior a la tipografía es que nos capacita para ver el giro que Gutenberg dio al conflicto:

De las pruebas que poseemos resulta por completo evidente que, desde finales del siglo VIII, la Europa occidental había vuelto a hundirse en un estado puramente agrícola. La tierra era el único recurso para la subsistencia y la única condición de la riqueza. Todas las clases sociales, desde el Emperador, que no tenía otros ingresos sino los derivados de sus propiedades rústicas, hasta el más humilde siervo, vivían directa o

indirectamente del producto de la tierra, lo produjesen con su esfuerzo o se limitasen a cosecharlo y consumirlo. Los bienes muebles dejaron de representar papel alguno en la vida económica (pág 7).

Pirenne explica cómo la estructura del estado feudal que se desarrolló después del colapso romano fue la de numerosos «centros sin márgenes». Por contraste, el modelo romano había sido el centralismo burocrático, con gran interacción entre el centro y los márgenes. El estado feudal se ajusta al tratamiento de las escrituras que halló toda la riqueza de significación en el texto literal, como inclusivo. Sin embargo, los nuevos pueblos y vecinos comenzaron a aproximarse a esa fase de «un nivel cada vez» y de conocimiento especializado. Del mismo modo, como observa Pirenne, no surgió el nacionalismo hasta el siglo xv.

Hasta el siglo xv no comenzaron a revelarse los primeros síntomas de proteccionismo. Con anterioridad, no hay pruebas del menor deseo de favorecer el comercio nacional, protegiéndolo de la competencia extranjera. A este respecto, el internacionalismo que caracterizó la civilización medieval precisamente en el siglo xiii, se manifestó con particular claridad en la conducta de los estados. No hicieron intento alguno para regular el movimiento comercial, y buscaríamos en vano huellas de una política económica que mereciese tal nombre (pág 91).

Más adelante veremos más claro por qué precisamente la tipografía hubo de fomentar el nacionalismo. La función del alfabetismo y el papiro al hacer posibles las estructuras de los imperios primitivos es el tema que trata Harold Innis en *Empire and Communications* (pág 7):

«Los medios que dan más importancia al tiempo son aquellos de carácter durable, tales como el pergamino, la arcilla y la piedra... Los medios que dan más importancia al espacio suelen ser de carácter menos duradero y más ligero, tales como el papiro y el papel».

Al poder disponer de cantidades de papel manufacturado, especialmente después del siglo XII, de nuevo siguió su curso el crecimiento de la organización burocrática y centralista de zonas distantes. Escribe Pirenne (pág 211):

Uno de los fenómenos más sorprendentes de los siglos XIX y XV es el rápido crecimiento de grandes compañías comerciales, cada una con sus afiliaciones, corresponsales y factores en diferentes partes del Continente.

El ejemplo de las poderosas compañías italianas del siglo XIII había encontrado ahora seguidores al norte de los Alpes. Ellos habían enseñado a los hombres el manejo de capitales, teneduría de libros y diversas modalidades de crédito, y aunque continuaron dominando el comercio en dinero, se vieron enfrentados a un

creciente número de rivales en el comercio de mercancías.

El carácter peculiar de la vida en las ciudades medievales fue la yuxtaposición de dos poblaciones. Estaban los burgueses o miembros de los gremios, para quienes principalmente existía la ciudad y cuyo esfuerzo consistía en fijar los precios y medidas de los productos, y las condiciones de ciudadanía:

El tiempo en que las asociaciones profesionales dominaban o influenciaban el régimen económico de las ciudades es también aquel en que el proteccionismo urbano alcanzó su cénit. Por divergentes que pudieran ser sus intereses profesionales, todos los grupos industriales estaban unidos por la determinación de imponer al máximo el monopolio que cada uno disfrutaba y de aplastar todo intento de iniciativa individual y toda posibilidad de competencia. De aquí que el consumidor estuviese completamente sacrificado al productor. El gran objetivo de los trabajadores en las industrias de exportación era elevar los salarios; el de los que se ocupaban en suministrar el mercado local, elevar o, al menos, estabilizar los precios. Su visión estaba limitada por los muros de la ciudad, y todos estaban convencidos de que su prosperidad podía quedar asegurada por el simple expediente de cerrarse a toda competencia exterior. Su particularismo se hizo más y más rabioso; jamás el concepto de que cada profesión es la propiedad exclusiva de una corporación privilegiada fue llevado a tales extremos como lo fue en estos gremios

Pero al lado de estas exclusivistas personas, que llevaban una vida de centro-sin-márgenes, crecía una población de ciudadanos de segunda clase ocupados en el comercio internacional. Constituían la *avant-garde* de lo que más tarde formó la clase media dominante:

Pero la industria urbana no era la misma en todas partes. En muchas ciudades, y precisamente en las más desarrolladas, existía, al lado de los artesanos-empresarios que vivían del mercado local, un grupo por completo diferente, que trabajaba en la exportación. En lugar de producir solamente para la clientela de la ciudad y sus alrededores, eran proveedores de los comerciantes mayoristas que desarrollaban el comercio internacional. De estos comerciantes recibían las primeras materias, para ellos las trabajaban y a ellos se las entregaban en forma de artículos manufacturados (pág 185).

Paradójicamente, serán estos desviacionistas internacionales de la vida ciudadana y gremial los que formen el núcleo nacionalista del Renacimiento. Son el Huésped de Chaucer y Wyf de Bath, entre otros, los «intrusos» en su sociedad. Pertenecen al grupo internacional, como si dijéramos, que había de convertirse en la clase media del Renacimiento.

El término *hôtes* (literalmente, «huéspedes» o «forasteros»), que aparece más y más frecuentemente desde el comienzo del siglo XII, es característico del movimiento que estaba produciéndose entonces en la sociedad rural.

Como indica el nombre, el *hôte* era un recién llegado, un extraño. Era, brevemente, una especie de colono, un inmigrante en busca de tierras que cultivar. Estos colonos provenían sin duda de la población vagabunda, en la que se reclutaron durante el mismo período los primeros comerciantes y artesanos de las ciudades, o eran habitantes de los grandes estados, cuya servidumbre se sacudieron así (pág 69).

El mundo medieval acabó en un frenesí de conocimiento aplicado; nuevo conocimiento medieval aplicado a la recreación del mundo antiguo.

El gran estudio de *The Waning of the Middle Ages*, de J. Huizinga, está casi enteramente dedicado a la nobleza feudal, cuya posición había sido modificada en gran manera por los gremios medievales, y había de ser completamente disminuida por la clase media que vino después, con la tipografía. En muchos aspectos, Huizinga queda desconcertado ante el mundo medieval, del mismo modo que Heinrich Wölfflin por el arte medieval. Ambos dieron en la idea de aplicarles fórmulas del arte y de la vida primitivos e

infantiles. Y este método es eficaz hasta un punto, ya que las táctiles líneas limítrofes de la vida visual de la infancia no quedan lejos de aquellas de la sensibilidad analfabeta. Escribe Huizinga (pág 9):

Cuando era medio millar de años más joven, al mundo se le aparecían los contornos de todas las cosas más claramente marcados que para nosotros. El contraste entre sufrimiento y alegría, entre adversidad y felicidad, se hacía más llamativo. Toda experiencia tenía todavía para la mente de los hombres la derechura y absolutismo del placer y el dolor de la vida infantil. Todo suceso, todo acto, estaba revestido todavía en formas expresivas y solemnes, que los elevaban a la dignidad de un ritual. Porque no fueron solamente los grandes actos del nacimiento, el casamiento y la muerte los que, por la santidad del sacramento, se elevaron al rango de misterios; incidentes de menos importancia, como un viaje, un trabajo, una visita, eran acompañados de mil formalidades: bendiciones, ceremonias y fórmulas.

Las calamidades y la indigencia eran más aflictivas que al presente; era más difícil guardarse de ellas y hallar solaz. Las enfermedades y la muerte ofrecían un contraste más vivo; el frío y la oscuridad del invierno eran males más reales. Los honores y la riqueza eran saboreados con mayor avidez, y contrastaban más vivamente con la miseria en torno. En nuestros días difícilmente podemos comprender el ansia con que se gozaba entonces de un abrigo de piel, de un buen fuego sobre el suelo, de una cama blanda

o de un vaso de vino.

Entonces también, todas las cosas de la vida tenían una más arrogante o cruel publicidad. Los leprosos hacían sonar sus sonajas y marchaban en procesiones, los mendigos exhibían sus deformidades y su miseria en las iglesias. Todo orden o estado, todo rango o profesión, se distinguía por el vestido. Los grandes señores nunca marchaban sin una gloriosa exhibición de armas y libreas, excitando el temor y la envidia. Las ejecuciones y otros actos públicos de justicia, cetrería, bodas y funerales, eran todos anunciados con pregones y procesiones, cantos y músicas.

Asociando los avances de quinientos años de la tecnología de Gutenberg con la uniformidad, el tranquilo aislamiento y el individualismo, Huizinga halla fácil ofrecernos el mundo pre-Gutenberg en términos de diversidad, apasionada vida de grupo y rituales comunales. Esto es exactamente lo que hace en la página 40: *«Aquí, pues, hemos alcanzado un punto de vista desde el que podemos considerar la cultura secular de la Edad Media moribunda; vida aristocrática decorada con formas ideales, dorada por un romanticismo caballeresco, un mundo disfrazado con los fantásticos atavíos de la Tabla Redonda»*. Los magníficos decorados hollywoodenses que monta Huizinga como imagen de la decadencia medieval se combinan perfectamente con las evocaciones del mundo antiguo hechas por los artesanos de los Médicis. Lo que Huizinga puede haber decidido desestimar es el aumento de la riqueza de la clase media, del conocimiento práctico y de la organización, que hicieron posible el esplendor de los duques

de Borgoña y de los Médicis. De los grandes duques dice (pág 41):

La corte fue preeminentemente el campo donde floreció su esteticismo. En ninguna parte alcanzó mayor desarrollo que en la corte de los duques de Borgoña, que fue más ostentosa y estuvo mejor dispuesta que la de los reyes de Francia. Es bien conocida la importancia que los duques dieron a la magnificencia de su casa. Una corte espléndida podía, mejor que cualquier otra cosa, convencer a sus rivales del alto rango que los duques pretendían ocupar entre los príncipes de Europa. «Después de los hechos y hazañas de guerra, que son títulos de gloria —dice Chastellain—, la casa es lo primero que salta a la vista, y lo que es, por tanto, más necesario llevar y disponer bien». Se presumía que la corte borgoñesa fue la más rica y mejor regida de todas. Carlos el Temerario, especialmente, tenía la pasión de la magnificencia.

Fue la riqueza de la nueva clase media, con el conocimiento práctico, lo que tradujo el sueño caballeresco a un panorama visual. Seguramente tenemos aquí una fase inicial del «saber cómo» y del conocimiento práctico *aplicado* tal como el que en los siglos sucesivos había de crear los complejos mercados, los sistemas de precios y los imperios comerciales, inconcebibles en las culturas orales e incluso del manuscrito.

El mismo afán de traducir los conocimientos prácticos táctiles de los antiguos oficios en la magnificencia visual de los rituales del Renacimiento produjo un medievalismo estético en el Norte, y en

Italia inspiró la recreación del arte antiguo, letras y arquitectura. La misma sensibilidad que condujo a los duques de Borgoña y de Berry a sus *tres riches heures*, llevó a los príncipes-mercaderes italianos a restaurar la antigua Roma. Fue una especie de conocimiento arqueológico aplicado, en ambos casos. El mismo conocimiento aplicado en los intereses de la nueva intensidad visual y control inspiró a Gutenberg, y llevó a dos siglos de medievalismo de una extensión y grado desconocidos en la misma Edad Media. Porque, hasta la imprenta, había pocos libros disponibles, antiguos o medievales. Los que había, pocos los veían. La misma situación prevaleció en pintura hasta que se desarrolló el moderno grabado en color, como ha explicado André Malraux en su *Museo sin Paredes*.

La Italia del Renacimiento se convirtió en una especie de colección y de decorados hollywoodenses de la antigüedad, y la nueva afición del Renacimiento a las antigüedades habilitó un acceso al poder para los hombres de todas las clases.

Windham Lewis, en *The Lion and the Fox* (pág 86), ha hecho una bella exposición de la afición italiana por las antigüedades:

El príncipe o jefe de un ejército o estado había comenzado a menudo como un capitán libre; y el nacimiento o la preparación nunca importó menos que en esta edad, que ha sido llamada la de los bastardos y aventureros.

Muzio Sforza comenzó su vida como campesino; Nicolo Piccini, como carnicero; Carmagnola, como pastor. Estamos de acuerdo en que debió de haber sido «singular ver a estos hombres —generalmente de baja ascendencia y carentes de cultura— rodeados en sus campamentos por embajadores, poetas y sabios, que les leían a Livio y Cicerón y versos originales en los que se les comparaba a Escipión y Aníbal, César y Alejandro». Pero todos estaban representando, a escala reducida, el pasado que estaba siendo desenterrado, al igual que los hombres de estado ingleses estaban remodelándose, en el tiempo de la gran expansión de Inglaterra, a semejanza de los hombres de estado de la antigüedad romana. En los más inteligentes de entre ellos, como César Borgia, este hábito mental arqueológico y analógico asumió las proporciones de una manía. Su *Aut Cesar aut nihil* es el mismo tipo de literatura que vemos concentrado en la pequeña figura maniática de Julián Sorel, el menudo Napoleón doméstico de Stendhal. El lema mismo de Borgia recuerda el título de un libro popular antes de la guerra en Alemania: *El poder mundial o la caída*.

Lewis está en lo cierto al señalar la frecuentemente falsa e inmadura inspiración de gran parte de todo esto:

El republicano se llamaba a sí mismo Bruto, el *littérateur* sería Cicerón, y así sucesivamente. Trataban de dar vida a los héroes de la antigüedad, y recordar en sus propias vidas los sucesos registrados en los códigos; y fue esta aplicación inmediata de todo a la vida, en la sociedad del renacimiento italiano (como la sustitución de un libro de historia por un cinematógrafo en una escuela), lo que hizo tan vivida la influencia italiana en el resto de Europa. La Italia del Renacimiento fue, muy exactamente, una especie de Los Angeles, donde las escenas históricas se probaban, los edificios antiguos se imitaban y se edificaban rápida y burdamente, y los crímenes dramáticos se reconstruían.

Villari muestra a continuación cómo se produjo la asociación entre el estudio y el crimen político:

Eran días aquellos en los que cada italiano parecía un diplomático nato: el comerciante, el hombre de letras, el capitán de aventuras, sabían cómo dirigirse y hablar a reyes y emperadores, observando debidamente todos los formulismos convencionales... Los despachos de nuestros embajadores estuvieron entre los principales monumentos históricos y literarios de aquellos tiempos...

«Fue entonces cuando los aventureros, incommovibles ante

las amenazas, los ruegos y la piedad, era seguro que cedían ante los versos de un hombre cultivado. Lorenzo de Médicis fue a Nápoles y, con la fuerza de sus argumentos, persuadió a Ferrante d'Argona para que pusiera fin a la guerra y concluyese una alianza con él. Alfonso el Magnánimo, prisionero de Filippo María Visconti, y a quien todos creían muerto, fue por el contrario honorablemente liberado porque tuvo la habilidad de convencer a aquel adusto y cruel tirano de que le resultaría más conveniente tener en Nápoles a los aragoneses que a los seguidores de Anjou... En una revolución en Prato, promovida por Bernardo Nardi, este jefe... había arrojado ya el dogal en torno al cuello del Podestá florentino cuando los agudos razonamientos de este último lo persuadieron a perdonarle la vida...» (págs 86-87).

Tal fue también el mundo que Huizinga retrata en *The Waning of the Middle Ages*.

Fue medievalismo, más destreza visual, y una pompa y una opulencia que hicieron posibles el conocimiento aplicado y la nueva riqueza de las clases medias. A medida que avanzamos en el Renacimiento se hace necesario comprender que la nueva *edad del conocimiento aplicado* es una edad de traducción, no solo de lenguas, sino de siglos de experiencia audiotáctil acumulada, a términos visuales. Por tanto, lo que Huizinga .

Villari hacen destacar como vivido y nuevo en la afición, aplicada, por las antigüedades históricas, veremos que prueba

característica semejante en matemáticas, ciencia y economía.

Idolos medievales del rey.

La creciente pasión, a finales de la Edad Media, por visualizar el conocimiento y separar las funciones, está muy documentada en un amplio estudio de Ernst H.

Kantorowicz. *The King's Two Bodies: A study in Mediaeval Political Theology* ilustra en detalle cómo los juristas medievales estuvieron animados por la misma pasión que llevó a los científicos medievales posteriores a separar la cinemática de la dinámica, como describe A. C. Crombie en *Mediaeval and Early Modern Science*.

Al final de su magnífico estudio, resume Kantorowicz una gran parte de su tema de un modo que indica cómo las ficciones legales que reagrupaban los dos cuerpos separados del rey condujeron a fantasías características, como las *danses macabres*.

Estas forjaron, en efecto, una especie de mundo de historietas animadas que dominaron incluso la imaginería de Shakespeare y continuaron floreciendo en el siglo XVIII, como testifica la *Elegy*, de Gray. Fueron los ingleses, en el siglo XIV, quienes desarrollaron la efigie en los ritos funerarios como expresión visible de los dos

No importa cómo podamos desear explicar la introducción de la efigie en 1327; con el funeral de Eduardo II comienza, a nuestro saber, la costumbre de colocar sobre el ataúd la «*roi all representation*» o «*personage*»; una figura o imagen *ad similitudinem regis*, que, construida en madera o cuero almohadillado con ampulosidad y recubierto de yeso, se vestía con los atuendos de la coronación o más tarde con las ropas parlamentarias. La efigie lucía la insignia de la soberanía; sobre la cabeza de la imagen (desde Enrique VII, esculpida aparentemente con la mascarilla de la muerte) estaba la corona, mientras que las manos artificiales mantenían el orbe y el cetro. Siempre que las circunstancias no se oponían, de entonces en adelante se usaron las efigies en los enterramientos de la realeza; dentro del ataúd de cuero, metido a su vez en un arca de madera, yacía el cadáver del rey, su natural cuerpo mortal y normalmente visible, aunque invisible ahora; en tanto que su normalmente invisible cuerpo político estaba en esta ocasión visiblemente expuesto en la efigie de su majestuosa realeza: una *persona ficta* —la efigie— personificando una *persona ficta* —la *Dignitas*.

La división entre lo particular del príncipe y su Dignidad corporativa, elaborada durante siglos por los juristas italianos, floreció también en Francia. Kantorowicz cita (pág 422) a un

jurisperito francés, Pierre Grégoire, de finales del siglo XVI, que escribió (como si estuviese comentando *El rey Lear*): «*La Majestad de Dios aparece en el príncipe externamente, para bien de los súbditos; pero internamente queda lo que es humano*». Y el gran jurista inglés Coke observó que el rey mortal estaba hecho por Dios, pero el rey inmortal está hecho por el hombre.

En realidad, la importancia de la efigie del rey en los ritos funerarios del siglo XVI pronto igualó e incluso eclipsó la del mismo cuerpo muerto.

Advertible, ya en 1498, en el funeral de Carlos VIII, y ya en pleno desarrollo en 1547, en los ritos celebrados por Francisco I, la exhibición de la efigie estuvo conectada sucesivamente con las nuevas ideas políticas de tal época, indicando, por ejemplo, que la real Dignidad nunca moría, y que en la imagen del rey muerto se mantenía la jurisdicción hasta el día en que era enterrado. Bajo el impacto de estas ideas —fortalecidas por influencias derivadas de los *tableaux vivants* medievales, los *trionfi* italianos, y el estudio y la aplicación de los textos clásicos— el ceremonial relacionado con la efigie comenzó a ser enriquecido con nuevos contenidos y a afectar fundamentalmente el tono mismo del funeral; en la ceremonia se introdujo un nuevo elemento triunfal, ausente al principio (pág 423).

Kantorowicz, en este y otros muchos pasajes, nos ayuda a

comprender cómo la separación analítica de funciones era constantemente intensificada por la manifestación visual. El largo pasaje que sigue (de las páginas 436 y 437 de *The King's Two Bodies*) reforzará las tesis de Huizinga e iluminará más *El rey Lear*, de Shakespeare, que tiene gran relación con la motivación Gutenberg en el Renacimiento:

Nuestra rápida digresión sobre el ceremonial funerario, efigies y monumentos sepulcrales, aunque no directamente relacionada con los ritos observados por los reyes ingleses, nos ha hecho ver, al menos, sin embargo, un nuevo aspecto del problema de los «dos cuerpos» —el fondo humano. Nunca, quizá, excepto en aquellos «últimos siglos góticos», fue el espíritu occidental más agudamente consciente de la discrepancia entre la temporalidad de la carne y el esplendor inmortal de la Dignidad que se suponía representada por tal carne. Comprendemos cómo pudo ocurrir que las distinciones jurídicas, aunque desarrollándose de un modo por completo independiente y en compartimentos del pensamiento totalmente distintos, coincidieran eventualmente con algunas opiniones muy generales, y que las imaginativas ficciones de los juristas satisficieran ciertos sentimientos que, en la edad de las *Danses macabres*, en que todas las Dignidades danzaban con la Muerte, debieron de estar especialmente próximos a la superficie. Los juristas, por decirlo así, descubrieron la inmortalidad de la Dignidad; pero por este mismo

descubrimiento hicieron tanto más tangible la efímera naturaleza del mortal titular del cargo. No debemos olvidar que la pavorosa yuxtaposición de un cadáver descompuesto y una Dignidad inmortal, como la exhibida en los monumentos sepulcrales, o la violenta dicotomía del lúgubre séquito funerario en torno al cadáver y la triunfal carroza de una fingida efigie investida de las insignias reales, estuvo apoyada, después de todo, en la misma base, vino del mismo mundo de pensamiento y sentimiento, evolucionó en el mismo clima intelectual, en el que alcanzaron su formulación final los principios jurídicos relativos a los «dos cuerpos del Rey». En ambos casos había un cuerpo mortal hecho por Dios y, por tanto, «sujeto a todos los Achaques que vienen por Naturaleza o Accidente», opuesto a otro cuerpo, hecho por el hombre, y, por tanto, inmortal, «completamente privado de Infancia y Senectud y otros Defectos y Necedades».

En resumen, que uno gozaba con los fuertes contrastes entre la ficticia inmortalidad y la genuina mortalidad del hombre; contrastes que el Renacimiento, con su insaciable deseo de inmortalizar al individuo por cualquier *tour de force* imaginable, no solo no pudo mitigar, sino que más bien intensificó: la orgullosa reconquista del *aevum* (eternidad) terrenal, tenía su lado adverso. Al mismo tiempo, no obstante, la inmortalidad —marca decisiva de la divinidad, pero vulgarizada por el artificio de innumerables ficciones— estaba a punto de perder su valor absoluto, o incluso su valor

imaginario: a menos que se manifestase incesantemente en nuevas encarnaciones mortales, cesaba prácticamente de ser inmortalidad. El Rey no podía morir, no se le permitía morir, a menos que hubiesen de quedar destruidas tantas y tantas ficciones de inmortalidad; y en tanto que los reyes morían, se les dispensaba el consuelo de decirles que, al menos «como Rey, nunca moriría». Los mismos juristas, que tanto habían hecho por edificar los mitos de la ficticia e inmortal personalidad, racionalizaron la debilidad de sus criaturas, y mientras que elaboraban sus distinciones quirúrgicas entre la Dignidad inmortal y su titular mortal, y hablaban acerca de dos cuerpos diferentes, tuvieron que admitir que su personificada Dignidad inmortal era incapaz de actuar, de trabajar, de querer o de decidir sin la debilidad de los hombres mortales que sustentaron la Dignidad y que, no obstante, volverían a ser polvo.

Sin embargo, puesto que la vida se hace transparente tan solo en contraste con el fondo de la muerte, y la muerte en contraste con el fondo de la vida, aquella vitalidad de esqueletos alegres del último período de la Edad Media aparece como no carente de cierta más profunda sabiduría. Lo que hacía uno era construir una filosofía según la cual una inmortalidad ficticia se hacía transparente en el hombre mortal real, como encarnación temporal suya, en tanto que el hombre mortal se hacía transparente en aquella nueva inmortalidad ficticia que, hecha por el hombre, como siempre lo es la

inmortalidad, no era ni la de la vida eterna en otro mundo ni la de la divinidad, sino la de una institución política muy terrenal.

Los juristas romanos también habían concebido una «objetivación» de la *persona pública* del príncipe, y el emperador romano es llamado a veces «una base corporativa». Pero ni los antecedentes romanos ni los griegos pueden explicar el concepto de los *dos cuerpos* del rey.

Fue el agresivo concepto paulino de la Iglesia como *corpus Christi*, dice Kantorowicz (págs 505-06) el que eventualmente dotó a las últimas «corporaciones» de la antigüedad de un ímpetu filosófico-teológico del que aparentemente carecían tales cuerpos antes que Constantino el Grande se refiriese a la Iglesia como un *corpus* e introdujese con ello tal noción filosófica y teológica en el lenguaje forense.

Como ocurre con todos los desarrollos medievales en absoluto, las últimas fases muestran predilección por una tendencia crecientemente visual. Y así ocurre con los dos cuerpos del rey. En 1542, Enrique VIII dijo a su Consejo: «*He sido informado por nuestros jueces de que nunca estamos más altos en nuestro estado real que en tiempo parlamentario, cuando Nos como cabeza y vosotros como miembros estamos conjuntados y unidos en un cuerpo político*».

La idea organológica de la unidad tribal mística fue en sí misma solo en parte visual.

La tendencia meramente visual en el Renacimiento «sirvió ahora

a Enrique VIII para incorporar la *Anglicana Ecclesia*, por así decir, el genuino *corpus mysticum* de su imperio, al *corpus politicum* de Inglaterra, del que, como rey, era la cabeza». Es decir, Enrique transformó lo no-visible en visible, en exacta concordancia con la ciencia de su tiempo, que estaba dando forma visual a las fuerzas no visuales. Y el primer efecto de la tipografía fue la misma transformación de la palabra audible en palabra visual.

En un pasaje muy interesante (vol. II, págs. 103-04) de su obra *Medieval and Early Modern Science*, A. C. Crombie arguye que:

Muchos eruditos están ahora de acuerdo en que el humanismo del siglo XV, que surgió en Italia y se extendió hacia el Norte, fue una interrupción en el desarrollo de la ciencia. El «renacimiento de las letras» transformó el interés por las cuestiones en interés por el estilo literario, y al volver a la antigüedad clásica, sus devotos fingieron ignorar el progreso científico de los tres siglos precedentes. La misma fatuidad absurda que llevó a los humanistas a burlarse de sus inmediatos predecesores y a tergiversarlos, por utilizar construcciones latinas desconocidas para Cicerón, y a lanzar la propaganda que, en diverso grado, ha cautivado la opinión histórica hasta muy recientemente, también les permitió copiar de los escolásticos sin declarar que lo hacían. Casi todos los grandes científicos de los siglos XVI y XVII, católicos o protestantes, tuvieron esta costumbre, y han sido necesarios los trabajos de un Duhem, o de un Thorndike, o de un Maier para demostrar

que sus afirmaciones en materia de historia no pueden ser aceptadas en su aparente valor.

Crombie asegura que parte de la ciencia más antigua se hizo más accesible *vía* imprenta; pero ¿no olvida simplemente la dinámica de la ciencia en la última época medieval hacia la formulación verbal? Porque traducir fuerza y energía a gráficos visuales y experimentos fue, y continuó siendo hasta el descubrimiento de las ondas electromagnéticas, el corazón de la ciencia moderna. Hoy la visualización es recesiva, y ello nos hace conocer sus peculiares estrategias durante el Renacimiento.

La invención de la tipografía confirmó y extendió la nueva tendencia visual del conocimiento aplicado, proporcionando el primer «producto» uniformemente repetible, la primera línea tipográfica y la primera producción en masa.

La invención de la tipografía, como tal, es un ejemplo de la aplicación del conocimiento de los oficios tradicionales a un

problema visual especial. Abbott Payson Usher dedica el décimo capítulo de su *History of Mechanical Inventions* a «La invención de la Imprenta», y dice (pág 238) que, más que ningún otro logro, «marca la línea divisoria entre las tecnologías medieval y moderna... Vemos aquí la misma transferencia al campo de la imaginación que resulta claramente evidente en toda la obra de Leonardo da Vinci». De ahora en adelante la «imaginación» tenderá más y más hacia las fuerzas de la visualización.

La mecanización del arte de los escribas fue probablemente la primera reducción de un oficio cualquiera a términos mecánicos. Esto es, fue la primera traducción del movimiento a una serie de fotogramas o encuadres estáticos. La tipografía tiene mucha semejanza con el cinematógrafo, del mismo modo que la lectura de lo impreso puso al lector en el lugar del proyector de películas. El lector mueve la serie de letras impresas que tiene delante a una velocidad adecuada para la aprehensión de los movimientos de la mente del autor. Esto es, con respecto al escritor, el lector de lo que está impreso se halla en una relación completamente distinta que el lector de un manuscrito. Gradualmente, la imprenta fue quitándole sentido al acto de leer en voz alta y aceleró la lectura hasta un grado en que el lector podía sentirse «en las manos» del autor. Veremos que del mismo modo que lo impreso fue lo primero que se produjo en masa, fue también el primer «producto» uniformemente repetible. La línea tipográfica de tipos móviles hizo posible un producto uniforme y tan repetible como un experimento científico. El manuscrito no posee estas características. Los chinos, al imprimir

con bloques en el siglo XVIII, habían quedado impresionados por el carácter repetitivo de la imprenta como «mágico», y lo usaron como forma alternativa de la rueda para rezar.

William Ivins ha hecho un análisis, más completo que nadie haya podido hacerlo, de los efectos estéticos de los grabados y la tipografía en los hábitos humanos de percepción. En *Prints and Visual Communication* (págs 55-56) escribe:

Cada palabra escrita o impresa es una serie de instrucciones convencionales para la ejecución, en un orden lineal especificado, de una sucesión de movimientos musculares que, cuando se realizan completamente, resultan en una sucesión de sonidos. Estos sonidos, como la forma de las letras, están constituidos de acuerdo con unas fórmulas o instrucciones arbitrarias que indican, por convenio, ciertas clases vagamente definidas de movimientos musculares, pero no movimientos específicamente determinados. Así, cualquier conjunto de palabras impresas puede en realidad ser pronunciado en un infinitamente grande número de formas, de las cuales, si damos de lado las peculiaridades puramente personales, pueden servir de ejemplo los distintos acentos llamados *cockney*, bajo *eastside*, *north coast* y *georgia*. El resultado es que cada sonido que oímos cuando escuchamos a cualquiera que habla es meramente un miembro representativo de una amplia clase de sonidos que hemos convenido en aceptar como simbólicamente idénticos, a pesar de las

diferencias que realmente hay entre ellos.

En este pasaje no solamente señala el arraigo de hábitos lineales, de secuencia, sino también, y es aún más importante, la homogeneización visual de la experiencia en la cultura de la imprenta, y la relegación a segundo término de la complejidad auditiva y de los otros sentidos. La reducción de la experiencia a un solo sentido, el visual, como resultado de la tipografía, lo lleva a especular sobre el hecho de que «cuanto más estrictamente limitamos nuestros datos para el razonamiento acerca de las cosas a los datos que nos llegan al través de una y la misma vía sensorial, tanto más capaces somos de razonar correctamente» (pág 54). No obstante, este tipo de reducción o distorsión de toda experiencia a la escala de un sentido solamente es, en su tendencia, un efecto de la tipografía sobre las artes y las ciencias, así como sobre la sensibilidad humana. De este modo, el hábito de una posición fija o «punto de vista», tan natural al lector de textos tipográficos, dio extensión popular al perspectivismo de *avant-garde* del siglo xv:

La perspectiva se convirtió rápidamente en una parte esencial de la técnica para producir imágenes informativas, y antes que pasara mucho tiempo se exigía que las imágenes no fuesen informativas. Su introducción tuvo mucho que ver con aquella preocupación del europeo occidental por la verosimilitud, que es probablemente la señal distintiva de la producción europea de imágenes que siguió después. El tercero de estos hechos fue la enunciación, hecha en 1440 por Nicolás

de Cusa, de las primeras doctrinas completas de la relatividad del conocimiento y de la continuidad, mediante transiciones y términos medios entre extremos. Este fue un desafío fundamental a las definiciones e ideas que habían embrollado el pensamiento desde la época de la antigua Grecia.

Estas cosas, la manifestación pictórica exactamente repetible, una gramática lógica para la representación de la relación espacial en las manifestaciones pictóricas, y los conceptos de relatividad y continuidad fueron y son todavía superficialmente tan poco relacionados, que rara vez se piensa en ellos seriamente como conjuntados el uno con el otro. Pero entre ellos han revolucionado tanto las ciencias descriptivas como las matemáticas, en que se apoya la ciencia física, y, por añadidura, son esenciales a una gran parte de la tecnología moderna. Sus efectos sobre el arte han sido muy señalados. Eran cosas completamente nuevas en el mundo. No había precedente de ellas en la práctica clásica ni en el pensamiento, de cualquier clase o variedad (págs 23-24).

El punto de vista fijo se hace posible con la imprenta y termina la imagen como un organismo plástico.

Ivins está en lo cierto al apuntar de esta forma hacia a interacción de muchos factores. Pero la tecnología y os efectos sociales de la tipografía nos inclinan a abstenernos de distinguir la interacción y, por decirlo así, la causalidad «formal», tanto en nuestra vida exterior como en nuestra vida interior. La imprenta existe en virtud de una separación estática de funciones, y fomenta una mentalidad que resiste gradualmente cualquier perspectiva, excepto una perspectiva separativa, compartimentadora o especialista. Como explica Gyorgy Kepes en *The Language of Vision* (pág 200):

La imitación literaria de la naturaleza, ligada a un punto de observación fijo, había matado la imagen como organismo plástico... El arte no representativo clarificó las leyes estructurales de la imagen plástica. Rehabilitó la imagen a su misión original de experiencia dinámica basada en las propiedades de los sentidos y su organización plástica. Pero echó por la borda los signos significativos de las relaciones visuales.

Esto es, el engarce visual explícito de los elementos de una composición, verbal o no verbal, comenzó a fascinar y a obligar a

muchas mentalidades en la última parte del siglo xv. Kepes especifica este engarce visual explícito como «literario», y como ocasión inmediata de la disociación de la interacción de las varias propiedades de todos los sentidos. Añade (pág 200):

La imagen fue «purificada». Pero esta purificación no tuvo en cuenta el hecho de que la distorsión y la desintegración de la imagen como experiencia plástica no había sido debida a signos significativos representados como tales, sino más bien a la prevaleciente representación-concepto, que era estática y limitada, y, consecuentemente, en contradicción con la dinámica naturaleza plástica de la experiencia visual.

La estructura del significado había estado basada sobre el mismo concepto que generó el punto de vista fijo en la representación espacial, perspectiva lineal y modelado por sombreado.

El carácter involuntario y subconsciente de este «punto de vista fijo» o privado, depende del aislamiento del factor visual en la experiencia^[43]. Será sobre este «punto de vista fijo» donde se producirán los triunfos y destrucciones de la era de Gutenberg.

Resulta muy necesaria la prueba aportada por Kepes en *The Language of Vision*, ya que existe una incomprensión muy extendida acerca de la forma plana, bidimensional, o en mosaico, en el arte y en la experiencia. De hecho, lo bidimensional es lo opuesto a inerte, como descubrió Georg von Bekesy en su estudio sobre el oído. Porque la simultaneidad dinámica es el efecto de lo bidimensional, y

la homogeneidad inerte el efecto de la tridimensionalidad. Explica Kepes (pág 96):

Los pintores medievales primitivos frecuentemente repetían varias veces la figura principal en el mismo cuadro. Su propósito era representar todas las relaciones posibles que la afectaban, y comprendían que ello solo podía hacerse mediante una descripción simultánea de varias acciones. Esta conexión de significado, más bien que la lógica mecánica de la óptica geométrica, es la misión esencial de la representación.

Se da, pues, esta gran paradoja en la era de Gutenberg; que su aparente dinamismo es cinemático, en estricto sentido cinematográfico. Es una serie coherente de fotogramas estáticos, o «puntos de vista fijos», en relación homogénea. La homogeneización de hombres y materiales llegará a ser el gran programa de la era de Gutenberg, la fuente de riqueza y poder desconocida en cualquier otro tiempo o tecnología.

Cómo la «magia natural» de la «cámara oscura» fue una anticipación de Hollywood

al transformar el espectáculo del mundo exterior en un producto empaquetado para el consumidor.

Una novedad muy celebrada, y pasatiempo del Renacimiento, está relacionada directamente con la creciente tenencia hacia lo visual en la experiencia, a saber: el deleite experimentado con el uso de la *cámara oscura*. Erik Barouw hace una excelente y breve exposición de esta forma de entretenimiento en su obra *Mass Communication* (págs 13-14):

En los días en que la Biblia de Johann Gutenberg, impresa con tipos móviles, suscitaba admiración en Alemania, otra innovación estaba ganando posiciones en Italia. Era una especie de juego, que al principio no parecía tener relación con la difusión de información o de ideas.

El artificio estaba descrito en las notas de Leonardo de Vinci, no publicadas. Si en un día soleado os sentáis en una habitación oscura, en una de cuyas paredes se haya practicado un pequeño orificio, veréis en la pared opuesta u otra superficie imágenes del exterior: un árbol, un hombre, un carruaje que pasa.

El principio de este fenómeno fue descrito con detalle en el libro *Magia Natural*, de Giovanni Battista della Porta, publicado en 1558. Algunos años más tarde se supo que una lente colocada en el orificio reforzaba la imagen.

Un grupo de personas en una habitación oscura y contemplando imágenes en una pared —arrojadas por un haz luminoso que atraviesa la oscuridad— debió de asemejarse a un grupo que asiste a una proyección cinematográfica en el hogar. Había una diferencia: la imagen estaba cabeza abajo.

En realidad, la lente se colocaba en un lado de una caja en lugar de la pared de una habitación. Por medio de espejos, la imagen podía proyectarse sobre una pantalla de cristal de la caja, para que pudiera verse en posición normal.

La caja, considerada todavía como una pequeña habitación, se llamaba «habitación oscura» o «cámara oscura». Esta cámara podía dirigirse hacia un paisaje, una calle, una fiesta en un jardín... Un grupo de gentes mirando con asombro las imágenes en movimiento en la caja muy bien hubiera podido parecer un grupo de personas que mira la televisión.

Los ilusionistas comenzaron a utilizar el dispositivo para embaucar y entretener. Se convirtió en un pasatiempo entre las gentes acomodadas de toda Europa.

En el siglo XVII, los pintores de muchos países lo usaron para resolver problemas de perspectiva. Algunos artistas hallaron más fácil trazar la imagen bidimensional de la *cámara oscura* que trabajar sobre la realidad tridimensional.

El paso inmediato fue obvio. ¿Podía conservarse la imagen, ahorrando todavía más trabajo al artista? La idea parece haber estado latente durante dos siglos, en espera de los avances de la química y de demanda.

Santo Tomás Moro ofrece los planos de un puente sobre el turbulento río de la filosofía escolástica.

Como nos hallamos en la frontera entre el mundo del manuscrito y el de la tipografía, se hace indispensable que hagamos aquí gran número de comparaciones y que señalemos muchos contrastes entre los rasgos de estas dos culturas. De la observación de la época de los escribas podemos lograr muchos atisbos de la era de Gutenberg. Un pasaje muy conocido de la popular *Utopía* de Tomás Moro nos servirá de comienzo:

«Esto es lo que pensaba —dijo— cuando afirmé que la filosofía no tiene lugar entre los reyes». «Sin duda —repliqué — que no lo tiene esta filosofía escolástica; que pretende que todas las cosas pueden aplicarse en todas partes. Pero existe otra filosofía más sociable, que conoce, como si dijéramos, su propio papel, con lo que se ordena y se conduce adecuadamente en la comedia que tiene entre manos, representa su parte con gracia, por tanto, sin decir nada fuera del debido orden y modo».

Al escribir en 1516, Moro se da cuenta de que el diálogo escolástico medieval, oral o conversacional, es por completo inadecuado para resolver los nuevos problemas de los grandes estados centralistas. Al viejo diálogo debe suceder un nuevo tratamiento de los problemas; cada cosa a su tiempo, «nada fuera del debido orden y modo». Porque el método escolástico fue un mosaico simultáneo, un habérselas con muchos aspectos y niveles de

significación en vigorosa simultaneidad. Este método no servirá más en la nueva era lineal. Un libro reciente, *Ramus: Method and the Decay of Dialogue*, del padre Ong, está dedicado por entero a este tema previamente oscuro y que él ilumina brillantemente. Su investigación acerca de la transformación del último escolasticismo en «método» visual, servirá de ayuda, la más importante, en la próxima fase de la configuración de sucesos determinada por Gutenberg. En el segundo libro de su *Utopia* (pág 82), Moro hace patente su plena conciencia del proceso de homogeneización del escolasticismo más avanzado en su tiempo. Se complace en registrar que los utopianos están anticuados: «Pero si en todas las cosas son casi iguales que nuestros antiguos eruditos, nuestros nuevos lógicos han pasado y llegado mucho más lejos que ellos en sutiles invenciones. Pues ellos no han ideado ninguna de estas reglas de las restricciones, amplificaciones y suposiciones, muy ingeniosamente inventadas en las clases de lógica, y que nuestros niños oyen en todos los lugares donde aprenden»^[44].

Tanto *L'Apparition du livre*, de Febvre y Martin, como *The Fifteenth Century Book*, de Curt Buhler, constituyen amplios estudios de la transición desde la cultura de la época de los escribas a la de la era tipográfica. Junto al *Ramus*, de Ong, estos tres grandes análisis de la cuestión hacen posible una comprensión enteramente nueva de los acontecimientos que componen la galaxia Gutenberg. Como cabía esperar, el libro impreso tardó mucho tiempo en ser reconocido como algo más que un escrito con tipos, una clase de manuscrito más accesible y portable. Es esa especie de conciencia o

conocimiento transicional que en nuestro propio siglo se refleja en palabras y frases como «coche sin caballos», «sin hilos», «cinematógrafo»... «Telégrafo» y «televisión» parecen haber reflejado un impacto más directo que las formas mecánicas tales como la tipografía y el cine. Sin embargo, habría sido tan difícil explicar la innovación de Gutenberg a un hombre del siglo XVI, como lo es hoy explicar la total diferencia entre la TV y las imágenes filmicas. Hoy nos gusta pensar que la imagen-mosaico de la televisión y el espacio pictórico de la fotografía tienen mucho en común. En realidad, no tienen nada en común. Ni lo tuvieron el libro y el manuscrito. No obstante, el productor y el consumidor de páginas impresas las concibieron como una continuación directa del manuscrito. Del mismo modo, el período del siglo XIX experimentó una revolución completa con el advenimiento del telégrafo. La página impresa mecánicamente fue cruzada con una nueva forma orgánica que alteró su disposición, como alteró la política y la sociedad.

Hoy, con la llegada de la automatización, extensión última de la forma electromagnética de organización de la producción, estamos tratando de contender con tal nueva producción orgánica como si fuese producción mecánica en masa. En 1500 nadie sabía cómo comercializar y distribuir los libros impresos producidos masivamente. Fueron comercializados por las mismas vías que los antiguos manuscritos. Y el manuscrito, como cualquier otro producto de artesanía, se vendió del mismo modo que hoy se venden las antigüedades. Es decir, el mercado del manuscrito fue

principalmente un mercado de segunda mano.

La cultura de la época de los escribas no pudo contar con autores ni con públicos tales como los que creó la tipografía.

Aunque con Hajnal hemos visto muchas cosas acerca de la producción de libros por los escribas o copistas, no nos hemos ocupado de los supuestos y actitudes de los autores con respecto a los libros y a los lectores. Puesto que fueron precisamente tales supuestos los que habían de sufrir grandes cambios, es necesario especificarlos, siquiera sea sucintamente. Para este propósito es indispensable la obra de E. P. Goldschmidt *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*. El estudio que hace de los hábitos y procedimientos del escritor sometido a las condiciones de la época del manuscrito lo lleva a concluir (pág 116):

Lo que he tratado de demostrar es que la Edad Media, por diversas razones y por diversas causas, no poseyó el concepto de «autor» con la misma significación exacta que hoy le damos. Gran parte del prestigio y «compartimentación», resulta quizá más evidente. Pero el hecho más claro es que la publicación impresa ha

sido el medio directo de la fama y de la memoria eterna.

La invención de la imprenta dio al traste con muchas de las causas técnicas del anonimato, en tanto que, al mismo tiempo, el movimiento del Renacimiento creó nuevas ideas de fama literaria y propiedad intelectual.

Hoy no es evidente por completo que la tipografía haya sido el medio y la ocasión del individualismo y de la autoexpresión en la sociedad. Que haya sido el medio de alimentar hábitos de propiedad privada, aislamiento y muchas formas de «compartimentación», resulta quizá más evidente. Pero el hecho más claro es que la publicación impresa ha sido el medio directo de la fama y de la memoria eterna.

Porque, hasta las películas modernas, no había habido en el mundo medios de difundir una imagen particular que igualara al libro impreso. La cultura del manuscrito no dio aliento a grandes ideas en este aspecto. La imprenta lo hizo. Gran parte de la megalomanía renacentista, desde Aretino a Tamburlaine, es descendencia inmediata de la tipografía, que facilitó los medios físicos para extender las dimensiones del autor particular en el espacio y en el tiempo. Mas para el que estudie la cultura del manuscrito, como Goldschmidt dice (pág 88):

«Una cosa se hace evidente en seguida: antes de 1500, aproximadamente, la gente no daba la misma importancia que damos nosotros a la seguridad acerca de la identidad precisa del autor de un libro que estamos leyendo o citando. Raramente

hallamos referencias de que entonces se comentaran tales cuestiones».

Y aunque resulta extraño, es una cultura orientada hacia el consumidor la que se preocupa acerca de autores y marchamos de autenticidad. La cultura del manuscrito estaba orientada hacia el productor, casi enteramente una cultura del hágalo usted mismo, y se cuidaba de la pertinencia y la utilización del producto más bien que de sus fuentes:

La práctica de multiplicar los textos literarios con la tipografía ha determinado un cambio tan profundo en nuestra actitud hacia el libro y en nuestra estimación de las distintas actividades literarias, que se requiere cierto esfuerzo de imaginación histórica para apreciar vívidamente las muy diferentes condiciones en que se produjeron, adquirieron, difundieron y procuraron los libros en los tiempos medievales. He de pedirlos que seáis un poco pacientes para seguir algunas de las reflexiones que me dispongo a apuntar y que tal vez os parezcan obvias y evidentes. Pero difícilmente podrá negarse que estas condiciones materiales se pierden de vista con gran frecuencia al discutir los problemas literarios de la Edad Media, y que nuestra inercia mental nos impulsa a aplicar criterios de valor y de conducta sobre los autores de los libros medievales, que se han originado en nuestro espíritu en condiciones actuales, totalmente diferentes (pág 89).

No solamente fue desconocido el concepto de autor particular, en el sentido que le ha conferido la más reciente producción impresa, sino que tampoco hubo público lector, en el sentido que nosotros le damos. Es esta una cuestión que generalmente se ha configurado con las ideas acerca de «la extensión de la alfabetización». Pero incluso si todo el mundo hubiese sabido leer, un autor no hubiese tenido público, bajo las condiciones de la época del manuscrito. Un científico avanzado actual no tiene público.

Tiene unos cuantos amigos y colegas con quienes habla acerca de su trabajo. Lo que hemos de tener presente es que el libro manuscrito era de lectura lenta y de lenta acción o circulación. Goldschmidt nos invita (pág 90) a:

tratar de visualizar a un autor medieval trabajando en su estudio. Una vez concebido el plan para componer el libro, antes que nada habría de reunir materiales y acumular notas. Buscaría libros sobre temas afines, primero en la biblioteca de su monasterio. Si había encontrado algo que pudiera utilizar, escribiría capítulos pertinentes o partes enteras sobre hojas de vitela o pergamino, que guardaría en su celda para utilizarlos oportunamente. Si en el curso de esta lectura tropezase con la cita de un libro no disponible en la biblioteca, sentiría ansias de descubrir dónde podría verlo, cuestión nada sencilla en aquellos días. Escribiría a amigos de otras abadías famosas por sus grandes bibliotecas para preguntar si tenían algún ejemplar, y habría de esperar sus respuestas durante largo tiempo.

Una gran parte de la correspondencia que hoy se conserva de los eruditos medievales consiste en tales peticiones de búsqueda del paradero de algún libro, solicitudes de ejemplares de libros que se suponía existentes en la localidad de residencia del destinatario, ruegos de préstamo de libros para copiarlos...

El oficio de autor, antes de la imprenta, era en gran medida el de construir un mosaico:

Actualmente, cuando un autor fallece, podemos ver claramente que sus propios libros impresos, en los estantes de su biblioteca, son aquellas obras que él consideraba completas y terminadas, y que se hallan en la forma en que quería transmitir las a la posteridad; sus «trabajos» manuscritos, en los cajones de su despacho, se considerarían sin duda de un modo muy diferente; es claro que él no los daba por terminados definitivamente. Pero en los tiempos que precedieron a la invención de la imprenta, tal distinción no aparecería tan clara. Ni ningún otro podía determinar tan fácilmente si cualquier escrito en particular, manuscrito por el autor fallecido, era obra propia o una copia hecha por él de la obra de algún otro. Tenemos aquí una fuente obvia de la gran masa de anonimato y ambigüedad con respecto a la paternidad de tantos de nuestros textos medievales (pág 92).

La reunión de las partes de un libro no solo fue frecuentemente una labor colectiva de los escribas o copistas, sino que los bibliotecarios y usuarios de libros tomaron mucha parte en su

composición, puesto que los libros pequeños, que solo ocupaban unas cuantas páginas, nunca hubieran podido transmitirse excepto en volúmenes de contenido misceláneo. *«Estos volúmenes que contienen varias obras, y que probablemente constituían la mayoría de los libros en la biblioteca, fueron formados, como unidades, no por los autores ni aun por los copistas, sino por los bibliotecarios o encuadernadores (muchas veces la misma persona)»* (pág 94).

Señala luego Goldschmidt (págs. 96-97) otras circunstancias de la confección y uso de los libros en tiempos anteriores a la imprenta, y que hicieron muy secundaria la condición de autor:

Cualquiera que fuese el método adoptado, un volumen que contuviese veinte obras distintas de diez autores diferentes, necesariamente había de ser registrado bajo un nombre, fuera lo que fuese lo que el bibliotecario decidiese hacer con los otros nueve hombres. Y si el primer tratado era de San Agustín, a nombre de San Agustín se registraría el volumen. Si se quería consultar el libro, había de solicitarse por San Agustín, aunque fuese el quinto tratado el que se quisiese consultar, y que podría ser de Hugo de Sancto Caro. Y si había de escribirse a un amigo en otra abadía para que copiase algo, anotado en una visita anterior, se tenía que escribir: «Hazme el favor de copiar el tratado contenido en los folios 50 a 70 de vuestro *Augustinus*». Esto no significaba necesariamente que el peticionario no supiese que el autor de este tratado no era San

Agustín; lo pensase así o no, tenía que pedir este libro «ex Augustino». En otra biblioteca, este mismo texto, digamos *De duodecim abusivis*, estaría encuadernado en tercer lugar en un volumen que comenzara con algo de San Cipriano. Aquí el mismo tratado sería «ex Cypriano». Esta es una prolífica fuente de atribuciones de paternidad literaria, determinante de que uno y el mismo texto fuese atribuido a varios nombres.

Existe otra circunstancia, olvidada muy a menudo, que contribuye grandemente a la confusión. Para el erudito medieval, la pregunta: «¿Quién escribió este libro?» no significaba necesariamente, ni aun primordialmente: «¿Quién compuso este libro?».

Podía significar una pregunta acerca de la identidad del copista, no del autor. Y muy frecuentemente esta pregunta sería mucho más fácil de contestar, porque en la abadía, durante generaciones, perduraba tradicionalmente el conocimiento de la caligrafía característica de un hermano que escribió muchos libros bellos.

El comercio del libro en la época medieval fue un comercio de segunda mano, como el

de los actuales marchantes de «antigüedades».

Desde el siglo XII en adelante, pues, el auge de las universidades llevó a maestros y estudiantes al campo de la producción de libros durante las horas de clase, y estos libros volvieron a las bibliotecas monásticas cuando los estudiantes regresaban después de completar sus estudios:

«Cierta número de estos libros de texto clásicos, ejemplares aprobados que se conservaban para que fuesen copiados por los alumnos permanentes de la universidad, halló muy pronto, naturalmente, paso hacia las prensas, porque muchos de ellos continuaban teniendo en el siglo XV, como antes, una demanda que no decaía. Estos textos universitarios oficiales no ofrecen problema de origen o nomenclatura...» (pág 102).

Añade luego Goldschmidt: «*Muy pronto, después del 1300, pudo prescindirse de la costosa vitela, y el papel, más barato, hizo la acumulación de libros una cuestión de industria más que de riqueza*». Sin embargo, como los estudiantes acudían a las clases pluma en ristre, y «la misión del profesor era dictar el libro que exponía ante su auditorio», existe una gran colección de *reportata* que constituye un problema muy complejo para los compiladores^[45].

Circunstancias como esta que describe Goldschmidt sirven para

ilustrar la amplitud de la revolución de Gutenberg, que hizo posible los textos uniformes y repetidos:

No puede ponerse en duda que, para muchos escritores medievales, no estuvo nada claro el punto exacto en que dejaron de ser «copistas» y se convirtieron en «autores». ¿Qué cantidad de «coaportación», de información adquirida, daba derecho a un hombre para reivindicar el puesto de «autor» de una nueva unidad en la cadena de conocimiento transmitido? Seremos culpables de anacronismo si imaginamos que el estudiante medieval consideraba el contenido de los libros que leía como expresión de la personalidad y opiniones de otro hombre. Los miraba como parte del grande y total cuerpo de conocimientos, la *scientia de omni scibili*, que fue una vez patrimonio de los antiguos sabios. Cualquier cosa que leyese en un libro antiguo y venerable, la tomaba no como la aseveración de alguien, sino como una pequeña parte del conocimiento adquirido por alguien, hace tiempo, de algún otro todavía más antiguo (pág 113).

Escribe Goldschmidt que a los usuarios de los manuscritos no solo les era indiferente, en gran parte, la cronología de la propiedad intelectual y la «identidad y personalidad del autor del libro que estaban leyendo, o el período exacto en que fue escrito tal fragmento particular de información, sino que igualmente escasas eran sus esperanzas de que los futuros lectores se interesaran por él» (pág 114). De la misma manera, no nos preocupamos nosotros por el autor de la

tabla de multiplicar o por la vida privada de los naturalistas. Y así fue también cuando el estudioso se dedicó a «imitar» el estilo de los antiguos escritores.

Quizá hayamos dicho bastante acerca de la naturaleza de la cultura del manuscrito para ilustrar los drásticos cambios operados en la relación de autor a autor y de autor a lector en los tiempos de Gutenberg que ya pasaron. Cuando los «más eminentes críticos» comenzaron a explicar la naturaleza de la cultura del manuscrito al público lector de la Biblia a finales del siglo XIX, muchas personas cultas pensaron que la Biblia estaba acabada. Pero estas gentes habían vivido principalmente con la ilusión de la Biblia producida por la tecnología de la imprenta. Las escrituras no tuvieron nada de este carácter uniforme y homogéneo durante los siglos anteriores a Gutenberg. Fue, sobre todo, el concepto de homogeneidad, que la tipografía sustenta en cada fase de la sensibilidad humana, lo que desde el siglo XVI en adelante, empezó a invadir las artes, las ciencias, la industria y la política.

Pero, a fin de que no se infiera que estos efectos de la cultura de la imprenta son una «cosa mala», consideremos más bien que la homogeneidad es por completo incompatible con la cultura electrónica. Vivimos hoy en el primer período de una era para la que el significado de la cultura de la imprenta se está haciendo tan extraño como el significado de la cultura del manuscrito lo fue para el siglo XVIII. «*Somos los primitivos de una nueva cultura*», dijo en 1911 Boccioni, el escultor. Lejos de querer achicar la cultura mecánica de la época de Gutenberg, estimo que debemos ahora

esforzarnos mucho por conservar sus logrados valores. Porque la era electrónica, como reiteró De Chardin, no es mecánica, sino orgánica, y siente poca simpatía por los valores alcanzados por medio de la tipografía, «ese sistema mecánico de escribir» (*ars artificialiter scribendi*), como al principio se le llamó práctica.

**Hasta más de dos siglos después de la
imprensa, nadie descubrió cómo mantener
un tono o actitud particular a lo largo de
una composición en prosa.**

Una vez situadas en el espacio pictórico unificado de la cultura de Gutenberg muchas cosas que en realidad eran novedades absolutas, comenzaron a ser generalizadas como si también hubieran sido patrimonio del autor y del lector anteriores a la imprenta. La erudición o educación literaria consiste en gran parte en haberse liberado de tan desatinadas suposiciones. Y así, las ediciones de Shakespeare del siglo XIX se han convertido en una especie de monumentos a la suposición desatinada. Sus compiladores no tenían idea de que la puntuación en 1623 y antes servía para el oído, y no para la vista.

Como veremos, hasta Addison, el autor sentía poco apremio para mantener una actitud única en su tema, o un tono consistente ante el lector. En una palabra, durante siglos después de la imprenta, la prosa se mantuvo oral, más bien que visual. En lugar de homogeneidad, había heterogeneidad de tono y actitud, por cuanto que el autor se consideraba en libertad de alterarlos en medio de una frase y en cualquier momento, del mismo modo que en poesía^[46].

Fue perturbador para los eruditos el reciente descubrimiento de que el pronombre personal o «ente poético» de Chaucer como narrador no era una *persona* estable. El «Yo» de la narrativa medieval no proporciona tanto un punto de vista como un efecto de intermediación. Del mismo modo manejaron los escritores medievales los tiempos gramaticales y la sintaxis, no con una idea de secuencia en el tiempo o en el espacio, sino para indicar la importancia del énfasis^[47].

E. T. Donaldson, al escribir sobre «Chaucer el Peregrino»^[48], dice, en relación con Chaucer el Peregrino, Chaucer el Poeta y Chaucer el Hombre:

«El hecho de que haya tres entidades separadas no excluye naturalmente la posibilidad —o más bien la certeza— de que guardaban un gran parecido entre sí, y que, en efecto, se unían frecuentemente en el mismo cuerpo. Pero ello no nos excusa de mantenerlas separadas unas de otras, por difícil que nos haga la tarea su gran semejanza».

Simplemente, en la primera época de la imprenta no hubo

ejemplo aportable de autor u hombre de letras, y Aretino, Erasmo y Moro, como Nashe, Shakespeare y Swift más tarde, se vieron inducidos a adoptar, en distinto grado, la única máscara de adivino disponible, la de *clown* medieval. Buscar el «punto de vista» de Erasmo o Maquiavelo crea el sentimiento de su «inescrutabilidad». El soneto de Arnold a Shakespeare es un punto de referencia útil a quien quiera que necesite observar al hombre educado literariamente desconcertado por el ineducado.

Los autores o los lectores descubrieron «puntos de vista» algún tiempo después que se empezara a imprimir. Antes, se ha visto cómo Milton fue el primero en introducir la perspectiva visual en poesía, y su obra tuvo que esperar hasta el siglo XVIII para que fuese aceptada. Porque el mundo de la perspectiva visual es un mundo de espacio unificado y homogéneo. Mundo tal es extraño a la resonante diversidad de la palabra hablada. Y así, el lenguaje fue el último arte que aceptó la lógica visual de la tecnología de Gutenberg, y el primero en rebotar en la era eléctrica.

La tendencia visual del último período medieval enturbió la devoción litúrgica tanto como la ha clarificado hoy la presión

del campo electrónico.

Un área extensa a la que han vuelto recientemente los eruditos es la de la historia de la liturgia cristiana. En un artículo sobre «Liturgia y Personalismo Espiritual», de Thomas Merton, publicado en *Worship* (octubre 1960, página 494), señala el autor:

Liturgia es, en el sentido original y clásico de la palabra, una actividad *política*. *Leitourgeia* fue «un acto público», una contribución hecha por el ciudadano libre de la *polis*. Como tal, fue distinta de la actividad económica u ocupación de carácter más material y privado de conseguir unos medios de vida o manejar las empresas productivas de la «familia»... La vida privada fue realmente el dominio de aquellos que no eran «personas» completas, como las mujeres, los niños y los esclavos, cuya aparición en público no tenía significación, porque no eran capaces de participar en la vida de la ciudad.

The Liturgical Piety, de Louis Bouyer, considera que a liturgia decayó completamente en la última parte de la Edad Media, y que ya entonces comenzó a producirse la transformación del rezo y culto corporativo en aquellos términos visuales tan inseparables de la tecnología de Gutenberg. Leemos en la pág 16:

Las ideas de Dom Herwegen sobre este punto horrorizaron a la mayor parte de sus primeros lectores. Pero hoy hemos de admitir que toda la tendencia de la investigación

contemporánea es apoyar sus conclusiones, y demostrar que fueron aún más convincentes de lo que él mismo hubiese esperado. En la más grande de las obras eruditas de nuestros tiempos sobre la historia de la Misa Católica, *Missarum Sollemnia*, de Jungmann, el peso abrumador de las pruebas demuestra que la historia de la Misa Católica en la Edad Media es la historia de cómo fue siendo cada vez más incomprendida por la clerecía, así como por los fieles, y de cómo comenzó a desintegrarse por culpa de los mismos liturgistas medievales. Un aspecto destacado de este proceso, como demuestra el libro del padre Jungmann, fue la aparición, en las medievales *Expositiones Missae*, de aquellos conceptos erróneos que ya hemos comentado:

un énfasis desproporcionado sobre la Presencia en la Sagrada Eucaristía y una noción muy sentimental de dicha Presencia, que vino a representar un papel tan desastroso tanto en el período Romántico como en el Barroco.

En relación solamente con nuestra nueva tecnología electrónica, serían muchos los que lucharían en vano para explicar por qué ha de haber en nuestros días una renovación tan profunda de la liturgia, a menos que tuvieran presente el carácter esencialmente oral del «campo» electrónico. Hoy existe un movimiento de «Alta Iglesia» dentro del presbiterianismo, así como en otras sectas. Los aspectos meramente individuales y visuales del culto ya no satisfacen. Pero la cuestión para nosotros es aquí comprender cómo antes

de la tipografía hubo ya un poderoso impulso hacia la organización visual de lo no visual. En el mundo católico se desarrolló una actitud interpretativa segmentadora y también sentimental, en la que, según escribe Bouyer (pág 16), *«se daba por supuesto que la Misa estaba destinada a reproducir la Pasión en una especie de representación mimética, en el que cada acto de la misa simbolizaba algún acto de la Pasión: por ejemplo, el movimiento del sacerdote desde el lado del altar donde está la Epístola hacia el lado del Evangelio representa el traslado de Jesús desde Pilatos a Herodes...»*.

Está claro que en la liturgia hubo precisamente la misma tendencia hacia la reproducción cinemática por segmentación visual que ya hemos apreciado en historia con Huizinga en *The Waning of the Middle Ages* y en los príncipes italianos y sus grandes escenarios hollywoodenses de la antigüedad. Y segmentación es lo mismo que sentimentalismo. El aislamiento del sentido de la vista condujo rápidamente al aislamiento de unas emociones de otras, lo que es sentimentalismo. «Sofisticación» es hoy una versión negativa del sentimentalismo, en la que los sentimientos convencionalmente apropiados resultan simplemente anestesiados. Pero la debida interacción de las emociones no deja de estar relacionada a la sinestesia, o interacción de los sentidos. De modo que Huizinga está plenamente justificado al abrir su historia de la última parte de la Edad Media como la de un período de violencia emocional y decadencia, así como de intensa tendencia visual. La separación de

los sentidos sería sensualismo, como la separación de las emociones es sentimentalismo. Bouyer no hace ninguna referencia a la influencia de la tipografía en la sensibilidad del Renacimiento. Pero todo su libro es una válida ayuda para el estudiante de la revolución de Gutenberg. Señala (pág 6) acerca de este período que *«anhelaba lo sobrehumano, en lugar de lo sobrenatural, como testifican las pinturas de Miguel Ángel; y se complacía en lo enorme, más bien que en lo grande, como testifican las estatuas de San Juan de Letrán, con sus histéricas gesticulaciones, y la tumba de Alejandro VII en San Pedro»*.

La imprenta, como inmediata extensión tecnológica de la persona humana, dio a su primera época un acceso sin precedentes de poder y vehemencia. Visualmente, la materia impresa es mucho más «alta definición» que el manuscrito. Es decir, que la imprenta fue un medio muy «cálido» que entra en un mundo que durante miles de años había estado servido por un medio escriptorio «frío». Así, nuestros «rugientes años veinte» fueron los primeros en sentir el cálido medio del cinematógrafo y el cálido medio de la radio. Fue la primera gran era del consumo. Y así, con la imprenta, experimentó Europa su primera fase de consumo, porque la imprenta no es solamente un medio y un artículo de consumo, sino que enseñó a los hombres cómo organizar todas las demás actividades sobre una base sistemática lineal. Mostró a los hombres cómo crear mercados y ejércitos nacionales. Porque el cálido medio de la imprenta capacitó a los hombres para ver por primera vez sus lenguas vernáculas, y para visualizar la unidad y el poder nacional en términos de frontera

lingüística: «Los que hablamos la lengua que Shakespeare habló, habremos de ser libres o morir».

Inseparable de un nacionalismo de los parlantes de un inglés o francés homogéneo, fue el individualismo. Más adelante trataremos de esto. Pero una masa visualmente homogénea se compone de individuos en un nuevo sentido subjetivo. Bouyer cita (pág 17) el cambio medieval de la piedad objetiva a la subjetiva.

«Esta tendencia se manifiesta con un cambio del énfasis sobre la unión de toda la Iglesia con Dios a un énfasis sobre la unión del alma individual con El».

Un litúrgico católico como Bouyer, despreocupado por completo de las prácticas segmentadoras tales como la interpretación privada de la Biblia ve, sin embargo, la misma tendencia fragmentadora en «la insistencia de los sacerdotes en practicar cada uno su propia celebración, cuando no es necesario para los fieles», porque estos *«tienden solamente a oscurecer y romper aquella unidad de la Iglesia que no es un detalle de importancia secundaria en la Eucaristía, sino su propia finalidad natural»*.

Una vez que la erudición católica hubo trascendido la idea de la Edad Media como *«la era Cristiana par excellence, y (la idea) de que su civilización y cultura procuraba el destacado ejemplo de un ideal católico encarnado en realidades terrenas, se hizo fácil ver que el período medieval había, en efecto, preparado el camino para que el Protestantismo abandonase la liturgia, y su final*

desgracia e inobservancia en tanta parte del catolicismo post-tridentino» (pág 15). Al analizar más tarde cómo la piedad medieval es un progresivo desapego hacia la liturgia por parte de las gentes, en interés de los grandes efectos visuales, Bouyer (pág 249) muestra gran simpatía por los reformadores protestantes, que perdieron la verdadera oportunidad de una reforma inclusiva en favor de una exclusiva segmentación:

Esto es cierto no solo porque los reformadores reaccionaron contra las extensas transformaciones de la piedad tradicional, consumadas progresivamente por aquellas novedades, sino también por la razón de que si el Protestantismo hubiese sido una reacción de cabo a rabo, tanto de hecho como de precepto, habría podido llegar a ser una verdadera reforma. Pero el Protestantismo es, mucho más ciertamente, el producto de la piedad medieval, porque es el fruto de lo que yace en tal piedad en forma de semilla: un concepto naturalista de la religión, un sistemático desprecio por el Misterio, una especie de «experiencia» religiosa sentimental, en lugar del sobrio misticismo, basado por completo en la fe, de la gran tradición cristiana.

La finalidad de este libro no es otra que explicar la configuración o galaxia de sucesos y actos relacionados con la tecnología de Gutenberg. Y más bien que hablar del «advenimiento del protestantismo» como resultado de la tipografía, con su innovación del texto visual —igual para todos— en lugar del mundo

oral, es más útil señalar cómo la liturgia de la Iglesia Católica todavía conserva señales profundas de los efectos de la tecnología visual y del rompimiento de la unidad de los sentidos. «El panorama del mundo isabelino» hubo de hacerse mucho más jerárquico visualmente que lo fuera cualquier otra cosa del medievo, siquiera fuese tan solo porque la jerarquía vino a ser meramente visual. Bouyer señala (pág 155) lo inadecuado de visualizar la «jerarquía»:

«La jerarquía es una jerarquía de cargos (servicios); de acuerdo con la palabra de Cristo, aquel que sea el sacerdote supremo entre sus hermanos ha de ser el hombre que, como Cristo mismo, destaque, de modo más perfecto que nadie, como Siervo del Señor».

Y como la tendencia católica en el pasado ha sido la separación del sacramento y la visualización de funciones, el actual resurgimiento litúrgico busca una unidad inclusiva, más bien que exclusiva (pág 253):

Esto significa que la condición primera y fundamental para cualquier resurgimiento litúrgico que sea un auténtico resurgimiento de la piedad debe ser un conocimiento personal de toda la Biblia y la meditación sobre ella, logradas ambas cosas sobre la línea trazada ante nosotros por la liturgia; tal resurgimiento implica la completa aceptación de la Biblia como palabra de Dios y como armazón y fuente eterna de toda cristiandad auténtica. Los monjes de la Edad Media se

mantuvieron sensibles a la liturgia durante tan largo tiempo solamente porque, a pesar de sus defectos, se atuvieron tan persistentemente a su modo bíblico de aceptar el Cristianismo, de meditar sobre sus verdades y de vivir en ellas.

Una alusión a los cambios de forma en el culto litúrgico del siglo XII recordará a algunos lectores los cambios paralelos en el mundo de la administración y organización industrial. Lo que ocurre al comienzo de *El rey Lear* con respecto a la delegación de la autoridad y funciones reales es ahora una fase contraria en la edad electrónica. El doctor B. J. Muller-Thym, destacado analista de los negocios, afirma^[49]:

Las organizaciones más antiguas, de muchos niveles, altamente funcionalizadas, se caracterizaron por la separación entre el pensar y el hacer; el pensar estaba asignado generalmente a la cúspide, más bien que a la base de la pirámide, y a los componentes del «estado mayor», por diferencia con las «filas». Cualesquiera que fuesen los deseos de la empresa acerca del ejercicio descentralizado de la autoridad, esta gravitaba inexorablemente hacia la cúspide de la estructura. Se creó una numerosa clase media administrativa, distribuida entre un infinito número de niveles de supervisión, cuyo verdadero papel, como demostraron muchos estudios sobre el trabajo, era predominantemente la transmisión de información al través del sistema.

En nuestra era electrónica las formas de estructura especializadas y piramidales, que estuvieron de moda en el siglo XVI y más tarde, ya han dejado de ser prácticas: Lo primero que descubrimos fue que las estructuras de organización piramidal, con muchos niveles de supervisión, y con una división funcional por especialidades, no era operante, sencillamente. La cadena de comunicaciones entre la alta jefatura científica o de dirección y los centros de trabajo era demasiado larga para transmitir el mensaje científico o directivo. Pero al estudiar estas organizaciones de investigación en las que el trabajo se realizaba verdaderamente, se descubría que, fuera lo que fuese lo que el diagrama de organización prescribiese, trabajaban juntos grupos de investigadores con diferentes competencias, según requiriese el problema a resolver, y que atajaban al través de las líneas de organización; que establecían la mayor parte del propio criterio planificador del trabajo, así como los sistemas de asociación por ellos proyectados; que los sistemas de asociación en grupos para el trabajo seguían la organización de sus competencias como conocimientos humanos.

El «campo simultáneo» de las estructuras eléctricas de información reconstruye hoy las condiciones y la necesidad de diálogo y participación, más bien que la especialización y la iniciativa privada a todos los niveles de la experiencia social.

Nuestra actual implicación en esta nueva clase de interdependencia produce en muchos un involuntario alejamiento de lo que nos legó el Renacimiento. Pero en cuanto a los lectores de este libro se espera que podamos profundizar en la comprensión

tanto de la revolución tipográfica como de la revolución electrónica.

**La superficie interfacial del Renacimiento
fue el encuentro del pluralismo medieval y
la homogeneidad y el mecanismo modernos;
fórmula para la guerra relámpago y la
metamorfosis.**

Una edad de transición rápida es la que existe en la frontera entre dos culturas y entre tecnologías en conflicto. Cada momento de su conciencia es un acto de transmutación de cada una de esas culturas en la otra. Hoy vivimos en la frontera entre cinco siglos de mecanicismo y la nueva electrónica, entre lo homogéneo y lo simultáneo. Es penoso, pero fructífero. El Renacimiento del siglo XVI fue una edad sobre la frontera entre dos mil años de cultura del alfabeto y el manuscrito, de una parte, y la nueva mecanización de la repetibilidad y la cuantificación, de otra. Hubiera sido extraño, en efecto, que la época no hubiese abordado lo nuevo en términos de lo que había aprendido de lo antiguo. Los psicólogos actuales comprenden bien esta cuestión, como puede verse en manuales tales como *The Psychology of Human Learning*, de John A. McGeoch.

«La influencia de lo que se ha aprendido antes (y se ha conservado hasta el presente) sobre el aprendizaje de nuevo material y sobre la reacción ante él se ha llamado tradicionalmente *transferencia del saber*». Principalmente, el efecto de transferencia es subconsciente por completo.

Pero puede darse la transferencia manifiesta o consciente. Hemos visto ambas clases de transferencia al comienzo de este libro, cuando comentamos la reacción de los nativos africanos ante el alfabeto y el cinematógrafo. Nuestra reacción de occidentales a los nuevos medios como el film y la radio y la TV ha sido evidentemente la respuesta de una cultura del libro al «desafío». Pero la verdadera *transferencia de saber* y el cambio que se ha producido en los procesos mentales y en la actitud mental, ha sido por entero subconsciente. Lo que adquirimos, como sistema de sensibilidad, de nuestra lengua madre, afectará nuestra capacidad para aprender otras lenguas, verbales o simbólicas. Esta es quizá la razón de que el altamente alfabetizado occidental, empapado de los modos lineales y homogéneos de la cultura de la imprenta, tenga tantas dificultades con el mundo no visual de las matemáticas y de la física modernas. Los países «sub-desarrollados» o audiotáctiles disfrutan aquí de una gran ventaja.

Otra ventaja básica del choque cultural y de la transición es que las gentes que se hallan en la frontera entre diferentes modos de

experiencia desarrollan una gran capacidad de generalización. Dice McGeoch (pág 396):

«Del mismo modo, la generalización es una forma de transferencia, sea al nivel relativamente elemental de los reflejos condicionados... o al complejo nivel de las generalizaciones científicas abstractas, en las que una sola afirmación encierra una miríada de particulares».

Podemos generalizar esta afirmación inmediatamente señalando que la fase madura de la cultura de la imprenta, que actúa segmentando y homogeneizando situaciones, no favorecerá la interacción entre los campos y las disciplinas que caracterizó la primera época de la imprenta. Cuando la imprenta fue algo nuevo, se mantuvo como un desafío al viejo mundo de la cultura del manuscrito. Cuando el manuscrito hubo desaparecido y prevaleció la imprenta, ya no hubo más interacción a diálogo, sino muchos «puntos de vista». Hay sin embargo un aspecto importante de la «transferencia de instrucción» que se produjo con la tecnología de Gutenberg, y que se hace resaltar a lo largo de la obra de Febvre y Martin (*L'Apparition du Livre*). Y es el de que durante los dos primeros siglos de imprenta, hasta fines del siglo XVII, la gran masa de material impreso era de origen medieval. Los siglos XVI y XVII vieron más de la Edad Media de lo que jamás estuvo disponible para nadie de la Edad Media. Durante ella estuvo disperso, fue inaccesible y de difícil lectura. Y ahora se había hecho fácilmente

portable para el individuo y rápidamente legible. Del mismo modo que, en nuestros días, las insaciables necesidades de la televisión han vuelto a volcar sobre nosotros el cuarto trastero de las viejas películas, así las necesidades de las nuevas prensas pudieron atenderse solo con los viejos manuscritos. Por añadidura, el público lector estaba a tono con aquella cultura anterior. No solamente no hubo nuevos escritores al principio, sino que no hubiesen tenido un público dispuesto a aceptarlos, según dicen Febvre y Martin (pág 420):

Así, la imprenta facilitó el trabajo de los eruditos en algunos campos, pero en general podemos decir que no aportó nada para acelerar la adopción de teorías o nuevos conocimientos^[50].

Por supuesto que esto es considerar solamente el «contenido» de las nuevas teorías, e ignorar la aportación de la imprenta al procurar nuevos modelos para tales teorías y al preparar nuevos públicos que las aceptasen. Considerada meramente desde el punto de vista del «contenido», los logros de la imprenta son modestos, en efecto: «Ya en el siglo xv, las bellas ediciones de los textos clásicos que salían de las prensas italianas, venecianas y milanesas en particular, habían comenzado a hacer más conocidos a aquellos autores de la antigüedad que la Edad Media no había olvidado...» (pág 400).

Pero el reducido público con que pudiera contar lo que estos humanistas ofrecían no debe oscurecer el trabajo real de la primera

época de la imprenta. Febvre y Martin ven así la cuestión (pág 383):

Hacer la Biblia directamente accesible a un número mayor de lectores, no solo en latín, sino también en su lengua vernácula; facilitar a los estudiantes y maestros de las universidades los grandes tratados del arsenal escolástico tradicional; multiplicar, sobre todo, los libros corrientes, breviarios y libros de horas necesarios en la práctica de las ceremonias litúrgicas y en los rezos diarios, las obras de los escritores místicos y los libros de devoción popular; sobre todo, hacer más fácilmente accesible la lectura de estas obras a un público muy numeroso; tal fue una de las principales misiones de la imprenta en sus comienzos.

Los poemas medievales de caballerías, los almanaques (calendarios de los pastores) y, sobre todo, los libros de horas ilustrados, fueron los que tuvieron, con mucho, mayor público. Febvre y Martin tienen mucho que decirnos acerca de la fuerza de penetración de la imprenta en la conformación del mercado y de la organización del capital. De momento, es oportuno hacer resaltar aquí la importancia que dan al esfuerzo inicial de los impresores por conseguir «homogénéité de la page» pese al pobre equilibrio de los tipos y «a pesar de la defectuosa fundición y a pesar de la precaria alineación». Precisamente estos nuevos efectos, que todavía eran inseguros, son los que habían de señalar la época como portadora de la máxima carga de significado y novedad de logro. Homogeneidad y linealidad son las fórmulas para la ciencia y el arte nuevos del

Renacimiento. Porque el cálculo infinitesimal, como medio de cuantificar fuerzas y espacios, depende tanto de la ficción de partículas homogéneas como a perspectiva depende de la ilusión de la tercera dimensión sobre superficies planas.

Quien haya estudiado la obra de Santo Tomás Moro sabe cuán frecuentemente se ocupó de la nueva pasión de los sectarios de su tiempo por la homogeneidad. No es cuestión de teología, ahora, sino solamente de la nueva exigencia psíquica de homogeneidad, no importa en qué terreno. El párrafo que sigue está tomado de «*Una carta de sir Tomás Moro, Esq., impugnando los erróneos escritos de John Frith contra el Santo Sacramento del Altar*»^[51].

Si él dijese que podría atribuirse a las palabras de Cristo un sentido alegórico, a más de su sentido literal, yo estaría de perfecto acuerdo con él.

Porque así puede hacerse con cada palabra, casi a lo largo de todas las escrituras, llamando alegoría a cada significado, con lo que se da a las palabras algún otro sentido espiritual, además del verdadero sentido llano y manifiesto que su letra primero determina. Pero, por otra parte, porque también en algunas palabras de la escritura no se determina otra cosa sino una alegoría, ir, por ello, y, en otro lugar de la escritura, quitar con una alegoría el verdadero sentido literal, como él hace aquí, es la falta que en él encuentro. Pues si esto puede ser tolerado, ha de dejar necesariamente toda la escritura sin ningún efecto o vigor en absoluto, en cuanto toque cualquier

punto de nuestra fe. Me maravilla mucho, por tanto, que no sienta temor al afirmar que esas palabras de Cristo acerca de su cuerpo y de su sangre hayan de entenderse necesariamente tan solo como símiles o alegorías, como lo son sus palabras acerca de la vid y de la puerta.

Ahora, él sabe bien que si algunas palabras pronunciadas por la boca de Cristo y recogidas en las escrituras han de ser entendidas tan solo como símiles o alegorías, no se sigue de ello que necesariamente toda palabra semejante de Cristo en otros lugares no sea otra cosa sino una alegoría.

Moro está diciendo que la Fe entiende que toda la Escritura es un espacio continuo, uniforme y homogéneo, exactamente como en la nueva pintura de aquel tiempo. La nueva homogeneidad de la página impresa parece que inspiró una fe subconsciente en la validez de la Biblia impresa, como desviación de la tradicional autoridad oral de la Iglesia, de una parte, y de otra por la necesidad de un estudio racional y crítico. Fue como si lo impreso, como producto uniforme y repetible que era, hubiese tenido el poder de crear una nueva superstición hipnótica del libro como independiente de la intervención humana e incontaminado por ella. Ningún lector de la época de los manuscritos pudo haber alcanzado este estado de espíritu en relación con la naturaleza de la palabra escrita. Pero la apropiación de la repetibilidad homogénea, derivada de la página impresa, cuando se extendió a todos los demás aspectos de la vida, condujo gradualmente a todas esas formas de la producción y de la

organización social de las que deriva el mundo occidental muchas satisfacciones y casi todos sus rasgos característicos.

Peter Ramus y John Dewey fueron los dos esquiadores acuáticos de la educación en períodos antitéticos; el de Gutenberg y el de Marconi, o electrónico.

En nuestro tiempo, John Dewey trabajó para restaurar la educación a su fase anterior a la imprenta. Quiso sacar al estudiante de su papel pasivo de consumidor de conocimientos empaquetados. En efecto, al reaccionar contra la pasiva cultura de la imprenta estaba desliziéndose sobre la nueva ola electrónica. Aquella ola ha vuelto sobre nuestros tiempos. En el siglo XVI, la gran figura de la reforma de la educación fue Peter Ramus (1515-1572), un francés que se deslizó sobre la ola de Gutenberg. Walter Ong nos ha proporcionado finalmente adecuados estudios sobre Ramus, situándolo en relación con la última fase del escolasticismo, de la que procedió, y en relación con las nuevas aulas orientadas hacia la imprenta, para las que concibió sus programas visuales. El libro impreso fue un nuevo medio visual disponible para todos los

estudiantes, e hizo anticuada la educación anterior. El libro fue literalmente una máquina de enseñar, allí donde el manuscrito fue tan solo una primitiva herramienta para la enseñanza.

Es decir, que los investigadores habrían ignorado por completo el carácter de la nueva máquina. No habrían ofrecido ni un solo indicio de sus efectos. No hay necesidad de especular acerca de esta situación. Hay una obra reciente que trata de evaluar estos efectos: *Television in the Lives of Our Children*, de Wilbur Schramm, Jack Lyle y Edwin B. Parker. Cuando vemos la razón del total fracaso de este libro en entrar en contacto con el tema que promete, podemos comprender por qué el hombre no tenía en el siglo XVI indicio alguno de la naturaleza y efectos de la palabra impresa.

Schramm y sus colegas no hacen análisis de la imagen televisiva. Suponen que, aparte el «programa» o «contenido», la televisión es un medio neutro, como otro cualquiera.

Para saber de otro modo, estos hombres habrían tenido que poseer un completo conocimiento de las diversas formas del arte y de los modelos científicos del siglo pasado. Del mismo modo nadie podría descubrir nada acerca de la naturaleza o efectos de la imprenta sin un cuidadoso estudio de la pintura del Renacimiento y de los nuevos modelos científicos.

Pero Schramm y sus colegas establecen un supuesto especialmente revelador. Es un supuesto que comparten con Don Quijote, y es que la imprenta es el criterio de la «realidad». Supone Schramm (pág 106) que los medios no impresos están orientados por la «fantasía»:

«Considerando a estos niños de otro modo, el 75 por 100 del grupo socioeconómico más elevado utilizaba gran cantidad de material impreso..., en tanto que los niños de nivel socioeconómico más bajo habían de depender más probablemente de la televisión, y de la televisión solamente». Puesto que la imprenta tiene tal importancia como parámetro o sistema de referencia para personas como Schramm en sus investigaciones científicas, mejor será que continuemos descubriendo lo que es y lo que hace. Y aquí es donde la obra de Ramus puede ayudarnos mucho.

Porque, al igual que, de un modo muy confuso, trató Dewey de explicar a los educadores la significación de la era electrónica, Ramus tuvo un nuevo programa para todas las fases de la educación en el siglo XVI. Al final de un artículo reciente sobre «*El método docente de Ramus y la naturaleza de la realidad*»^[52] dice que para Ramus y sus seguidores es su versión del plan de estudios lo que hace coherente el mundo. «Nada es accesible para ser "usado"... hasta que no se ha incluido en el plan. La clase es, por implicación, la entrada del mundo real, y la única entrada, por cierto». Pues bien, esta idea, nueva en el siglo XVI, es aquella de la que Schramm, de un modo inconsciente, ha sido portador en el XX. Por otra parte, el antídoto perfecto de Ramus es Dewey, en su esfuerzo por despojar de la fantástica idea ramista a la escuela, como auxiliar inmediato de la imprenta y como suprema elaboradora o tolva por la que ha de pasar el joven y toda su experiencia a fin de quedar dispuesto para «uso». Ramus estaba en lo cierto por completo al insistir en la

supremacía en la clase del nuevo libro impreso.

Porque solamente en ella podía darse poderoso énfasis en la vida de los jóvenes a los efectos homogeneizantes del nuevo medio. Los estudiantes así preparados por la tecnología de la imprenta serían capaces de traducir toda clase de problemas y experiencias al nuevo modo visual de orden lineal. Para darse cuenta de que una educación de esta clase había de hacerse obligatoria, poca agudeza de visión le era necesaria a una sociedad nacionalista, ansiosa de explotar toda su mano de obra en las tareas comunes del comercio y la finanza, de la producción y el mercado. Sin alfabetización universal, es difícil, en efecto, vaciar la alberca de la mano de obra.

Napoleón tuvo grandes dificultades para conseguir que los campesinos y semianalfabetos marcharan y realizaran ejercicios militares, y recurrió al procedimiento de unirles los pies con trozos de cuerda de dieciocho pulgadas para darles el necesario sentido de precisión, uniformidad y repetición. Pero el completo desarrollo de los recursos en mano de obra mediante la alfabetización, en el siglo XIX, hubo de esperar a la intervención de las aplicaciones comerciales e industriales de la tecnología de la imprenta en todas las fases del estudio, del trabajo y del entretenimiento.

Rabelais ofrece una visión del futuro de la cultura de la imprenta, como un paraíso del consumidor de conocimiento aplicado.

Quienquiera que se ocupe del problema Gutenberg, muy pronto tropezará con la carta de Gargantúa a Pantagruel. Rabelais, mucho antes que Cervantes, creó un auténtico mito o prefiguración del

complejo total de la tecnología de la imprenta. El mito de Cadmo, de que la siembra de las letras del alfabeto por el Rey Cadmo dio nacimiento a unos hombres armados, es un mito oral exacto y conciso. Beneficiándose del medio de la imprenta, Rabelais es un verboso entretenimiento producido masivamente. Pero su visión del gigantismo y del paraíso del consumidor que iba a seguir, es exacta. Existen, en efecto, cuatro mitos masivos de la transformación de la sociedad causada por Gutenberg. Además de *Gargantúa*, son *Don Quijote*, *Dunciad* y *Finnegans Wake*. Cada uno de ellos merece un volumen separado en relación con el mundo de la tipografía, pero les prestaremos alguna atención en las páginas que siguen.

Si antes nos tomamos un momento para considerar la mecanización en sus fases avanzadas, resultará más fácil ver por qué Rabelais se sintió excitado en sus fases primeras. Siegfried Giedion, en su estudio sobre la democratización de los productos de consumo para los privilegiados *Mechanization takes command*, considera el significado de la línea de montaje en sus fases explícitas más adelantadas (pág 457):

Ocho años más tarde, en 1865, el coche-cama de Pullman, el *Pioneer*, comenzó a democratizar el lujo aristocrático. Pullman tuvo el mismo instinto que Henry Ford medio siglo después para excitar las dormidas ilusiones del público hasta convertirlas en demanda. Ambas carreras se centraron sobre el mismo problema: «¿Cómo podrían democratizarse los instrumentos de confort que en Europa estaban reservados

incuestionablemente para las clases financieramente privilegiadas?»

A Rabelais le preocupa la democratización del conocimiento gracias a la abundancia de vinos salidos de las prensas. Porque la imprenta tomó su nombre de la tecnología tomada en préstamo de las prensas de lagar. El conocimiento aplicado salido de la imprenta condujo eventualmente tanto al confort como a la instrucción.

Si hay alguna duda acerca de que el mito de Cadmo utilice «dientes de dragón» como alusión a la tecnología del jeroglífico, no ha de haber ninguna en absoluto acerca de la insistencia de Rabelais sobre *pantagrulion* como símbolo e imagen de la impresión con tipos móviles. Porque este es el nombre de la planta de cáñamo con que se hace la cuerda. Del cardado, desmenuzado y trenzado de esta planta surgieron las cuerdas lineales y la ligazón de las más grandes empresas sociales. Y Rabelais tuvo la visión del «mundo entero en la boca de Pantagruel», que es, de modo completamente literal, la idea del gigantismo que surge de la mera asociación aditiva de partes homogéneas. Y otra vez fue correcta su visión, como podemos testificar retrospectivamente en nuestro siglo. Es en su carta a Pantagruel, en París, donde Gargantúa proclama el elogio de la tipografía:

Ahora todas las disciplinas han sido restituidas, las lenguas instauradas: el griego, sin el que es vergüenza que una persona se diga sabia; hebreo, caldeo, latín. Las impresiones tan elegantes y correctas al uso, que han sido inventadas en mi

época por inspiración divina, como, al contrario, la artillería por inspiración diabólica. Todo el mundo está lleno de gentes sabias, de muy doctos preceptores, de muy amplias librerías, y creo que ni en tiempos de Platón, ni de Cicerón, ni de Papiniano, no había la comodidad para el estudio que se ve ahora. Y de ahora en adelante nadie podrá hallarse en su sitio ni en compañía, que no se haya pulido bien en la oficina de Minerva. Veo a los vagabundos, a los verdugos, a los aventureros, a los palafreneros de hoy, más doctos que los doctores y predicadores de mi tiempo... ¿Qué diría yo? Las mujeres y las niñas han aspirado a este elogio y maná celeste de buena doctrina^[53].

Aunque el trabajo principal fue realizado por Cromwell y Napoleón, la artillería y la pólvora habían comenzado al fin a nivelar los castillos, las clases y las distinciones feudales. Y así la imprenta, dice Rabelais, ha comenzado la homogeneización de individuos y talentos. Más adelante, en el mismo siglo, Francis Bacon profetizaba que su método científico nivelaría todos los talentos y capacitaría a los niños para hacer trascendentes descubrimientos científicos. Y el «método» de Bacon, como veremos, fue la extensión de la idea de la nueva página impresa a toda la enciclopedia de los fenómenos naturales. Esto es, el método de Bacon pone literalmente toda la naturaleza en la boca de Pantagruel. El comentario sobre este aspecto de Rabelais que hace Albert Guérard en *The Life and Death of an Ideal* (pág 39) es como

sigue:

Este pantagruelismo triunfante inspira los capítulos, llenos de singular erudición, conocimiento práctico y entusiasmo poético, que, al final del tercer libro, dedica al elogio de la bendita planta Pantagruelion.

Literalmente, Pantagruelion es simple cáñamo; simbólicamente, es industria humana. Coronando los más desenfrenados logros de su tiempo con alarde y profecía aún más desenfrenados, Rabelais muestra primero al hombre, en virtud de este Pantagruelion, explorando las más remotas regiones del globo, «de modo que Taproban había visto los brezos de Lapita, Java y las montañas del Rif». Los hombres «exploraban el océano Atlántico, pasaban los trópicos, atravesaban la zona tórrida, medían todo el Zodíaco, se entretenían bajo el equinoccio, teniendo ambos polos a nivel de su horizonte». Entonces, «todos los dioses terrestres y marinos quedaron súbitamente asustados». ¿Qué podía impedir a Pantagruel y a sus hijos el descubrimiento de una hierba todavía más poderosa, con ayuda de la cual pudieran escalar el mismo cielo? Quién sabe, pero pueden discurrir *«el modo de penetrar en las altas nubes del aire, y cerrar y abrir a su sabor las compuertas de donde proceden las lluvias... y siguiendo entonces su viaje etéreo, pueden entrar en el taller del rayo..., donde, apoderándose del almacén del cielo, pueden descargar una fuerte salva o dos de atronadora artillería con la alegría de su llegada a estos nuevos lugares celestes... Y nosotros los dioses no seremos capaces entonces de resistir el ímpetu de su intrusión..., sean cualesquiera las regiones,*

domicilios o mansiones del estrellado firmamento que se les ocurra ver, ocupar o atravesar, para su recreo».

La visión rabelesiana de los nuevos medios y modos humanos de interdependencia fue una vista del poder por medio del conocimiento aplicado. El precio de la conquista del nuevo mundo de dimensiones gigantescas era simplemente entrar en la boca de Pantagruel. Erich Auerbach dedica el capítulo oncenno de *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* a «El mundo en la boca de Pantagruel». Auerbach señala (pág 269) algunos predecesores de la fantasía de Rabelais al objeto de hacer justicia a la originalidad de este, que «mantiene una interacción constante de diferentes escenarios, diferentes temas y diferentes niveles de estilo». Como más tarde la *Anatomy of Melancholy*, de Robert Burton, Rabelais sigue el «principio de la mezcla promiscua de categorías de sucesos, experiencia y conocimiento, así como de dimensiones y de estilos».

Así mismo, Rabelais es como un glosador medieval del Derecho Romano al apoyar sus absurdas opiniones con una oleada de erudición que manifiesta «*rápidas variaciones entre una multitud de puntos de vista*». Es decir, Rabelais es un escolástico en sus procedimientos de mosaico, que yuxtapone conscientemente este antiguo fárrago con la nueva tecnología de la imprenta, individual y de un solo punto de vista.

Como al mismo tiempo en Inglaterra el poeta John Skelton, de quien C. S. Lewis escribe: «*Skelton ha cesado de ser un hombre para convertirse en una multitud*»^[54].

Rabelais es una chusma colectiva de eruditos y glosadores que desemboca súbitamente en un mundo visual recién establecido sobre líneas individualistas y nacionalistas.

Es precisamente la incongruencia de estos dos mundos, cuando se mezclan y entrelazan en el mismo lenguaje de Rabelais, lo que nos da el especial sentido de su importancia para nosotros, que vivimos también de un modo ambivalente en culturas distintas y separadas. Dos culturas o tecnologías pueden pasar una al través de la otra, como las galaxias astronómicas, sin colisión, pero no sin cambios en su configuración. En la física moderna existe también el concepto de «superficie interfacial» o encuentro y metamorfosis de dos estructuras. Tal «interfacialidad» es la verdadera clave del Renacimiento, como lo es de nuestro siglo xx.

La celebrada tactilidad terrena de Rabelais es una secuela masiva de la declinante cultura del manuscrito.

Un aspecto muy significativo de Rabelais como hombre situado en la frontera de dos culturas es el modo en que su sentido táctil alcanza tal exageración que casi queda aislado. Esta extrema tactilidad que hay en él publica su medievalismo, cuando la hace salpicar conscientemente contra la nueva y pulcra pared visual de la cultura de la imprenta. John Cowper Powys, en su *Rabelais*, lo expresa así (pág 57):

Una característica excepcional de Rabelais fue su poder, un poder que solo poseía Walt Whitman, para concentrar una tremenda energía magnética sobre el goce —¡casi como si estos elementos inanimados respondieran a los abrazos y fueran buenos para comer!— de las sustancias sólidas de la madera y de la piedra, haciendo verdaderamente porosas tales cosas, podríamos decir al deseo de los planetas. Esta característica fue mantenida bajo un control humorístico y muy positivo; pero cuando así se mantiene es una de las características principales de un arquitecto nato que yo solía buscar siempre en mi hermano, A. R. Powys, y en sus modos de tratar la madera y la piedra.

Lo que Powys dice aquí de la tactilidad y de la afinidad con

respecto a la madera y la piedra está conectado con mucho de lo que antes dijimos acerca de las características audiotáctiles del escolasticismo y de la arquitectura gótica. Es de este modo, táctil y auditivo, y siempre tan aliterado, como Rabelais consigue sus picares efectos «terrenos». Como James Joyce, otro maestro moderno del mosaico táctil medieval, Rabelais esperaba que el público dedicara su vida al estudio de su obra. «Trato de que cada uno y todos los lectores den de lado sus asuntos, abandonen su oficio, renuncien a su profesión y se concentren enteramente en mi obra». Joyce dijo lo mismo y, como Rabelais, fue libre con el nuevo medio, de un modo especial. Para Joyce, a lo largo de *Finnegans Wake*, la televisión es «la Carga de la Brigada de la Luz», y el mundo entero está comprendido en un solo libro.

En adición, Rabelais da al lector una buena paliza táctil:

Por tanto, y para poner fin a este prólogo, del mismo modo que yo me doy a cien mil banastas de bellos diablos, cuerpo y alma, tripas y mondongos, en el caso de que haya mentido con una sola palabra en toda esta historia, igualmente os abrase el fuego de San Antonio, el mal de la tierra os vuelva, el rayo, la peste os haga reventar, se os presente una congestión, el mal fuego de riquirraque^[55], menudo como pelo de vaca, reforzado con azogue, se os entre por el fundamento; y, como Sodoma y Gomorra, caigáis en el azufre, en el fuego y en el abismo, si no creéis firmemente todo lo que os contaré en esta crónica.

La tipografía, como primera mecanización de un oficio, es el ejemplo perfecto no de un nuevo conocimiento, sino de conocimiento aplicado.

Pero la asombrosa separación de la cualidad táctil en el lenguaje aparece como extremo desarrollo de esta cualidad en Rabelais y en algunos isabelinos, como Nashe.

Entonces se separa constantemente del lenguaje hasta que Hopkins y los simbolistas comenzaron a trabajar en ella en el siglo XIX. El quid de todo esto se nos aparecerá más claro cuando volvamos a ocuparnos de la obsesión por la cuantificación en el siglo XVI.

Porque el número y la medida son los modos de lo táctil, y pronto los veremos alejarse del campo visual y humanista de las letras. En la última época del Renacimiento se produjo un divorcio entre el número, el lenguaje de la ciencia, y las letras, el lenguaje de la civilización. Pero la primera fase de este divorcio, como veremos, fue el método ramista para «uso» y conocimiento aplicado por medio de la literatura impresa. Porque no explicaremos bastante que la mecanización del antiguo oficio del escriba fue en sí misma conocimiento «aplicado». Y la aplicación consistió en la interrupción visual y la separación del acto escriptorio. Esta es la razón de que, una vez se consiguió esta solución al problema de la mecanización, pudiera ser extendida a la mecanización de otros

muchos actos. Por añadidura, la mera habituación a los modelos repetitivos y lineales de la página impresa predispusieron fuertemente a las gentes para transferir tal tratamiento a toda clase de problemas. En *L'Apparition du Livre* (pág 28), Febvre y Martin dicen, por ejemplo, que ya en el siglo XI se aplicó un gran estímulo a la fabricación del papel con el descubrimiento de un método que transformaba «el movimiento circular en movimiento alterno». El cambio fue del molino al mazo, de modo muy similar al del cambio de la prosa ciceroniana de largos períodos al período corto de Séneca. La sustitución del molino por el mazo implica la sustitución de una operación continua por otra segmentada, y los autores añaden: «*Este invento había sido la causa de numerosas transformaciones industriales*». Y la imprenta, que había de ser la madre de todos los *trastornos* que hubieron de seguir, fue en sí misma un verdadero conjunto o galaxia de tecnologías previamente perfeccionadas. La afirmación de Usher en su *History of Mechanical Inventions* es magistral (pág 239):

La totalidad del logro que supone el libro impreso con ilustraciones ofrece un notable ejemplo de la multiplicidad de actos individuales de invención que se requiere para conseguir un nuevo resultado. En su totalidad, este logro implica: la invención del papel y de las tintas fabricadas con una base grasa; el desarrollo del grabado en madera y... de las planchas de madera; el desarrollo de la prensa de imprimir y de la técnica del trabajo relacionado con la impresión.

La historia del papel es en cierto modo un tema distinto, pero es evidente que la generalización de la imprenta no hubiera podido avanzar de un modo significativo con ningún otro medio básico. El pergamino es de difícil manejo, costoso y de posibilidades de suministro muy limitadas. Los libros hubieran continuado siendo un artículo de lujo si el pergamino hubiese sido el único medio disponible. El papiro es duro, quebradizo e inadecuado para la impresión. La introducción del papel de hilo en Europa desde China fue así una importante condición preliminar. El origen de este producto en el lejano oriente y los pasos de su introducción sobre los países de Europa han quedado hoy muy bien confirmados, de modo que la cronología de tales pasos está adecuadamente establecida...

Que la impresión con tipos móviles fue un acontecimiento relacionado muy de cerca con la primitiva tecnología del alfabeto fonético es un hecho que constituye la razón principal para el estudio de todos esos siglos que precedieron a Gutenberg. La escritura fonética fue un preludio indispensable. La escritura ideográfica de los chinos resultó ser un obstáculo completo para el desarrollo en su cultura de la tecnología de la imprenta. Hoy, cuando están decididos a alfabetizar su escritura, se dan cuenta de que han de romper también, polisilábicamente, sus estructuras verbales, antes que el alfabeto fonético les sea de aplicación. La reflexión sobre este estado de cosas nos ayudará a comprender por qué la escritura alfabética, primero, y la imprenta después, condujo a la separación analítica de las relaciones interpersonales y de las funciones

internas y externas en el mundo occidental. Y así Joyce, en *Finnegans Wake*, reitera una y otra vez el tema de los efectos del alfabeto en el «hombre de mentalidad abecedada», siempre «musitando sus oh (aquí otra vez el canto religioso con gritos y otra vez comienzan a hacer el sonido sentido y el sentido sonido afín de nuevo) (pág 121) y apremia a todos a "armonizar" vuestras abecedadas respuestas» (pág 140).

La nueva base grasa para la impresión vino «de los pintores más bien que de los calígrafos», y «las más pequeñas prensas de lagar o para tejidos ya poseían la mayor parte de las características requeridas por la prensa de imprimir... los primeros problemas de innovación se centraron en torno a las artes del grabado y la fundición...»^[56]. Los orfebres y otros muchos se hicieron necesarios para formar la familia de inventos a añadir a la «impresión». Tan compleja es la historia que ha surgido una cuestión: «¿Qué es lo que Gutenberg inventó?». Usher dice (pág 247):

«Desgraciadamente, no puede darse una respuesta del todo decisiva, porque en realidad no tenemos pruebas contemporáneas adecuadas acerca de los detalles de los procesos mediante los cuales fueron producidos los diversos libros primitivos». De modo similar, la compañía Ford no guarda datos acerca de los verdaderos procedimientos seguidos en la fabricación de los primeros automóviles.

El objeto del presente libro es señalar la reacción de los contemporáneos de esta nueva tecnología, y en años venideros

los historiadores registrarán los efectos de la radio sobre el cine y de la televisión al predisponer a las gentes hacia nuevas clases de espacios, como, por ejemplo, el del automóvil pequeño. A Rabelais le pareció completamente natural entonar un himno al libro impreso, producto de la nueva prensa de lagar. El pasaje que sigue, del discutido libro «quinto» de su obra, debió de parecer perfecto a Rabelais, en términos de mi sugerencia acerca de la continuada metáfora dominante de la nueva prensa de imprimir en su total concepción: Frasco cuyas arcanas profundidades encierran escondidos diez mil secretos, con el oído atento tu voz espero; tranquiliza mi mente, di mi destino, alma del goce. Como Baco nosotros ganamos con tu ayuda más que una India, Verdades no nacidas tu flujo alumbra que el Porvenir oculta.

De la mentira antídoto y del fraude. Vino que subes hasta los cielos, pueda la descendencia de tu padre Noé quedar ahogada, pero en tu flujo. Habla.

Tu mina líquida de rubís o diamantes relumbrar pueda.

**Toda tecnología inventada y «exteriorizada»
por el hombre tiene el poder de entumecer la**

conciencia humana durante el período de su primera interiorización.

Que la sabiduría y el conocimiento habían de ser desliados de la prensa fue, en el siglo XVI, una metáfora evidente para cualquiera. *The Fifteenth Century Book: the Scribes; the Printers; the Decorators*, de Curt Bühler, Done de manifiesto justamente en qué medida el libro impreso estaba arraigado en la cultura precedente. Dice Bühler del «muy considerable número de tales manuscritos, copiados de los libros impresos» que ha sobrevivido hasta nuestros días: Realmente, desde luego, existe escasa diferencia entre los manuscritos del siglo XV y los incunables —y el estudioso de las primeras manifestaciones de la imprenta hará bien en considerar este nuevo invento, y así hicieron los primeros impresores, simplemente como otra forma de escribir— en este caso, «artificialiter scribere» (pág 16). El «coche sin caballos» se mantuvo durante algún tiempo en el mismo estado ambiguo que el libro impreso.

Los datos de Bühler acerca de la pacífica coexistencia del copista y el impresor serán nuevos y bienvenidos para muchos lectores:

¿Qué ocurrió, pues, con los copistas? ¿Qué se hizo de las distintas categorías de autores de obras literarias que practicaron su oficio antes de 1450, una vez que la imprenta quedó establecida? Los profesionales empleados anteriormente en los grandes *scriptoria* parece ser que no hicieron sino

cambiar su título y convertirse en calígrafos; en todo caso, continuaron haciendo desde el primer momento lo que había sido su oficio de siglos. Por una parte, hemos de recordar que los calígrafos abastecieron necesariamente, con preferencia, si no exclusivamente, el mercado de los libros de lujo y por encargo. Por otra parte, hasta casi finales del siglo xv —o más completamente, quizá, en el xvi— no se hizo aparente el hecho de que la caligrafía se había convertido en un arte aplicado o, en el peor caso, en una distracción. Los mismos *scriptoria* parecen haber sido incapaces de competir con las empresas impresoras y las casas editoras que consecuentemente surgieron —aunque algún *scriptorium* consiguiese sobrevivir convirtiéndose en librería. Sus empleados, sin embargo, disfrutaron de una gran variedad de posibilidades de elección, en cuanto pudieron ingeniárselas para ponerse en contacto con clientes acomodados y desarrollar un trabajo por encargo, o convertirse en copistas itinerantes (la mayor parte de origen germánico o de los países bajos), que recorrieron toda Europa en aquellos años, llegando a trabajar incluso en Italia. Algunos copistas se asociaron contra el enemigo común y se convirtieron en impresores —aunque algunos de estos, a los que no sonrió la fortuna, olvidaron la imprenta y volvieron a su ocupación anterior—. Esto es ciertamente una prueba poderosa de la creencia de que el copista, en los últimos años del siglo xv, todavía podía ganarse la vida con la pluma (pág 26-27).

Usher ha puesto de manifiesto que el conjunto de sucesos y tecnologías que se dieron cita en la edad de Gutenberg y en la actitud mental de la época es algo completamente oscuro. Nadie está hoy preparado para decir siquiera qué es lo que Gutenberg inventó. En la burlona frase de Joyce, habremos de «profundizar mucho o no tocar el principio cartesiano». Solamente en nuestros tiempos ha comenzado la gente a preguntarse: «¿Qué es un negocio?». B. J. Muller Thym responde que es una máquina para hacer riqueza, sucesora de la familia como unidad creadora de riqueza en la era preindustrial. G. T. Guilbaud, al hacer la pregunta: «¿Qué es cibernética?», se refiere a la obra de Jacques Lafitte, ingeniero y arquitecto, y dice (págs. 9-10) que en tanto hoy nadie duda de «la importancia del estudio de las máquinas por sí mismas».

Hace veinticinco años, como señalaba Lafitte en su libro, la ciencia de las máquinas no existía. Podían hallarse fragmentos elementales de ella aquí y allá, entre los trabajos de los ingenieros, en los escritos de los filósofos o sociólogos, en las novelas y ensayos, pero nada sistemático había tomado forma.

«Las *organizadas* construcciones del hombre»... esto son nuestras máquinas. Desde el primitivo cuchillo de pedernal al torno moderno, desde la tosca cabaña a las perfeccionadas viviendas de nuestros días, desde el sencillo ábaco a las enormes máquinas calculadoras, ¡qué variedad, de la que extraer características comunes y para la que intentar una clasificación útil! La noción de máquina es tan difícil de definir como la de organismo vivo; un gran ingeniero habló una vez, ciertamente, de «zoología artificial».

Pero lo que se necesita urgentemente no es una definición o clasificación.

He aquí cómo se expresa Lafitte: «Porque somos sus creadores, nos hemos engañado muchas veces con la creencia de que lo sabemos todo acerca de las máquinas. Aunque el estudio y la construcción de toda clase de máquinas debe mucho a los avances en mecánica, en física y química, sin embargo la mecanología —la ciencia de las máquinas como tales, la ciencia de las construcciones organizadas del hombre— no es una rama de tales ciencias. En la esfera de las disciplinas científicas, su lugar está en otra parte».

Nos parecerá cada vez más extraño el por qué los hombres han decidido saber tan poco acerca de cuestiones por las que tanto han hecho. Seguramente que Alejandro Pope debió observarlo así cuando escribió irónicamente:

De tan solo una ciencia será capaz un genio; tan inmenso es el arte, tan ruin nuestro ingenio.

Porque bien sabía él que esta era la fórmula de la Torre de Babel. De todos modos, con la tecnología de Gutenberg entramos en la época de la iniciación de la máquina. El principio de la segmentación de acciones y funciones y papeles se hizo aplicable sistemáticamente a todo aquello que se deseara. Como explicó Clagett, básicamente es el principio de la cuantificación visual descubierto a finales de la Edad Media. Este principio de traducir las cuestiones no visuales de movimiento y energía a términos visuales es el principio mismo del conocimiento «aplicado», en cualquier tiempo o lugar. La tecnología de Gutenberg extendió este

principio a la escritura y el lenguaje y a la codificación y transmisión de todo género de conocimientos.

Con Gutenberg, Europa entra en la fase tecnológica del progreso, cuando el cambiomismo se hace la norma arquetípica de la vida social.

En una época en que se descubrió esta técnica de traducción como medio del conocimiento *aplicado*, hemos de esperar hallarlo en todas partes como novedad conscientemente experimentada. En su *Defence of Poetry*, sir Philip Sidney estimó que había dado con un principio absolutamente necesario. En tanto que el filósofo enseña y el historiador da ejemplos de principio filosófico, solamente el poeta aplica todo ello a la enmienda de la voluntad humana y a la elevación del espíritu del hombre: Ahora, el poeta sin par realiza ambas cosas: porque sea lo que quiera lo que el filósofo diga que ha de hacerse, él da una perfecta imagen de ello en alguien que supone lo ha hecho; de modo que casa la noción general con el ejemplo particular.

Una imagen perfecta, digo, porque el poeta hace rendir a los

poderes del espíritu una imagen de aquello para lo que el filósofo solo les extrae y le concede una descripción verbal: que ni impresiona, ni penetra, ni posee la visión anímica de aquella imagen^[57].

Una más inesperada traducción al nuevo modo aparece en una carta de Descartes, prefacio de sus *Principios de Filosofía*: «... antes que nada, ha de recorrerse en su totalidad como una novela, sin forzar la atención indebidamente sobre ella... Solo es necesario señalar con una pluma los lugares donde se encuentra dificultad, y continuar leyendo sin interrupción hasta el final».

La instrucción de Descartes a sus lectores es uno de los más explícitos reconocimientos del cambio de lenguaje y pensamiento resultante de la imprenta. Es decir, que ya no es necesario, como lo había sido en la filosofía oral, probar y comprobar cada término. Ahora bastará el contexto. La situación no es distinta al encuentro de dos eruditos actuales. Cuando uno pregunta: «¿En qué sentido empleas el término tribal' en este contexto?», el otro puede decir: «Lee mi artículo en el último número de...». Paradójicamente, la atención más premiosa sobre el matiz preciso en el empleo de las palabras es un rasgo oral y no escriptorio. En general, contextos generales visuales acompañan siempre a la palabra impresa. Pero si la imprenta disuade del juego verbal minucioso, actúa enérgicamente en pro de la uniformidad ortográfica y de significado, ya que ambas constituyen inmediatas preocupaciones prácticas del impresor y de su público.

Del mismo modo, una filosofía escrita, y especialmente una

filosofía impresa, hará naturalmente de la «certeza» el primer objeto del conocimiento, del mismo modo que, en una cultura de la imprenta, puede tener aceptación la valía y precisión de un erudito, aunque no tenga nada que decir. Pero lo paradójico de la pasión por la certeza en la cultura de la imprenta es que ha de proceder por el método de la duda.

Hallaremos gran abundancia de tales paradojas en la nueva tecnología que hizo de cada lector el centro del universo, y que capacitó a Copérnico para lanzar al hombre a la periferia de los cielos, desalojándolo del centro del mundo físico.

Igualmente paradójico es el poder de la imprenta para instalar al lector en un universo subjetivo de ilimitada libertad y espontaneidad:

Es para mí mi mente un Reino;
tan cabal goce encuentro en él
que sobrepasa toda gloria
que puedan dar Natura o Dios.

Pero, a mayor abundamiento, la imprenta induce al lector a ordenar su vida exterior y sus acciones con propiedad y rigor visuales, hasta que la apariencia de la virtud y de la estabilidad usurpa el puesto a todo motivo interior, y

Las sombras de la prisión
comienzan a descender
sobre el mozo grandullón.

El célebre «Ser o no ser» de Hamlet es el escolástico *sic et non* de Abelardo, traducido a la nueva cultura visual, donde tiene un significado contrario. En las condiciones orales escolásticas, el *sic et non* es un modo de experimentar las sinuosidades mismas de los movimientos dialécticos de la mente inquisidora.

Corresponde a ese sentir lo verbal del proceso poético en Dante y en el *dolce stil nuovo*. Pero en Montaigne y Descartes no es el proceso, sino el producto, lo que se busca. Y el método de detener la mente en una instantánea, que Montaigne llama *la peinture de la pensée*, es en sí mismo el método de la duda. Hamlet presenta dos imágenes, dos *vistas* de la vida. Su soliloquio es un punto de reorientación indispensable entre la antigua cultura oral y la nueva cultura visual. Concluye con el reconocimiento explícito del contraste entre lo antiguo y lo nuevo, oponiendo la «consciencia» a la «resolución»:

Y así el color primero de la resolución
con los pálidos tintes del pensar languidece,
y empresas que tenían gran fuerza y entidad
con estos miramientos desvían su corriente
y el nombre de acción pierden
(III, I)

Esta es exactamente la misma división que ya hemos visto en el contraste que establece Tomás Moro: «*Vuestra filosofía escolástica no está fuera de tono en una comunicación familiar, entre amigos,*

pero en los Consejos del Rey, donde se debaten y razonan graves asuntos con gran autoridad, esas cosas no tienen lugar».

Hamlet repite un conflicto muy corriente en su siglo: el que existe entre el antiguo .

«campo» oral de tratamiento de los problemas y el nuevo método visual, de conocimiento aplicado y «determinado». Y «resolución» es la jerga o término convencional utilizado por los maquiavelistas. Así, el conflicto se produce entre la «consciencia» y la «resolución», no en el sentido que nosotros le damos, en absoluto, sino entre un conocimiento integral y un punto de vista meramente privado. De este modo, el conflicto se produce hoy en sentido contrario. La mentalidad liberal, intensamente cultivada e individualista, se ve atormentada por la coerción a orientarse colectivamente. El liberal culto está convencido de que los verdaderos valores son privados, personales, individuales. Tal es el mensaje de la simple alfabetización. Sin embargo, las nuevas tecnologías eléctricas lo impulsan hacia una necesidad de interdependencia humana total. Hamlet, por otra parte, vio las ventajas de la responsabilidad o conocimiento («consciencia») corporativos, con cada hombre en su papel, no en su ventanillo privado, o «punto de vista». ¿No resulta evidente que siempre hay suficientes problemas morales, sin adoptar también una postura moral sobre motivos tecnológicos?

Al plantearme esta cuestión hace algún tiempo, se me presentó el siguiente aspecto: la palabra impresa es un

momento estático del movimiento mental. Leer algo impreso es actuar al mismo tiempo como un proyector cinematográfico y como público de una película mental. El lector alcanza un fuerte sentimiento de participación en la totalidad de movimientos de una mente en actividad pensante. Pero ¿no es básicamente la «instantánea» que es la palabra impresa lo que nutre el hábito mental de enfocar todos los problemas de movimiento y cambio en términos de segmentos o secciones inmóviles? ¿No ha inspirado la imprenta cien procedimientos distintos, matemáticos y analíticos para explicar y dirigir lo que varía en términos de lo invariable? ¿No nos hemos inclinado a aplicar este mismo aspecto estático a la propia imprenta y hablado solamente de sus efectos cuantitativos? ¿No hablamos más del poder de la imprenta para incrementar el conocimiento y para extender el alfabetismo que de los aspectos más evidentes de la canción, la danza, la pintura, la percepción, la poesía, la arquitectura y la planificación urbanística?[58].

La imprenta es la frase extrema de la cultura del alfabeto, que destribaliza o descolectiviza al hombre en primera instancia. La imprenta eleva las características visuales del alfabeto a la más alta intensidad definidora. Así, la imprenta comporta el poder individualizador del alfabeto fonético mucho más allá que la cultura del manuscrito pudo hacerlo jamás. La imprenta es la tecnología del individualismo. Si los hombres decidieran modificar esta tecnología visual con una tecnología eléctrica, el individualismo quedaría

también modificado. Promover una lamentación moral acerca de ello es como soltar tacos contra una sierra mecánica porque nos ha cortado los dedos. Algunos dicen: «Pero nosotros no sabíamos que esto iba a ocurrir». Sin embargo, ni aun la falta de juicio es una salida moral. Existe un problema, pero no un problema moral; y sería muy bueno que despejásemos algunas de las nieblas morales que rodean nuestras tecnologías. Sería bueno para la moralidad.

En cuanto se refiere a la técnica de la duda, en Montaigne y Descartes, es inseparable, tecnológicamente, como veremos en el criterio de repetibilidad en la ciencia. El lector de material impreso está sujeto a una fluctuación de blanco y negro, regular y uniforme. La imprenta ofrece momentos estáticos de actitud mental. Esta fluctuación alterna es igualmente el modo de proyección mismo de la duda subjetiva y del tanteo periférico.

En el Renacimiento, el conocimiento aplicado tuvo que adoptar la forma de una traducción de lo auditivo a términos visuales, de lo plástico a la forma retiniana.

Los descubrimientos del padre Ong acerca del Renacimiento,

detallados en su *Ramus: Method, and the Decay of Dialogue* (del que citamos más abajo), y en numerosos artículos, tienen una importancia muy directa para quien estudie los efectos de la tecnología de Gutenberg. Las investigaciones de Ong acerca del papel de la visualización en la lógica y la filosofía del último período de la Edad Media serán ahora el tema que nos ocupe, porque la visualización y la cuantificación son hermanas gemelas. Hemos visto anteriormente cómo, para los humanistas, las glosas medievales, la iluminación y los modos arquitectónicos sirvieron todos al arte de la memoria. Así mismo, los dialécticos medievales prosiguieron sus cursos orales hasta bien avanzado el siglo XVI:

El invento de la imprenta significó una invitación a la manipulación en gran escala de las palabras en el espacio, y dio nueva importancia a la tendencia a tratar cuantitativamente la lógica y la dialéctica, tendencia mucho tiempo manifiesta en las artes escolásticas medievales... La tendencia hacia la manipulación cuantitativa o cuasi-cuantitativa de la lógica, que la dispersó en artificios mnemotécnicos, constituirá un aspecto notable del ramismo (pág XV).

La cultura del manuscrito no fue capaz de duplicar el conocimiento visual en gran escala, y se sintió menos tentada a buscar los medios de reducir a diagramas los procesos no visuales de la mente. Sin embargo, aun así, en la última fase del escolasticismo se produce una presión constante para desnudar el lenguaje hasta hacerlo un neutro contador matemático. Los

«normalistas» fueron aquellos que se especializaron en los tratados lógicos de Pedro Hispano. Las palabras preliminares de su *Summulae* tienen un tono, como señala Ong (pág 60), que sonaría a conocido en cualquier tiempo desde Cicerón a Emerson: «La dialéctica es el arte de las artes y la ciencia de las ciencias, pues que abre el camino que conduce hacia los principios de todos los temas de estudio. Solo la dialéctica discute con probabilidades de éxito acerca de los principios de todas las demás artes, y así la dialéctica debe ser la ciencia que primero se adquiera». Especialmente después que la imprenta ensanchó las fronteras de la literatura, los humanistas se quejaban amargamente de que los jóvenes tuvieran que pasar por las divisiones y distinciones de Pedro Hispano.

Lo importante de todo esto es que el impulso a tratar espacial y geoméricamente las palabras y la lógica, en tanto útil como un arte de la memoria, resultó ser un *cul de sac* en filosofía. Necesitaba el simbolismo matemático que hoy hemos ideado. Pero contribuyó directamente a crear, mucho antes de Gutenberg, el espíritu de cuantificación que se manifestó en la mecanización de la escritura y lo que siguió; «el avance de la cuantificación que se produce en la lógica medieval es una de las principales diferencias que la distinguen de la lógica aristotélica anterior» (pág 72). Y cuantificación significa la traducción de relaciones y realidades no visuales a términos visuales, procedimiento inherente al alfabeto fonético, como vimos anteriormente.

Pero con Ramus, en el siglo XVI, no es bastante diseñar árboles

como el de Porfirio y esquemas de los conocimientos:

Porque en el corazón de la empresa de Ramus está el afán de reducir las palabras, más bien que otras representaciones, a simples modelos geométricos. Se estima que las palabras son recalcitrantes, en cuanto derivan de un mundo de sonido, voces y gritos; la ambición ramista es neutralizar esta conexión manipulando lo que es en sí mismo inespacial, a fin de reducirlo a espacio lo más enérgicamente posible. La manipulación espacial del sonido por medio del alfabeto no es bastante. Las palabras mismas, impresas o escritas, han de ser desplegadas en relaciones espaciales, y los esquemas resultantes han de ser considerados como clave de sus significados (págs. 89-90).

Enfrentado con las numerosas relaciones entre Ramus y el «conocimiento aplicado», el padre Ong ha publicado un artículo, «*El método ramista y la mentalidad comercial*»^[59], que supone un admirable estudio de la obsesión del Renacimiento por la cuantificación:

Uno de los enigmas más persistentes en relación con Peter Ramus y sus seguidores es la extraordinaria difusión de sus obras durante los siglos XVI y XVII. Las vías generales de tal difusión han sido bien conocidas desde que se publicó en 1855 el *Ramus* de Waddington. Se produjo principalmente por medio de los grupos burgueses protestantes de comerciantes y artesanos, más o menos ligados con el calvinismo.

Tales grupos se hallan no solamente en Francia, país natal

de Ramus, sino también y especialmente en Alemania, Suiza, los Países Bajos, Inglaterra, Escocia, Escandinavia y Nueva Inglaterra. La obra de Perry Miller *The New England Mind: the Seventeenth Century*, es el más detallado de los estudios sobre el ramismo en tales grupos. Estos grupos iban pasando a posiciones sociales más abiertamente influyentes y enriqueciéndose intelectualmente, y a medida que ascendían se sentían más atraídos por el ramismo. De este modo, las obras de Ramus gozaron de particular favor, no en los círculos intelectuales muy sofisticados, sino más bien en las escuelas primarias y secundarias o en los márgenes de contacto entre la escuela secundaria y la educación universitaria... .

Lo que es necesario comprender aquí es que la clave de cualquier clase de «conocimiento aplicado» es la traducción de un complejo de relaciones a términos visuales explícitos. El alfabeto mismo, en cuanto aplicado al complejo de la palabra hablada, traduce el lenguaje a un código visual que puede ser uniformemente difundido y transportado. La imprenta había dado una intensidad tal a este proceso latente, que fue un virtual punto de partida educacional y económico. Ramus, con todo el ímpetu escolástico tras sí, fue capaz de convertirlo en un visual «humanismo de las nuevas clases mercantiles». Tal es la simplicidad y tosquedad de los modelos espaciales promovidos por Ramus que ninguna mente cultivada ni nadie con sensibilidad para el lenguaje se preocuparía por ellos. Y, sin embargo, fue esta tosquedad lo que le dio atractivo

para las clases mercantiles y los autodidactas. El gran estudio sobre la *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, de L. B. Wright, ha demostrado cuán extenso fue el sector del nuevo público lector constituido por estas clases.

La tipografía tendió a transformar el lenguaje, de medio de percepción y exploración, en un artículo transportable.

No solo Ramus, sino todo el cuerpo de humanistas, ha insistido en la importancia del uso y empleo práctico. Desde los sofismas a Cicerón, el estudio del lenguaje y la oratoria había sido considerado como el camino hacia el poder y la acción ejecutiva de altura. El programa ciceroniano de conocimiento enciclopédico en las artes y las ciencias volvió a tomar vigencia con la imprenta. El carácter esencialmente dialogal del escolasticismo abrió camino a un programa más amplio en las lenguas y la literatura, para la formación del cortesano, el gobernante y el príncipe. Lo que nosotros hemos llegado a considerar un imposible y elegante plan de estudios sobre autores, lenguas e historia, fue tenido durante el Renacimiento como necesario para el hombre de estado, por una parte, y para el estudio de las Escrituras, por otro. Shakespeare presenta (I, I) su Enrique v como una combinación de ambas cosas: Escuchadle razonar sobre teología, y, admirados, sentiréis el íntimo deseo de que el Rey sea prelado; escuchadle debatir los asuntos de Estado, y diréis que todo ha sido objeto de sus estudios; escuchad su discurso sobre la guerra, y oiréis la música de una terrible batalla; haced que vuelva a cualquier tema de política, y desatará su nudo gordiano con tanta sencillez como desata su jarretiera: que, cuando

habla, el aire, libertino titulado, se detiene, y una muda admiración se oculta en los oídos de los hombres para hurtar la dulzura y la miel de sus frases; que el arte y la práctica de la vida deben de ser el fundamento de sus teorías; y es asombroso cómo su Gracia ha podido adquirirlas, ya que su inclinación lo ha llevado a vanas correrías, sus compañeros han sido ignorantes, toscos y vacíos, y ha llenado sus horas con orgías, banquetes y juegos; y jamás se le vio estudiar, recogerse ni apartarse de las costumbres libres y la popularidad.

Pero las cualidades prácticas alentadas por el ramismo están relacionadas más directamente con los números que con las letras: «Mientras Adam Smith atacaba el sistema que surgía, se daba cuenta de las posibilidades de defensa que el sistema tenía. Lo consideraba como parte de la extensión del sistema de precios que había barrido al sistema feudal y había llevado al descubrimiento del Nuevo Mundo...»^[60].

Escribe aquí Innis sobre «El poder penetrante del sistema de precios», por el que entiende el poder de traducir una serie de funciones a un nuevo modo y lenguaje. El sistema feudal estaba basado en la cultura oral y en un régimen autóctono de centros sin márgenes, como nos demostró antes Pirenne. Esta estructura fue transformada por medios visuales, cuantitativos, en grandes sistemas centro-margen, de carácter mercantil nacionalista; proceso este apoyado en gran medida por la imprenta. Es interesante ver el modo como Adam Smith consideraba este proceso de drástica transformación producida en la guerra civil inglesa. Estaba a punto

de tener lugar en Francia:

Una revolución de la mayor importancia para la felicidad pública fue llevada a cabo de este modo por dos clases distintas de gentes, que no tenían la menor intención de servir al pueblo. Satisfacer la vanidad más infantil fue el único motivo de los grandes propietarios. Los comerciantes y artífices, mucho menos ridículos, actuaron simplemente con vistas a su propio interés, siguiendo sus principios de mercachifles, de sacar un penique allí donde pudiera sacarse. Ninguno de ellos tenía conocimiento ni visión anticipada de la gran revolución que la estupidez de unos y la industria de los otros estaba provocando gradualmente. Y es así como, en gran parte de Europa, el comercio y el desarrollo de las ciudades fueron la causa y ocasión, y no el efecto, del progreso y mejora del país^[61].

La Revolución francesa, preparada largo tiempo por el proceso homogeneizante de la imprenta, como nos demostrará Tocqueville, siguió el modelo de los razonamientos ramistas, que, como hace destacar Ong, «aun cuando rara vez se anunciaron como servidores del propósito de debate, manifestaron frecuentemente una exclusiva preocupación por la simplificación»:

Hooykaas atribuye menos importancia a lo que dice Ramus acerca de la «inducción» que a su entusiasmo por el *usus*, esto es, la práctica y ejercicio en las clases, en el establecimiento

de la relación con la cultura burguesa de los objetivos y procedimientos educativos de Ramus. El rompimiento con los métodos antiguos, tanto por parte de los burgueses en general como entre los ramistas en particular, consistió más en un interés por la actividad del alumno que en nada que podamos reconocer hoy como experimentación o «inducción». Estos puntos que Hooykaas señala, son válidos y siguen las nuevas líneas de pensamiento al discernir una cierta fertilidad intelectual en el encuentro de la mentalidad artesana y la académica durante los siglos XVI y XVII^[62].

Ong señala aquí un hecho básico en relación con la cultura de la imprenta. Los libros impresos, primeros artículos en el mundo uniformes, repetibles y producidos en masa, aportaron para el XVI y los siglos siguientes innumerables paradigmas de una cultura de artículos uniformes, de intereses industriales. Shakespeare juega frecuentemente con este hecho, como en *King John* (II, I):

Ese caballero de rostro plácido, el halagador Interés, desviador del mundo —el mundo, que está bien equilibrado por sí mismo, si se le hace rodar llanamente por terreno llano, hasta que esa ventaja, esa vil tendencia disuasiva, ese alterador del movimiento, ese Interés, le hace apartarse de toda imparcialidad, de toda dirección, propósito, curso, designio—. Y esta misma tendencia, este Interés, este alcahuete, este fullero, este vocablo que cambia todas las cosas, pasó súbitamente ante los ojos del versátil rey de Francia, lo ha

llevado a retirar la ayuda que había determinado dar, de una guerra resuelta y honorable, a la paz más infame y vilmente concertada. Y ¿por qué murmuro contra este Interés? Solo porque todavía no me ha cortejado. No es que yo tenga el poder de cerrar la mano cuando sus hermosos ángeles saluden mi palma; pero mi mano, todavía no tentada, como un pobre mendigo, despotrica contra el rico.

Bien, mientras sea un mendigo murmuraré y diré que no hay pecado sino en ser rico; y cuando sea rico estará mi virtud en decir que no hay vicio sino en la pobreza. Puesto que los reyes rompen sus juramentos ante el Interés.

¡Ganancia, sé mi diosa, pues quiero rendirte culto! .

La tipografía no solo es una tecnología, sino también un recurso natural o materia prima, como el algodón, los bosques o el radio; y, como cualquier producto, configura no solamente relaciones de sentido propio, sino también modelos de interdependencia comunal.

La imprenta, por decirlo así, transformó el diálogo o discurso compartido en información empaquetada, o artículo transportable. Introdujo un cambio o desviación en el lenguaje y en la percepción humana, que Shakespeare considera aquí como «Interés». ¿Cómo podía ser de otro modo? Creó el sistema de precios. Porque el precio de un artículo, hasta que es uniforme y repetible, está sujeto a regateo y ajuste. La uniformidad y repetibilidad del libro no solo creó los mercados modernos y el sistema de precios, inseparable de la alfabetización y la industria. Lewis Mumford escribe en *Sticks and Stones* (págs 41-42):

Víctor Hugo dijo en *Notre Dame* que la imprenta destruyó la arquitectura, que hasta entonces había sido la memoria en piedra de la humanidad. El verdadero delito de la imprenta no fue, sin embargo, que quitara los valores literarios a la arquitectura, sino que fue causa de que la arquitectura derivara sus valores de la literatura. Con el Renacimiento, la gran distinción moderna entre culto e inculto se extiende incluso a la construcción; el maestro albañil que conocía sus piedras, sus obreros y sus herramientas, así como la tradición de su arte, dio paso al arquitecto, que conocía su Palladio, su Vignola y su Vitruvio. La arquitectura, en lugar de esforzarse por dejar la impronta de un espíritu feliz sobre las superficies de un edificio, se convirtió en una mera cuestión de corrección gramatical y prosódica; y los arquitectos del siglo XVII que se rebelaron contra este régimen y crearon el barroco, solo se

encontraban a sus anchas en los jardines de recreo y en los teatros de los príncipes...

Mumford, que en su juventud estudió al biólogo escocés Patrick Geddes, nos ha dado siempre un culto ejemplo de lo inconclusivas e insatisfactorias que son las sendas del especialista, que no ve nada en relación con ninguna otra cosa: *«Fue el libro lo que hizo que la arquitectura del siglo XVIII, desde San Petersburgo a Filadelfia, pareciese concebida por una sola mente»* (pág 43).

Lo impreso fue en sí un producto, un recurso natural que nos mostró también cómo explotar otra clase de recursos, incluso a nosotros mismos. Los medios de comunicación, considerados como materia prima o recurso natural, constituyen el tema de la última obra de Harold Innis. Su trabajo anterior trata de los productos naturales en sentido corriente. En su madurez, hizo el descubrimiento de que los medios tecnológicos, como la escritura, el papiro, la radio, el fotograbado y otros tales constituyen en sí mismos riqueza^[63].

Sin una tecnología que tienda a elaborar la experiencia de un modo homogéneo, una sociedad no puede avanzar en el dominio de las fuerzas naturales ni aun en la organización del esfuerzo humano. Este fue el irónico argumento de *El Puente sobre el río Kwai*. El coronel japonés y budista no conoce la tecnología necesaria para resolver el problema. El coronel inglés lo diseña y analiza todo en un instante. Por supuesto, lo que le falta es el propósito esencial. Su tecnología es su forma de vida. Vive según el libro del Tratado de

Ginebra. Para un francés oral, todo esto es hilarante. Los públicos ingleses y americanos encontraron la película profunda, sutil, evasiva.

En su *Two-Edged Sword*, John L. McKenzie muestra (pág 13) cómo los estudios bíblicos del siglo xx han abandonado el concepto de la estructura lineal, homogénea, de la narración de las Escrituras.

El dominio y uso modernos de las fuerzas naturales fueron desconocidos para los hebreos, ni su más atrevida fantasía soñó en algo semejante... Los antiguos hebreos fueron pre-filosóficos; los modelos más corrientes del pensamiento moderno les fueron desconocidos. Ignoraron la lógica, como forma de disciplina mental. Su lengua es el habla del hombre sencillo que ve el movimiento y la acción, más bien que la realidad estática; realidad estática en cuanto concreta, no como abstracta.

En nuestro mundo legal, las palabras han sido cuidadosamente reducidas a entidades homogéneas, de modo que puedan ser aplicadas. Si se les concediera algo de su natural gracia o vida, no servirían para su función práctica, aplicada.

Os he demostrado que la teoría que os ofrezco está basada en la virtud natural de las palabras mismas. Permitidme exponer esta teoría de interpretación dogmáticamente antes que vuelva la moneda para mostraros que está de acuerdo con las verdaderas prácticas del delineante.

Las palabras de los documentos legales —no estoy hablando de otra cosa— son simplemente delegaciones de autoridad a otras, para aplicarlas a cosas u ocasiones particulares. El único significado de la palabra significado, como yo la estoy usando, es una aplicación a lo particular. Y cuanto más imprecisas son las palabras, mayor es la delegación, simplemente porque pueden ser aplicadas o no a más casos particulares. Este es el único aspecto importante de las palabras en la delineación o interpretación legal.

Significan, por tanto, no lo que su autor intentó que significaran, ni siquiera tienen el significado que él intentó o esperó, razonablemente o no, que los demás les dieran. Significan, en primera instancia, lo que la persona a quien van dirigidas les hace significar. Su significado es cualquier ocasión o cosa a las que ella pueda aplicarlas o aquello a que en algunos casos pueda solamente proponer que sean aplicadas. El significado de las palabras en los documentos legales ha de ser buscado no en su autor o autores, las partes de un contrato, el testador, o la legislación, sino en los actos y conducta con que la persona a quien van dirigidas se proponga adecuarse a ellas. Este es el comienzo de su significado.

En segundo lugar, pero solo en segundo lugar, un documento legal está dirigido también a los Tribunales. Esta es una nueva delegación, y una delegación de una autoridad diferente, para decidir, no lo que la palabra significa, sino si el inmediato destinatario tenía autoridad para hacerla significar lo que hizo

que significara, o lo que se propone hacerla significar.

En otras palabras, la cuestión ante los Tribunales no es si dio a las palabras la significación correcta, sino si las palabras autorizaban o no que se les diera el significado que él les dio^[64].

Lo que Curtís discierne tan correctamente en la naturaleza de la terminología aplicada afecta igualmente a la vida civil y militar. A menos que se le diera un tratamiento uniforme, sería completamente imposible llegar a la delegación de funciones o servicios, y así no podría haber agrupaciones nacionales centralizadas tales como las que vinieron a existir después de la imprenta. Sin un tratamiento uniforme similar por medio de la alfabetización, no podría haber sistemas de mercados o de precios, factor que compele a los países «subdesarrollados» a ser «comunistas», o tribales. No se conoce el medio de tener un sistema de precios y distribución como el nuestro sin una larga y extensa experiencia de alfabetización. Pero nos estamos dando cuenta de estas cosas rápidamente, a medida que entramos en la era electrónica.

Porque el telégrafo, la radio y la televisión no tienden en sus efectos hacia lo homogéneo de la cultura de la imprenta, y nos predisponen a una más fácil vigilancia sobre las culturas no tipográficas.

La pasión por la medición exacta comenzó a dominar el Renacimiento.

Del mismo modo que el padre Ong nos ha procurado, en su obra sobre Ramus, los necesarios atisbos sobre la extraña similitud) de forma y motivo entre los lógicos medievales y los comerciantes del Renacimiento, nos señala John U. Nef la relación entre la ciencia y el comercio renacentistas. Su obra *Cultural Foundations of Industrial Civilization* es un estudio de la cuantificación, especialmente cuando se introduce en el mundo comercial.

Como hemos visto, el espíritu de separación rigurosa y de traspaso de funciones, por predominio de la cantidad visual, había dominado los últimos siglos escolásticos y había contribuido a la mecanización del oficio de copista. La prosecución de dicotomías y divisiones condujo del escolasticismo a las matemáticas y la ciencia, como indica Nef (págs. 4-5):

La separación entre la ciencia y la fe, la ética y el arte, tan característica de nuestros tiempos, está en las raíces del mundo industrializado en que vivimos. En una carta dirigida a Fermat y que envió al padre Mersenne en 1637, Descartes señalaba que el gran matemático de Toulouse parecía suponer «que al afirmar que una cosa es fácil de creer quiero decir solamente que es probable. Esto queda muy lejos de mi opinión: yo considero todo lo que es solamente probable como casi falso...».

Tal postura ha conducido a la admisión como cierto de aquello solamente que es verificable en términos tangibles y, cada vez más, en términos mensurables, es decir en términos de demostrabilidad matemática que parte de proposiciones artificialmente divorciadas de la verdadera experiencia de la vida. Ya que es imposible, como Pascal parece haber sido el primero en reconocer, ofrecer la misma clase de prueba tangible y conseguir el mismo género de asentimiento en materia de fe, moral o belleza, las verdades de la religión, filosofía moral y arte han venido a ser tratadas como cuestiones de opinión particular, más bien que como cuestiones de conocimiento general. Sus contribuciones al mundo contemporáneo son *indirectas*, pero no necesariamente inferiores por tal razón a las de la ciencia.

La separación artificial de los modos mentales en interés de la homogeneidad dio un sentimiento de certeza a Descartes y su tiempo. Un siglo de movimiento cada vez más rápido de la información por medio de la imprenta ha desarrollado nuevas sensibilidades. Con palabras de Nef (pág 8):

Durante los cien años que siguieron a la muerte de Rabelais en 1553, se dieron muchos indicios de que la exactitud en el tiempo, en la cantidad, en las distancias, iba a tener un interés creciente para hombres y mujeres en relación con su vida pública y privada. Uno de los ejemplos más impresionantes de la nueva preocupación por la precisión fue la decisión que

tomó la Iglesia de Roma para facilitar un calendario más exacto. A lo largo de la Edad Media, las formas en que los pueblos cristianos midieron el paso del tiempo estuvieron basadas en cálculos hechos antes de la caída del Imperio romano. El calendario Juliano del año 325 todavía estaba en uso en la época de Rabelais.

La aparición de la estadística permitió aislar la economía de la estructura social general del siglo XVI:

Durante los ochenta años, más o menos, que siguieron, los europeos se esforzaron por alcanzar un grado más elevado de precisión en muchos dominios. Algunos de ellos atribuyeron nueva importancia a la acumulación de estadísticas, y, es digno de atención, de estadísticas relacionadas con los porcentajes de crecimiento, como guías de la política económica, precisamente en el mismo período en que, con Bodin, Malynes, Laffemas, Montchretien y Mun, la economía surgía por primera vez como objeto separado ante la investigación especulativa del hombre, independiente tanto de la administración del hogar, preocupación de cada uno de nosotros en su vida diaria activa, como de la filosofía moral, preocupación de todos nosotros como guía de nuestra vida interior (pág 10).

Europa había llegado ya tan lejos en dirección hacia la medida y la cuantificación visuales de la vida, que «vino a ocupar por primera vez un lugar aparte del próximo y lejano Oriente». En otras palabras,

bajo las condiciones de la época del manuscrito, Europa no fue tan acusadamente distinta del Oriente, donde también prevalecería una cultura del manuscrito.

Dejemos por un momento a Nef y volvamos a Ong en busca de confirmación de la nueva pasión por la cantidad y la medida, y hallamos que el método ramista fue primariamente un aliciente para el deseo de orden, no un deseo de experimentación... Ramus adopta lo que podría llamarse un sistema particularizador de estudio del discurso»^[65].

La prueba de que las nuevas clases comerciantes adoptaron este sistema puede documentarse con citas de muy varia procedencia. Su novedad y rareza hizo de él un recurso hilarante en la escena de la época isabelina. El Político Presunto de Ben Jonson en *Volpone* es un presunto Maquiavelo, y Jonson asocia naturalmente el nuevo arte de gobernar con las nuevas técnicas de observación y organización visual de la acción:

Me gusta
anotar y observar: aunque vivo fuera,
libre del activo torrente, he registrado sin embargo
la corriente y el paso de las cosas,
para mi uso particular; y conozco los reflujos
y mareas del estado.

En Venecia, el Político Presunto, inquiere del Peregrino:

¿Cómo? ¿Habéis salido de viaje

ayuno de reglas?

Peregrino —En verdad, conocía algunas comunes, sacadas de aquella gramática vulgar que me enseñó el que me gritó en italiano. (II, I)

Más adelante, en el acto IV el Político hace una enumeración detallada para el Peregrino:

P. —No, señor; comprendedme. Eso me costará en cebollas unas treinta libras.

Per. —Lo que equivale a una libra esterlina.

P. —Además del dispositivo hidráulico; porque hago así, señor: primero meto el barco entre dos muros de ladrillo,

excepto los que el estado quiere arriesgar: sobre uno de ellos extendiendo un lienzo alquitranado y en él

pongo las cebollas partidas por la mitad; el otro

está lleno de aberturas, por las que introduzco

los cañones de los fuelles;

y estos fuelles los mantengo, con el dispositivo hidráulico, en movimiento continuo,

lo que es la cuestión más fácil entre cien

Ahora, señor, la cebolla, que naturalmente

atrae la infección, los fuelles soplando

el aire sobre él, mostrarán instantáneamente

por el cambio de su color si hay contagio

o bien permanecerá tan limpia como al principio.

Entonces sabemos que no hay nada.

Per. —Cierto, señor.

P. —Quisiera tener la nota.

Per. —«Por mi fe, también yo lo quisiera»: pero habéis hecho bien por una vez, señor.

P. —Si mintiese,

o se me hiciese mentir, podría mostraros pruebas de cómo podría vender ahora este estado al Turco, a pesar de sus galeras, o sus... (*Examinando sus papeles.*)

Per. — Por favor, Don Pol.

P. —No las traigo encima.

Per. —Eso temía:

están ahí, señor.

P. —No, es mi diario,

donde anoto todos mis actos durante el día.

Per. —Por favor, dejadme ver, señor. ¿Qué hay aquí? «Notandum». (*Lee*).

Una rata había roído mis polainas de montar; no obstante, me puse unas nuevas y continué; pero primero

lancé tres habichuelas sobre el umbral. Item,

fui y compré dos mondadientes, uno de los cuales

rompí inmediatamente en una conversación

con un comerciante holandés sobre «*ragion del stato*».

De él fui y pagué un «moccinigo»

por zurcir mis medias de seda; de paso

hice bajar de precio los arenques, y en San Marcos oriné.

¡Por mi fe, que son estas notas políticas!

P. —Señor, no omito
acto alguno de mi vida, sino que los anoto así.
Per. —¡Sabia cosa, creedme!
P. —No, señor, continuad leyendo.

No hay misterio alguno, entonces, en el hecho de que medio siglo después Sam Pepys llevara justamente esta clase de diario. Era una disciplina de observación y de precisión para el presunto comerciante maquiavélico. Para el público isabelino, la apología de Iago en la primera escena de *Otelo* lo hubiese señalado como un redomado fatuo, de la calaña del Político Presunto:

¡Oh, señor! Estad tranquilo.
Lo sigo para tomar sobre él mi desquite.
Todos no podemos ser amos, ni todos los amos
pueden ser honestamente servidos. Observaréis
que más de uno de esos bribones obedientes y de rodillas
acentuando su obsequiosa esclavitud, flexibles,
gastan su tiempo, del mismo modo que el asno de su amo,
solamente por el forraje; y cuando envejecen quedan
cesantes.

¡Azotadme a esos honestos lacayos! Hay otros
que, componiendo gestos y maneras de obediencia,
mantienen el corazón a su propio servicio.
Y no dando a sus señores sino la sombra de su servicio,
medran a su costa, y, cuando han forrado la carpa,
se rinden homenaje a sí mismos: estos mozos tienen alma,

y confieso ser uno de ellos. Porque, señor,
tan seguro como vos sois Rodrigo
que si yo fuese el Moro no querría ser Iago.
Siguiéndolo no sigo sino a mí;
el cielo me juzgue, no por amor ni por deber,
sino, aunque así parezca, para mis fines particulares;
porque cuando mi conducta externa demuestre
la nativa intención y forma de mi corazón
en la exteriorización de su cortesía, no pasará mucho
tiempo sin que lo lleve sobre la manga
para que lo picoteen las cornejas. Yo no soy lo que soy.

La división causada por la imprenta entre la cabeza y el corazón es el trauma que afecta a Europa desde Maquiavelo hasta el presente.

Lo que pareció fantástico en las primeras fases de la imprenta y del aislamiento de lo visual fue la impresión de que creaba una cómica hipocresía, o división entre cabeza y corazón. Es interesante ver cómo se aparecía esta misma división ante un irlandés y un inglés, solamente doscientos años después, a finales del siglo XVIII. Aquí tenemos a Edmund Burke, el sentimental escocés, comentando el espíritu detallista y calculador en sus *Reflections on the Revolution in France*:

Hace ahora diez y seis o diez y siete años desde que vi en Versalles a la reina de Francia, entonces la delfina; y seguro que nunca brilló en este universo, que ella apenas parecía tocar, una visión más deliciosa. La vi sobre el horizonte, decorando y alegrando la elevada esfera en la que acababa de entrar, resplandeciendo como la estrella de la mañana, llena de vida, esplendor y alegría. ¡Oh! ¡Qué revolución! ¡Y qué corazón debo de tener para contemplar sin emoción esta exaltación y esta caída! Poco podía yo pensar cuando acumuló títulos de veneración a los de amor entusiasta, distante y respetuoso, que habría de verse jamás obligada a llevar oculto en aquel pecho el acre antídoto contra la desgracia; poco podía

soñar que había yo de vivir para ver tales desastres cayendo sobre ella en una nación de hombres galantes, en una nación de hombres de honor y de caballeros.

Pensé que mil espadas debieron salir de sus vainas para vengar una simple mirada que la amenazase con el insulto. Pero la edad de la caballería ya ha pasado. La ha seguido una edad de sofistas, economistas y calculadores; y la gloria de Europa se ha extinguido para siempre. Nunca, nunca jamás, contemplaremos aquella generosa lealtad al rango y al sexo, aquella orgullosa sumisión que dignificaba la obediencia, aquella subordinación del corazón que mantenía vivo, aun en la misma esclavitud, el espíritu de la exaltada libertad. La gracia no comprada de la vida, la gratuita defensa de las naciones, el abrigo del sentimiento varonil y de la empresa heroica, han desaparecido. Se fue aquella sensibilidad de principios, aquella caridad del honor, que sentía una mancha como una herida, que inspiraba valor mientras mitigaba la ferocidad, que ennoblecía todo cuanto tocaba, y bajo la cual el vicio mismo perdía la mitad de su maldad al perder toda su grosería.

Y aquí está William Cobbett, el frío sajón, en su *A Year's Residence in America* (1795), registrando todo su asombro ante la nueva especie de hombre que la cultura de la imprenta ha creado allí:

356. En Norteamérica hay pocos nativos realmente *ignorantes*. Cada granjero es, más o menos, un *lector*. No hay

acento pueblerino, dialecto provincial. No hay clases como la que los franceses llaman *paisanaje*, degradante apelativo que la incrédula progenie de los financieros ha aplicado en los últimos años al conjunto todo de las gentes más útiles de Inglaterra, esas que hacen el trabajo y luchan en las guerras. En cuanto a los hombres, entre los que naturalmente haréis *vuestras* amistades, sé por propia experiencia que son amables, francos y sensatos, como los que en general podéis hallar en Inglaterra, incluso escogiéndolos. Todos son ilustrados, modestos sin timidez; siempre liberales para comunicar lo que saben, y nunca avergonzados de reconocer que todavía han de aprender.

Nunca los oís *alardear* de sus posesiones, ni *lamentarse* de sus necesidades. Todos han sido *lectores* desde su niñez; y existen pocos temas sobre los que no puedan conversar con vosotros, sean de carácter político o científico. En todo caso, siempre *escuchan* con paciencia. No recuerdo haber oído jamás a un nativo americano interrumpir a otro hombre mientras hablara. Su *compostura* y *serenidad*, la forma *deliberada* en que todo lo dicen y hacen, la *calma* y *reserva* con que expresan su asentimiento, todas estas cosas se estiman erróneamente cuando se toman como signos de una *falta de sensibilidad*. Ha de ser el relato de un infortunio, en verdad, lo que haga asomar las lágrimas a los ojos de un americano; pero cualquier historia engañosa le hará llevarse la mano al bolsillo, como pueden testificar bien los embajadores de los mendigos de Francia,

Italia y Alemania.

357. No obstante, durante mucho tiempo no sabréis qué hacer, por falta de las *rápidas respuestas* de la lengua inglesa y el decidido tono de expresión de los ingleses. El hablar en *voz alta*; el *apretón* de manos; el *asentimiento* o *disentimiento inmediatos*; la *alegría clamorosa*; la *lamentación amarga*; la *ardiente amistad*; la *enemistad mortal*; el *amor que lleva al suicidio*; el *odio asesino*, son cosas que pertenecen al carácter de los ingleses, en cuyas mentes y corazones se dan todos los sentimientos *en extremo*. Para decidir la cuestión de cuál de estos caracteres, en definitiva, es el *mejor*, el americano o el inglés, hemos de recurrir a un *tercero*...

Para Cobbett era tan evidente como para Dickens que la mayor parte de los ingleses conservaba todavía una integridad de carácter oral y apasionada. Y Cobbett no duda en señalar que la cultura del libro había creado un hombre nuevo en América. El hombre nuevo ha tomado a pecho literalmente el mensaje de la imprenta, y se ha puesto «el raído vestido de la humildad». Se ha desnudado, como Lear, hasta que consiga el ideal de Thomas Huxley, que en 1868 escribió en su ensayo sobre «*Una educación liberal*»:

Puede decirse que un hombre ha recibido una educación si, a mi entender, ha sido preparado en su juventud de modo que su cuerpo sea un dispuesto servidor de su voluntad, y haga con facilidad y placer todo el trabajo que, como mecanismo, es capaz de hacer; de modo que su intelecto sea un motor lógico,

claro, insensible, con todas sus piezas igualmente fuertes, y bien ajustado para un funcionamiento suave; dispuesto, como una máquina de vapor, a realizar cualquier clase de trabajo...^[66].

Pisando los talones sentimentales de esta visión científica vino la figura de Sherlock Holmes, de la que dijo Doyle en *A Scandal in Bohemia*: *Fue, os lo aseguro, la más perfecta máquina de razonar y observar que ha visto el mundo; pero como amante se habría colocado en una posición falsa. Nunca habló de las pasiones tiernas salvo con burla y escarnio....*

Arena en un instrumento delicado o una grieta en su poderosa lupa no habrían sido más perturbadoras que una emoción fuerte en una naturaleza como la suya^[67].

En este libro se hará todavía más claro por qué la tendencia a la aplicación del conocimiento por traslación y uniformidad, originada por Gutenberg, encuentra tal resistencia en cuestiones sexuales y raciales.

El proceso de «uniformación», en sus aspectos social y político, queda claramente explicado por De Tocqueville en *L'Ancien Régime* (págs 83-84,103,125):

Ya he señalado cómo en casi todo el reino había desaparecido desde hacía mucho tiempo la forma especial de vida de las diferentes provincias, lo que había ayudado mucho a hacer a todos los franceses muy iguales unos a otros. A pesar de las diferencias que todavía existían, la unidad de la nación

ya se aparecía clara; se manifiesta por la uniformidad de la legislación. Cuanto más avanzamos en el siglo XVIII, más aumenta el número de edictos reales, declaraciones reales, decretos del Consejo, que aplican las mismas reglas y de la misma manera a todos los gobernados, que concebían la idea de legislación como completamente general y completamente uniforme, la misma en todas partes, la misma para todos; esta idea se revela en todos los proyectos de reforma sucesivos, que aparecieron durante los treinta años que precedieron al estallido de la revolución. Dos siglos antes hubiera faltado, por decirlo así, el material mismo de tal concepto.

No solamente las provincias se parecían unas a otras cada vez más, sino que, en cada provincia, los hombres de las distintas clases, al menos las superiores al vulgo, se hicieron más y más semejantes, a pesar de la diferencia de rango.

Nada demuestra esto de un modo más claro que la lectura de las «instrucciones» contenidas en las diferentes órdenes de 1789. Quienes las redactaron tenían intereses profundamente distintos, pero en todo lo demás se mostraron iguales.

Lo que todavía resulta más extraño es que todos estos hombres, que se mantuvieron tan apartados entre sí, se hiciesen tan parecidos que habría resultado imposible distinguirlos si hubieran cambiado sus puestos. Y, aún es más, si alguien hubiera sido capaz de profundizar en lo más hondo de su espíritu, habría descubierto que esas leves barreras que separaban a gentes tan semejantes, eran

tenidas por esas mismas gentes como contrarias tanto al interés público como al buen sentido, y que, en teoría, ya adoraban la unidad. Cada uno de ellos se atenía a su condición particular simplemente porque cada uno de los demás estaba.

particularizado por su condición, pero todos estaban dispuestos a confundirse en una sola masa, con tal que ninguno tuviese una posición distinta ni se elevase por encima del nivel común.

Inseparable de la homogeneización de hombres y costumbres en el proceso de la alfabetización fue la preocupación igualmente penetrante por consumir productos: El hombre del siglo XVIII apenas conoció esa especie de pasión por el bienestar material que es, por decirlo así, la madre de la esclavitud, una enervante, pero tenaz e inalterable pasión que se mezcla fácilmente y se enreda en torno de muchas virtudes privadas, tales como el amor a la familia, la respetabilidad, respeto a las creencias religiosas, y, aun la asidua, si bien tibia, práctica del culto establecido, que siente predilección por la respetabilidad, pero impide el heroísmo; que es excelente para hacer a los hombres morigerados, pero los hace ciudadanos de espíritu mezquino. Los hombres del siglo XVIII fueron al mismo tiempo mejores y peores. El francés de entonces amaba la alegría y adoraba el placer; quizá fuera más irregular en sus costumbres y menos refrenado en sus pasiones y en sus ideas que los hombres de hoy; pero no sabía nada de ese juicioso y bien regulado sensualismo que *nosotros* vemos en torno nuestro. Las clases superiores se preocupaban más de adornar la vida que de hacerla confortable, más de hacerse ilustres que de hacerse ricos.

Incluso en las clases medias, el hombre no se dedicaba por completo a la persecución del bienestar; abandonaba muchas veces esta persecución por el deseo de más altos y refinados placeres; algún otro producto, más bien que el dinero, era en todas partes el objetivo. *«Conozco a mis compatriotas —escribió un contemporáneo, con un estilo fantástico, pero no carente de orgullo—, inteligentes para fundir y disipar los metales, pero no dispuestos a rendirles culto continuamente; estarán siempre bien dispuestos a volver a sus antiguos ídolos: el valor, la gloria y, me atrevo a decir, la magnanimidad».*

La mentalidad maquiavélica y la mentalidad mercantil coinciden en su fe simple en el poder de la separación segmentaria para regirlo todo; en la dicotomía del poder y la moral y el dinero y la moral.

Como explica De Chardin en su *Le Phénomène humain*, una nueva invención es la interiorización en el hombre de las estructuras

de una tecnología anterior; y, por tanto, es acumulativa de valores, por decirlo así. Lo que estamos estudiando en este libro es la interiorización de la tecnología de la imprenta y sus efectos en la configuración de una nueva especie de hombre. De Chardin habla de nuestro tiempo, en que se dan tantas tecnologías que interiorizar: *«En primer lugar, la capacidad de invención, tan rápidamente intensificada en nuestros días por la reacción racionalizada de todas las fuerzas de investigación, que ya es posible hablar de una mutación positiva, o salto adelante en la evolución»* (pág 305).

El conocimiento aplicado no tiene, pues, misterios. Consiste en la segmentación de cualquier proceso, de cualquier situación, de cualquier ser humano. La técnica del poder maquiavélica es exactamente la que Ben Jonson y Shakespeare ridiculizan en los pasajes que antes hemos citado. Se observa a un ser humano para ver «lo que lo hace latir». Esto es, se le reduce a una máquina. Después se aísla la pasión que lo gobierna, el combustible de la máquina. Y ya lo tenemos. Wyndham Lewis ha hecho una admirable exposición de estas técnicas maquiavélicas, tal como aparecen en el drama isabelino, en su obra *The Lion and the Fox*, de la que antes citamos la descripción del aspecto hollywoodense de la arquitectura principesca italiana.

No solo son las gentes lo que queda reducido a cosas por los métodos segmentadores y detalladores de la nueva cultura de la imprenta. El padre Ong señala en *«El método ramista y la mentalidad comercial»* (pág 167):

Los métodos de producción masiva utilizados para la fabricación de libros hicieron posible, y en realidad necesario, pensar en los libros más como cosas que como representación de palabras al servicio de la comunicación del pensamiento. Los libros fueron considerados cada vez más como productos de unos oficios y como artículos de comercio. La palabra, habla humana viva, toma aquí realidad, en cierto sentido. Aun antes del advenimiento de la tipografía, los lógicos nominalistas medievales habían dado comienzo a una materialización de la palabra, y en otro lugar he discutido en detalle las conexiones psicológicas entre la lógica nominalista, la lógica conceptual que siguió en la época humanística y el desarrollo de actitudes hacia la comunicación que favoreció la tipografía. Ciertamente, la lógica nominalista estuvo representada todavía en París durante la juventud de Ramus, o no mucho antes, por personas como Juan de Celaya, John Dullaert y John Major, y aún después por el mismo defensor de Ramus, Jean Quentin. Pero la tradición nominalista había favorecido la materialización de la palabra por razones intelectuales. Este impulso hacia la materialización había venido de la academia. Cuando consideramos los avances tipográficos desde el punto de vista del ciudadano, vemos otro tipo de impulso hacia la materialización que suma sus fuerzas a las del primero. Si los lógicos deseaban hipostatizar la palabra de modo a someterla a un análisis formal, los comerciantes querían hipostatizar la expresión con objeto de venderla...

No es sorprendente que los métodos ramistas visuales de particularización y clasificación pareciesen, como dice Ong (págs. 167-68) *«muy reminiscentes del proceso de impresión, pues que nos capacita para imponer organización en un tema, imaginándolo como hecho de partes situadas en el espacio, muy al modo en que las palabras están encerradas en la forma del impresor»*.

Este anonadador ejemplo de lo impreso como visual, secuencial, uniforme y lineal, no lo perdió la sensibilidad humana en el siglo XVI. Pero antes de volver a sus más dramáticas manifestaciones es necesario indicar, como ha hecho Ong, que la obsesión por el «método» en el Renacimiento encuentra su arquetipo en *«el proceso de la composición con tipos tomados de la caja. En ambos casos, la composición continuada de discurso es una cuestión de reconstrucción de raciocinio mediante la ordenación de unas partes preexistentes en un molde espacial»* (pág 168). Y es evidente que Ramus ejerció su extraordinaria atracción por hallarse tan próximo a los nuevos modos de sensibilidad que las gentes experimentaban en su contacto con la tipografía. El nuevo «hombre tipográfico», que alcanzó preeminencia con la imprenta, tendrá toda nuestra atención un poco más adelante, en relación con el individualismo y el nacionalismo. Ahora hemos de ocuparnos de la forma en que la imprenta estructuró las ideas de conocimiento *aplicado*, por separación y división, tendiendo siempre hacia una más neta visualización. En palabras de Ong (pág 168):

«Esta sofisticación creciente en la presentación visual no

está limitada a los escritos de Ramus, por supuesto, sino que es parte de la evolución de la tipografía, y muestra claramente cómo el uso de la imprenta alejó la palabra de su original asociación con el sonido y la consideró cada vez más como una "cosa" en el espacio».

Ong señala el muy importante hecho (pág 169) de que la hostilidad ramista contra Aristóteles estaba fundada en su incompatibilidad con la cultura de la imprenta: En el manuscrito, la diagramación es una producción mucho más laboriosa que el texto corriente, porque la copia manuscrita solo con gran dificultad controla la posición del material sobre la página. La reproducción tipográfica la controla automática e inevitablemente... Si Ramus defendió, en efecto, su famosa tesis antiaristotélica, *Quaecumque ab Aristotele dicta essent commentitia esse...* evidentemente quiso decir no que Aristóteles fuese falso (interpretación común de la tesis citada) sino más bien que el material de Aristóteles estaba pobremente organizado, no controlado adecuadamente por el «método».

Dicho de otro modo, era inadecuado para la era de Gutenberg.

La planificación de estudios según los diagramas y divisiones ramistas fue el primer gran avance de la instrucción hacia la mentalidad comercial. Así, dejaremos al padre Ong después de citar un último pasaje de la página 170, que servirá para llevarnos otra vez con el profesor Nef:

Pero hubo otro aspecto del método ramista que lo hizo atrayente para los grupos burgueses, entre los que era el

favorito. Fue algo muy parecido a la teneduría de libros. El comerciante no solo trata mercancías, sino que tiene un sistema de registrarlas que nivela toda clase de artículos en las páginas de un libro de contabilidad. En él, los más diversos productos —algodón, cera, incienso, carbón, acero y joyas— se hallan reunidos bajo un mismo total, aunque no tengan otra cosa en común que su valor comercial. Para manejar las mercancías del comerciante en términos de sus libros de contabilidad no es necesario preocuparse por la naturaleza de tales mercancías. Basta conocer los principios de la contabilidad.

Dantzig explica por qué el lenguaje de los números tuvo que ser desarrollado para satisfacer las necesidades creadas por la nueva tecnología de las letras.

El incesante afán de la sociedad por descubrir adecuados medios de cuantificación está en relación con el afán individualista. La imprenta intensificó la tendencia hacia el individualismo, como han probado todos los historiadores. En su misma tecnología, facilitó los medios de cuantificación. La obra monumental de

William I, Thomas y Florian Znaniecki, *The Polish Peasant in Europe and America*, se hace indispensable para todo el que quiera analizar seriamente los efectos de la cultura de la imprenta sobre la cultura campesina. En la página 182 del volumen I, escriben:

Por supuesto que cuando la actitud egotista se introduce en las relaciones económicas, tales relaciones han de ser reguladas objetivamente. Y así, en última instancia, el principio de la equivalencia económica de los servicios hace su aparición y se convierte en fundamental, en tanto que todavía queda algún lugar junto a él para la antigua valoración, basada sobre la eficacia de la ayuda y para la valoración transitoria basada sobre el sacrificio subjetivo.

La extraordinaria utilidad de *The Polish Peasant* para la comprensión de la galaxia de Gutenberg es que ofrece un estudio del mosaico de sucesos de nuestro tiempo que corresponden a lo que sucedió al principio de la época de Gutenberg. Lo que ha ocurrido al campesino polaco enfrentado con la organización tecnológica e industrial, ha ocurrido en menor grado a los rusos y los japoneses y está comenzando a ocurrirles a los chinos.

Antes de dar fin al testimonio del profesor Nef sobre el desarrollo de la cuantificación y del conocimiento aplicado en la primera fase del industrialismo occidental, será bueno señalar el papel del número y las matemáticas coincidente con el advenimiento del tipo movible. En su obra *Number: The Language of Science*, Tobias Dantzig nos ha proporcionado una historia cultural de las

matemáticas que llevó a Einstein a declarar: «*Es este, sin duda, el libro más interesante sobre la evolución de las matemáticas que ha caído en mis manos jamás*». En la primera parte de este libro se explica cómo surgió la sensibilidad euclídea del alfabeto fonético. Las letras fonéticas, lenguaje y forma mítica de la cultura occidental, tuvieron el poder de transformar o reducir todos nuestros sentidos en espacio visual, «pictórico» o «cerrado».

El matemático, mejor que nadie, tiene conciencia del carácter arbitrario y ficticio de este espacio visual, continuo y homogéneo. ¿Por qué? Porque el número, lenguaje de la ciencia, es una ficción para volver a transformar el imaginario espacio euclídeo en espacio auditivo y táctil.

El ejemplo que Dantzig utiliza en la página 139 se refiere a la medición de la longitud de un arco:

Puede servir de ilustración nuestro concepto de la longitud de un arco de curva. Nuestra idea se apoya en la de un alambre encorvado. Imaginemos que hemos enderezado el alambre sin alargarlo; entonces, el segmento de línea recta servirá como medida de la longitud del arco. Pero veamos, ¿qué quiere decir «sin alargarlo»? Queremos decir, sin cambio en su longitud.

Pero este término implica que ya sabíamos algo acerca de la longitud del arco. Tal formulación es evidentemente una *petitio principii*, y no podría servir como definición matemática.

La alternativa es inscribir en el arco una serie de contornos

rectilíneos de un número de lados cada vez mayor. La sucesión de estos contornos se aproxima a un límite, y la longitud del arco está definida como límite de esta serie.

Y lo que es cierto acerca de la noción de longitud lo es con respecto a las áreas, volúmenes, masas, movimiento, presiones, fuerzas, tensiones y deformaciones, velocidades, aceleraciones, etc. Todas estas nociones nacieron en un mundo «lineal», «racional», donde nada tiene lugar sino lo que es recto, plano y uniforme. Y así, o bien debemos abandonar estas nociones racionales elementales — y ello significaría una verdadera revolución, tan profundamente están enraizados tales conceptos en nuestra mente— o hemos de adaptar estas nociones racionales a un mundo que no es ni plano, ni recto, ni uniforme.

Ahora Dantzig está completamente equivocado al suponer que el espacio euclídeo, lineal, plano, recto, uniforme, está enraizado en nuestras mentes en absoluto. Tal espacio es el producto de la alfabetización, y es desconocido para el hombre prealfabetizado o arcaico. Ya vimos antes que hace poco tiempo Mircea Eliade ha dedicado a este tema un libro (*The Sacred and the Profane*), en el que demuestra que los conceptos occidentales de espacio y tiempo, como continuos y homogéneos, están ausentes en absoluto en la vida del hombre arcaico. Están igualmente ausentes en la cultura china. El hombre prealfabetizado concibe siempre tan solo espacios y tiempos estructurados al modo de la física matemática.

La inestimable demostración de Dantzig consiste en que, para

proteger nuestros intereses creados en el espacio euclídeo (esto es, la alfabetización), el hombre occidental ideó el modo, paralelo aunque antitético, del número, para hacer frente a todas las dimensiones no euclídeas de la experiencia diaria. En la página 140 continúa diciendo:

Pero ¿cómo puede adaptarse lo recto y uniforme y plano justamente a su opuesto, lo sesgado y curvo y diverso? ¡Ciertamente que no mediante un número finito de pasos! El milagro puede lograrse solo por ese hacedor de milagros, el *infinito*. Una vez que hemos decidido adherirnos a nociones racionales elementales, no nos queda otra alternativa que considerar la «curvada» realidad de nuestros sentidos como el paso último de una serie infinita de mundos *planos* que solo existen en nuestra imaginación.

¡Y el milagro es que da resultado!

**Cómo los griegos tropezaron con la
confusión de lenguas cuando los números
invadieron el espacio euclídeo.**

Preguntémonos de nuevo ¿por qué el alfabeto fonético ha creado la ficción de un espacio plano, recto y uniforme? El alfabeto fonético, por diferencia con los complejos pictogramas perfeccionados por los grupos sacerdotales de copistas para la administración de los templos, fue un código comercial aerodinámico. Era fácil de aprender y de utilizar por todos, y adaptable a cualquier lenguaje.

El número, queremos decir, es en sí un código audio-táctil, que no tiene sentido sin el complemento de una cultura fonéticoliteraria altamente desarrollada. Unidos, los números y las letras constituyen una poderosa máquina de sístole y diástole para transformar y volver a transformar los modos de conocimiento humano en un sistema de «doble transformación», como el que tan intensamente atrajo a los primitivos humanistas del Renacimiento. Sin embargo, el número está hoy tan anticuado como el alfabeto como medio para dar y aplicar experiencia y conocimiento. Hoy, en la era electrónica, somos tan postnúmero como postalfabeto. Dantzig señala que existe un método de cálculo predactilar (pág 14):

Entre las tribus más primitivas de Australia y África existe un sistema de numeración que no tiene por base ni 5, ni 10, ni 20. Es un sistema *binario*, es decir, de base 2. Los salvajes todavía no han llegado a contar con los dedos. Tienen números distintos para el 1 y el 2, y números compuestos hasta 6. Más allá de seis todo se designa como «montón».

Indica Dantzig que incluso el contar con los dedos es una

especie de abstracción o separación de lo táctil y los otros sentidos, en tanto que el sino que lo precede es una respuesta más «completa». En todo caso, sí lo son los nuevos computadores binarios que prescinden del número y hacen posible la física estructural de Heisenberg. Para el mundo antiguo, los números no habían sido táctiles para la medida, justamente, como se hicieron en el dividido mundo visual del Renacimiento. Como afirma De Chardin en su *Le Phénomène humain* (pág 50):

Lo que el mundo antiguo medio percibió e imaginó como una armonía natural de los números, la ciencia moderna lo ha captado y lo ha convertido en la precisión de unas fórmulas que dependen de la medición.

En efecto, nuestro conocimiento de la macro-estructura y de la micro-estructura del universo se lo debemos mucho más a la creciente precisión de nuestras mediciones que a la observación directa. Del mismo modo, son las mediciones cada vez más atrevidas las que nos han revelado las condiciones calculables a que están sometidas todas las transformaciones de la materia, según las fuerzas que en ellas entran en juego.

Allá en el espacio visual, en abstracción de los demás sentidos, el mundo del Renacimiento y del siglo XVIII «parecía descansar, estático y fragmentadle, sobre los tres ejes de su geometría. Ahora es una pieza fundida en un único molde». No se trata aquí de una cuestión de valores, sino más bien de la necesidad de comprender

cómo los logros del Renacimiento estuvieron asociados con la separación de funciones y sentidos. Pero el descubrimiento de las técnicas visuales de separación y detención estática en un medio tradicional de cultura audiotáctil fue inmensamente fructífero.

Las mismas técnicas empleadas en un mundo que ha sido homogeneizado por esas técnicas han de tener muchas menos ventajas. Dice De Chardin (pág 221):

Estamos habituados a dividir nuestro mundo humano en compartimentos de distintas clases de «realidades»: natural y artificial, físico y moral, orgánico y jurídico, por ejemplo.

En un espacio-tiempo, las fronteras entre esos pares de opuestos, legítima y obligadamente extendidas para que incluyan los movimientos interiores de nuestra mente, tienden a desvanecerse. ¿Existe, después de todo, tan gran diferencia, desde el punto de vista de la expansión de la vida, entre un vertebrado, sea extendiendo sus miembros como un murciélago o sea equipándolos con plumas, y un aviador volando a gran altura con unas alas que ha tenido la ingenuidad de procurarse?

No será necesario extendernos aquí sobre el papel desempeñado por el cálculo infinitesimal como desarrollo de la tecnología de la imprenta. Más neutral que el alfabeto, el cálculo permite la transformación o reducción de cualquier clase de espacio o movimiento o energía a una fórmula uniforme y repetible. En su obra *Number: The Language of Science*, Dantzig alude a un gran paso que, por la presión de las necesidades comerciales, dieron los

fenicios en el campo de los números y del cálculo: *«La numeración ordinal, en la que los números están representados por las letras de un alfabeto en su orden sucesivo»* (pág 24; véase también pág 221).

Pero empleando las letras, ni los griegos ni los romanos se aproximaron jamás a un método adecuado para realizar operaciones aritméticas: *«Esta es la razón de que, desde el comienzo de la historia hasta el advenimiento de nuestra moderna numeración posicional, se alcanzase tan escaso progreso en el arte del cálculo»* (pág 25).

Esto es, hasta que se dio al número un carácter visual, espacial, y se lo abstraigo de su matriz audiotáctil, no fue posible separarlo de su dominio mágico. *«Un hombre hábil en el arte era considerado como poseedor de poderes casi sobrenaturales... incluso los instruidos griegos nunca se vieron completamente libres de este misticismo del número y de la forma»* (págs 25-26).

Con Dantzig es fácil ver cómo la primera crisis de las matemáticas surgió con el intento griego de aplicar la aritmética a la geometría, de transformar una clase de espacio en otra, antes que la imprenta hubiese facilitado los medios de la homogeneidad: *«Esta confusión de lenguas persiste hasta hoy. Todas las paradojas de las matemáticas se han desarrollado en torno a la infinitud: desde los argumentos de Zeno a las antinomias de Kant y Cantor»* (pág 65). Para nosotros, en el siglo xx, resulta difícil darse cuenta de por qué nuestros predecesores hubieron de tener tantas dificultades en reconocer los diversos lenguajes y suposiciones de lo visual, como opuesto a los espacios audio-táctiles. Fue precisamente el hábito de

estar en una clase de espacio lo que hizo que todos los demás espacios pareciesen tan opacos e inmanejables. Desde el siglo XI al siglo XV, los Abaquistas disputaron con los Algoristas.

Esto es, las gentes de letras disputaron con las gentes de números. En algunos lugares, los números arábigos fueron prohibidos. En Italia, algunos mercaderes del siglo XIII los utilizaron como código secreto. En la cultura del manuscrito la apariencia exterior de los numerales sufrió muchas alteraciones y, como dice Dantzig (pág 34):

En realidad, los numerales no alcanzaron una figura estable hasta la introducción de la imprenta.

Puede añadirse, entre paréntesis, que el influjo estabilizador de la imprenta fue tan grande que los numerales tienen hoy esencialmente la misma apariencia que los del siglo XV.

El gran divorcio ocurrido en el siglo XVI entre el arte y la ciencia vino con el cálculo acelerado.

La imprenta aseguró la victoria de los números, o posiciones visuales, a principios del siglo XVI. A finales del mismo siglo ya estaba desarrollándose el arte de la estadística. Escribe Dantzig (pág 16):

A finales del siglo XVI fue el tiempo en que en España se imprimieron las cifras de población de las provincias y de los pueblos. Fue el tiempo en que los italianos comenzaron también a interesarse seriamente por la estadística demográfica, y en la confección de censos. Fue el período en que tuvo lugar, en Francia, una controversia entre Bodin y cierto señor de Malescroit sobre las relaciones entre la cantidad de moneda en circulación y el nivel de los precios.

Pronto se produjo una gran preocupación por los medios y vías para acelerar los cálculos aritméticos:

Para nosotros resulta difícil darse cuenta de lo laboriosos y lentos que fueron los métodos conocidos a los europeos medievales para la realización de cálculos «que nos parecen ahora del carácter más simple». La introducción de los números árabes en Europa hizo más fácil que los números romanos el empleo de dispositivos calculadores, y el uso de los primeros parece haberse extendido rápidamente hacia finales del siglo XVI, al menos en el continente. Entre 1590, aproximadamente, y 1617, John Napier inventó sus curiosos

«huesos» para calcular. Hizo seguir su invención del más célebre descubrimiento de los logaritmos. Fueron adoptados en toda Europa casi en seguida, y, en consecuencia, los cálculos aritméticos se aceleraron inmensamente (pág 17).

Se produjo entonces un hecho que dramatiza la separación entre letras y números del modo más impresionante. En *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (págs 17-18) cita Nef los estudios de Lucien Febvre relativos al súbito cambio en el cálculo, de modo que «*el viejo hábito de sumar y restar de izquierda a derecha, que todavía prevalecía, según Lucien Febvre, a fines del siglo XVI, comenzó a ser sustituido por el método mucho más rápido de hacerlo de derecha a izquierda*». Es decir, que la separación de letras y números, que tanto había tardado en producirse, se logró finalmente al abandonar el hábito seguido en la lectura, de izquierda a derecha, en el uso de los números.

Nef gasta el tiempo (pág 19) tratando de resolver el problema de integrar la fe, el arte y la ciencia. La religión y el arte quedan automáticamente excluidos de un sistema de pensamiento cuantificado, uniforme y homogéneo:

«Una de las mayores distinciones que ha de hacerse entre la obra de los dos períodos se relaciona con el lugar ocupado por la fe y el arte en la investigación científica. Hasta el último período, apenas si empezaron a perder su importancia como base del razonamiento científico».

Hoy, cuando también la ciencia ha pasado del modo de observación segmentado al configurativo o estructural, es difícil descubrir las causas de dificultad y confusión que rodearon estas cuestiones desde el siglo XVI al XIX. Fue, notablemente, el método de Claude Bernard en medicina experimental, a finales del siglo XIX, lo que reconquistó las dimensiones heterogéneas del *milieu intérieur* al mismo tiempo exactamente que Rimbaud y Baudelaire desviaban la poesía hacia el *paysage intérieur*. Pero, durante tres siglos antes, las artes y las ciencias estuvieron dedicadas a la conquista del *milieu extérieur* por medio de una nueva cantidad y homogeneidad visual, derivada especialmente de la palabra impresa. Y fue la imprenta lo que permitió a las letras y a los números seguir desde entonces sus caminos divergentes y especializados hacia la confusión de las artes y las ciencias. Pero, al principio, escribe el profesor Nef en su obra *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (pág 21):

El nuevo deseo, que entonces surgía, de ver la naturaleza, incluyendo los cuerpos animales y humanos, como se aparecen directamente a los sentidos humanos, fue de gran ayuda para la ciencia. Las investigaciones de unos cuantos artistas del renacimiento, que fueron hombres casi universales, en el campo de sus actividades y logros artísticos, ayudaron a las gentes a ver los cuerpos, las plantas y los paisajes de un modo nuevo, en su realidad material. Pero la forma en que el artista emplea las impresiones de los sentidos para crear su mundo independiente

es fundamentalmente distinta de la que emplea el científico moderno, y el fenomenal desarrollo de la ciencia dependió en parte de su separación del arte.

Esto es decir solamente que lo que comenzó como una separación de los sentidos en la ciencia se convirtió en la base de toda oposición artística. El artista luchó para retener y volver a ganar lo integral, la interacción de los sentidos en un mundo que estaba buscando la locura por el sencillo camino del aislamiento de los sentidos. Como se indicó en las primeras páginas de este libro, el tema del *Rey Lear* es precisamente lo que Nef describe como los orígenes de la ciencia moderna.

«*Aplasta la gruesa redondez del mundo —grita Lear, como maldición para destrozar de golpe— el máspreciado canon de los sentidos*». Y el destrozar de golpe, el aislar lo visual, es la gran proeza de Gutenberg y de la proyección de Mercator Y Dantzig (pág 125) señala:

«Así, las pretendidas propiedades de la línea recta son la propia obra del geómetra. Deliberadamente olvida el grosor y la anchura, supone deliberadamente que la cosa común a dos de tales líneas, el punto de intersección, está privada de toda dimensión...; pero estos supuestos son arbitrarios, una ficción conveniente, en el mejor de los casos».

Para Dantzig resulta fácil ver cuán imaginativa fue la geometría clásica. Se nutrió ávidamente de la imprenta, después de haber sido

engendrada por el alfabeto. Y las geometrías no euclídeas conocidas en nuestros días dependen también de la tecnología eléctrica para su nutrición y plausibilidad, pero esto no lo ven ahora los matemáticos más que los matemáticos del pasado vieran las relaciones con el alfabeto y la imprenta. Hasta ahora se ha dado por supuesto que en tanto estén todos hipnotizados por el mismo sentido o hechizo, la homogeneidad resultante en los estados mentales será suficiente para la asociación humana. Que la imprenta hipnotizó cada vez más al mundo occidental es hoy el tema de todos los historiadores del arte y de la ciencia, porque ya no viven bajo el hechizo del sentido visual aislado. Todavía no hemos empezado a preguntarnos bajo qué nuevo hechizo estamos viviendo. En lugar de hechizo puede resultar más aceptable decir «supuestos» o «parámetros» o «estructuras de referencia». No importa cuál sea la metáfora, ¿no es absurdo que los hombres vivan involuntariamente alterados en su vida interior por alguna simple extensión tecnológica de sus sentidos íntimos? El cambio de la proporción entre nuestros sentidos, provocado por la exteriorización de ellos, no es una situación ante la que hayamos de sentirnos impotentes. Los computadores pueden ser programados ahora para toda posible variedad de proporciones de los sentidos. Podemos, pues, leer exactamente cuáles serían los supuestos culturales resultantes, en las artes y las ciencias, de una nueva proporción específica como la producida por la televisión, por ejemplo.

Francis Bacon, voz representativa de los moderni, tenía ambos pies en la Edad Media.

A lo largo de *Finnegans Wake*, Joyce define la Torre de Babel como la torre del Sueño, esto es, la torre de las suposiciones insensatas; o como lo que Bacon llama el reino de los ídolos. La figura de Bacon siempre se ha aparecido como llena de contradicciones. Como hombre representativo de la ciencia moderna, siempre se ha visto que tenía los pies firmemente apoyados en la Edad Media. Su prodigiosa reputación como renacentista deslumbra a aquellos que no pueden hallar nada científico en su método. Mucho más docto que el furioso pedagogo Petras Ramus, comparte, sin embargo, con él un extremo prejuicio visual, que lo relaciona con su pariente Roger Bacon en el siglo XII y con Newton en el XVIII. Todo lo que se ha dicho hasta ahora en este libro sirve de introducción a Francis Bacon. Y si no hubiésemos presentado ya la obra de Ong, Dantzig y Nef, no sería fácil ver la significación de Bacon.

Sin embargo, en sus propios términos ya tiene significación. Resulta coherente una vez aceptado su supuesto de que la naturaleza es un libro cuyas páginas han sido manchadas por la Caída del Hombre. Pero porque pertenece a la historia de la ciencia moderna, nadie ha estado dispuesto a aceptar sus supuestos medievales. Ong, Nef y Dantzig habrán ayudado a aclarar este punto. Desde la

antigüedad hasta el tiempo de Bacon, el movimiento científico fue un esfuerzo para librar lo visual de los demás sentidos. Pero este esfuerzo fue inseparable de la cultura del manuscrito y de la imprenta. Así, el medievalismo de Bacon habría sido inoportuno en su época. Como explican Febvre y Martin en *L'Apparition du Livre*, los dos primeros siglos de cultura tipográfica fueron casi completamente medievales en *contenido*. Más del noventa por ciento de todos los libros impresos fue de origen medieval. Y en *Cultural Foundations of Modern Industrialism* (pág 33), el profesor Nef insiste en que fue el universalismo medieval, o fe en la aptitud del intelecto para comprender todos los seres creados, lo que «dio a los hombres el valor de leer de nuevo el libro de la naturaleza, que casi todos los europeos suponían hecho por Dios y revelado por Cristo... Leonardo de Vinci, Copérnico y Vesalio leyeron este libro de nuevo, pero no fueron los descubridores de los nuevos métodos vitales de leerlo. Pertenecen a lo que, en lo principal, fue un período de transición de la vieja ciencia a la nueva ciencia. Sus métodos para examinar los fenómenos naturales se derivaron principalmente del pasado».

Así, la grandiosidad de Santo Tomás está en su explicación de cómo las modalidades del Ser son proporcionales a las modalidades de nuestra intelección.

La observación y la experimentación no eran nuevas. Lo que era nuevo fue la insistencia en la prueba tangible, repetible, visible. Escribe Nef (pág 27):

«Tal insistencia en las pruebas tangibles apenas se remonta más allá de los tiempos de William Gilbert de Colchester, nacido en 1544. En su *De magnete*, publicado en 1600, Gilbert escribió que no había descripción o explicación en el libro que no hubiese comprobado varias veces "con sus propios ojos"».

Pero antes que la imprenta hubiera tenido un siglo, y más, para vigorizar los supuestos de uniformidad, continuidad y repetibilidad, un impulso como el que sintió Gilbert o una prueba como la que ofrece, hubiera ofrecido poco interés. El mismo Bacon tenía conciencia de la discontinuidad entre su época y toda la historia precedente, y de que esta discontinuidad consistía en la aparición del mecanismo. En *Novum Organum* escribe (aforismo 129):

Es bueno observar el poder, los efectos y las consecuencias de los descubrimientos. Y en ninguna parte pueden observarse de modo más conspicuo que en esos tres que fueron desconocidos para los antiguos y cuyo origen, aunque reciente, resulta oscuro: es decir, la imprenta, la pólvora y el imán. Porque estos tres han alterado por completo el aspecto del estado de cosas en todo el mundo; el primero, en la literatura; el segundo, en la guerra, y el tercero, en la navegación; de lo que se han seguido innumerables cambios; tantos que ningún imperio, ninguna secta, ninguna estrella parece haber ejercido mayor poder e influjo en los asuntos humanos que estos inventos mecánicos.

«Con Bacon entramos en un nuevo clima mental», escribe Benjamín Farrington en *Francis Bacon: Philosopher of Industrial Science* (pág 141). «Cuando lo analizamos, nos damos cuenta de que no consiste tanto en un avance científico como en la bien fundada confianza en que la vida del hombre puede ser transformada por la ciencia. Lo que dice Farrington es que si las cosas no hubieran salido tan bien para el hombre y la ciencia, habría tenido que considerar la confianza de Bacon como vacua palabrería».

Quien conozca bien las raíces medievales de Bacon podrá defender mejor su plausibilidad intelectual. La frase misma «ciencia experimental» fue inventada y usada en el siglo XIII por Roger Bacon, de la misma familia de Francis. Roger establece una distinción total entre el razonamiento deductivo, al insistir sobre la particularidad de la evidencia en su discusión sobre el arco iris^[68].

Bacon quedó más impresionado que nadie, excepto Rabelais, por la significación de la imprenta como conocimiento aplicado. Durante toda la Edad Media se consideró la Naturaleza como el libro en el que han de escudriñarse los *vestigio, dei*. Bacon aprendió la lección de la imprenta interpretándola en el sentido de que ahora podríamos, literalmente, publicar la Naturaleza en una nueva edición mejorada. Se piensa en una enciclopedia. Lo que hace a Bacon tan medieval y tan moderno es su completa aceptación de la idea del Libro de la Naturaleza. Pero la sima entre los dos puntos de vista es esta: el Libro de la Naturaleza medieval era para la *contemplado*, como la Biblia. El Libro de la Naturaleza renacentista era para la *applicatio* y uso, como los tipos móviles. Un análisis más preciso de

Francis Bacon resolverá este problema y aclarará la transición desde el mundo medieval al mundo moderno.

Otra opinión acerca del libro como puente entre lo medieval y lo moderno es la de Erasmo.

Su nueva versión latina del Nuevo Testamento, en 1516, se tituló *Novum Organum* en 1620. Erasmo dirigió la nueva tecnología de la imprenta a los usos tradicionales de la grammatica y la retórica y a poner en limpio la página sagrada. Bacon empleó la nueva tecnología en un intento de poner en limpio el texto de la Naturaleza. En el diferente espíritu de estas obras se puede calibrar la eficacia de la tipografía en la preparación de la mente para el conocimiento aplicado. Pero tal cambio no es tan rápido ni tan completo como muchos suponen. En su obra *Admiral of the Ocean Sea*, Samuel Eliot Morison muestra una y otra vez su perplejidad por la incapacidad de los marineros de Colón para defenderse en las circunstancias del Nuevo Mundo: «*Colón lo abrazó tan bien como pudo; porque no quedaba ni una corteza de pan que comer a bordo de las encalladas carabelas, y los españoles se morían de hambre. No puedo comprender por qué no podían pescar...*» (pág 643).

Después de todo, el tema de Robinson Crusoe es la verdadera novedad, el hombre adaptable e ingenioso, capaz de transferir sus experiencias a nuevos modelos de conducta. La obra de Defoe es el canto épico del conocimiento aplicado. En la primera época de la tipografía las gentes todavía no habían adquirido esta capacidad.

Francis Bacon ofició en la extraña boda entre el Libro medieval

de la Naturaleza y el nuevo libro de tipos móviles.

Para poner en claro las extrañas ideas de Bacon sobre la ciencia y el texto del Libro de la Naturaleza, se hace necesaria una breve mirada a esta idea en la Edad Media.

Ernst Robert Curtius ha tocado el tema de «El libro como símbolo» en el capítulo XVI de *European Literature and the Latin Middle Ages*. Grecia y Roma habían hecho poco uso del libro como símbolo o metáfora, y «*fue en la Cristiandad cuando el libro recibió su suprema consagración. La Cristiandad fue una religión o Libro Sagrado. Cristo es el único dios que los antiguos representaron con un libro o rollo de papiro... El mismo Antiguo Testamento contenía gran cantidad de metáforas sobre el libro*» (pág 130).

Naturalmente, la aparición del papel en el siglo XII y el consecuente incremento de los libros hacen que se produzca también una eflorescencia de metáforas sobre el libro. Curtius hojea aquí y allá, entre los poetas y los teólogos, y comienza su sección sobre el Libro de la Naturaleza (págs 319-20):

En el concepto popular de la historia es un lugar común favorito decir que el Renacimiento se sacudió el polvo de los amarillentos pergaminos y comenzó a leer el libro de la naturaleza del mundo. Pero esta misma metáfora proviene de la Edad Media latina. Vimos que Alain habla del «libro de la experiencia»... *Omnis mundi creatura / Quasi liber et pictura*

/ *Nobis est et speculum*. En autores más tardíos, especialmente en los homilistas, «scientia creaturarum» y «líber naturae» aparecen como sinónimos. Para el predicador, el Libro de la Naturaleza debe figurar, con la Biblia, como fuente de material.

Sin embargo, es en el mismo Dante, según Curtius (pág 326), donde toda la metafórica medieval del libro se reúne, se intensifica y se amplía... desde el primer párrafo de la *Vita Nuova* hasta el último canto de la Divina Comedia. En efecto, el propio concepto de *summa*, inherente a toda organización medieval del conocimiento, es el mismo que el de libro de texto: «*Ahora, a la lectura, concebida como forma de recepción y estudio, corresponde la escritura como forma de producción y creación. Los dos conceptos van unidos. En el mundo intelectual de la Edad Media representan, por decirlo así, las dos mitades de una esfera. La unidad de ese mundo quedó destruida al inventarse la imprenta*» (pág 328). Y como la obra de Hajnal demostró antes, el entrenamiento oral implícito en la lectura y en la escritura constituyó una unidad cultural para el libro, mucho mayor de lo que sospecha Curtius. La imprenta, según lo ve Curtius, separó también los medios y el motivo del conocimiento aplicado. Los medios crean la necesidad.

Y fue este empleo homilético del libro de la naturaleza el espejo de San Pablo en que vemos ahora en aenigmatate, lo que entronizó a Plinio como un recurso en la exégesis gramatical, desde San Agustín en adelante. Resumiendo, Curtius estima (pág 321) «*que el concepto del mundo o de la naturaleza como "libro" tuvo su origen en la*

oratoria sagrada, fue adoptado entonces por la especulación medieval místico-filosófica, y pasó finalmente al uso común».

Curtius pasa después (pág 322) a ocuparse de los escritores del Renacimiento, como Montaigne, Descartes, Thomas Browne, que adoptaron la metáfora sobre el libro, y Bacon: El concepto teológico es preservado por Francis Bacon: *Num salvator noster inquit: Erratis nescientes Scripturas et potentiam Dei (San Mateo, 22, 29), ubi duos libros, ne in errores, proponit nobis evolvendos*. (pe Augmentis Scientiarum, Libro I.) No obstante, puesto que la finalidad que ahora perseguimos consiste simplemente en relacionar la noción baconiana de ciencia con la tradición medieval de las dos Escrituras de la Revelación y la Naturaleza, resulta posible limitar la discusión a *The Advancement of Learning*, fácilmente asequible en la edición de Everyman Library. También aquí hace uso Bacon del mismo texto de San Mateo (págs 41-42):

... pues como los Salmos y otras Escrituras nos invitan frecuentemente a considerar y ensalzar las grandes y maravillosas obras de Dios, si nos detuviésemos solamente en la contemplación de su exterior, del aspecto que primero ofrecen a nuestros sentidos, haríamos una injuria semejante a la Majestad de Dios, como si juzgásemos o infiriésemos del surtido de algún excelente joyero solamente por lo que expone de vista a la calle en su tienda. Los otros, porque procuran una ayuda singular y preservadora contra el descreimiento y el error: porque nuestro Salvador dijo: Erráis no sabiendo las

Escrituras ni el poder de Dios; poniendo ante nosotros dos libros o volúmenes en que estudiar, si hemos de asegurarnos contra el error: primero, las Escrituras, que revelan la voluntad de Dios; y luego las criaturas que manifiestan Su Poder; con lo que el último es una clave del primero: no solo porque abre nuestro entendimiento para la concepción del verdadero sentido de las Escrituras mediante las nociones generales de la razón y las reglas del lenguaje; sino principalmente despertando nuestra fe, llevándonos a la debida meditación sobre la omnipotencia de Dios, que aparece firmada y grabada principalmente en sus obras. Tanto puede decirse, en consecuencia, con respecto al testimonio y evidencia divinos en relación con la verdadera dignidad y valía del Estudio.

El pasaje que sigue contiene el tema tan reiterado por Bacon de que todas las artes son formas de conocimiento aplicado con el propósito de disminuir los efectos de la Caída:

Con respecto al lenguaje y las palabras, su consideración ha producido la ciencia de la gramática; porque el hombre todavía se esfuerza por reintegrarse a aquellas bendiciones de las que por su culpa se vio privado; y del mismo modo que ha luchado contra la primera maldición general con la invención de todas las otras partes, así ha procurado librarse de la segunda maldición general, que fue la confusión de lenguas, con el arte de la gramática; cuyo uso en la lengua madre es pequeño, y mayor en una lengua extranjera; pero principalmente

en tales lenguas extranjeras que han dejado de ser lenguas vulgares y se han convertido en lenguas cultas (pág 138).

Es la Caída del Hombre lo que engendra las artes del conocimiento aplicado, para alivio del bajo estado del hombre:

Y así, en los tiempos anteriores al diluvio, las sagradas crónicas, en aquellas escasas anotaciones que en ellas hay registradas, se han dignado mencionar y honrar el nombre de los inventores y autores de la música y de los trabajos en metal. En los tiempos posteriores al diluvio, la confusión de lenguas fue el primer gran juicio de Dios sobre la ambición del hombre; con lo que fueron principalmente entorpecidos el libre comercio y el intercambio de estudio y conocimientos (pág 38).

Bacon siente la mayor preocupación por la clase de trabajo realizado por el hombre antes de la Caída (pág 37):

Después que la creación estuvo terminada, se establece para nosotros que el hombre fue colocado en el jardín para trabajar en él; tal trabajo para él señalado no podía ser otro que el trabajo de la Contemplación; esto es, cuando la finalidad del trabajo no es sino el ejercicio y la experimentación no la necesidad; porque no habiendo entonces desgana por parte de la criatura, ni sudor de su frente el empleo del hombre debió de haber sido en consecuencia materia de deleite en el experimento, y no cuestión de trabajo para el uso. Y aún, los

primeros actos que el hombre realizó en el Paraíso consistieron en las dos partes sumarias del conocimiento: la contemplación de los animales y limposición de nombres. En cuanto al conocimiento que indujo a la Caída fue, como antes se dijo, no el conocimiento natural de las criaturas, sino el conocimiento moral del bien y del mal, de que ellas habían tenido otros orígenes, que el hombre aspiraba a conocer con el fin de hacer una total defección de Dios y depender por completo de sí mismo.

El Adán de Bacon es un místico medieval, y el de Milton, un organizador de sindicatos.

Antes de la Caída, el propósito del trabajo era solo la experiencia o «experimento», «no la necesidad», «ni cuestión de trabajo para el uso». Resulta extraño que, no obstante sea Bacon completamente explícito y reiterativo en su derivación de las Escrituras de su programa de conocimiento aplicado, hayan evitado sus comentadores este tema. Bacon introduce la Revelación en todas las partes de su programa haciendo resaltar no solo el paralelismo entre el Libro de la Naturaleza y el de la Revelación, sino también

entre los métodos empleados en ambos.

El Adán de Bacon parecería corresponder al poeta de Shakespeare, que emplea toda su impoluta intuición para penetrar en todos los misterios y designarlos como un mago nominalista:

La mirada del poeta, en su bello delirio,
va del cielo a la tierra, de la tierra al cielo,
y a medida que la imaginación da cuerpo a las cosas
desconocidas, la pluma del poeta les da forma,
da a la nada etérea habitación y nombre [69].

Por comparación, el Adán de antes de la Caída es para Milton un aperreado trabajador del campo:

Entonces hablan de cómo pueden mejor afanarse aquel día
en su creciente trabajo, porque su tarea excedía con mucho el
rendimiento de las manos de dos que cultivan huerta tan
dilatada [70].

Milton debía de tener alguna intención irónica.

El concepto baconiano del conocimiento aplicado concierne a los medios de restaurar el texto del Libro de la Naturaleza, que había sido desfigurado por la Caída, así como nuestras facultades han sido deterioradas. Del mismo modo que Bacon se esfuerza en enmendar el texto de la Naturaleza con sus *Historias*, trata de reparar nuestras facultades con sus *Essays or Counsels, Civil and Moral*, o públicos y privados.

El roto espejo o cristal de nuestras mentes ya no permite el paso de la «luz al través», sino que nos fascina con luces rotas, rodeándonos de ídolos.

Del mismo modo que Bacon se apoya en la *grammatica* inductiva tradicional para su exégesis de los dos libros de la Naturaleza y la Revelación, confía grandemente en el concepto ciceroniano de la elocuencia como conocimiento aplicado, uniendo explícitamente a Cicerón y Salomón a este respecto. En *Novum Organum* (págs. 181-82) escribe:

Ni ello ha de dudarse en absoluto, que este conocimiento ha de ser tan variable como si no estuviese sometido a precepto; porque es mucho menos infinito que la ciencia del gobierno, la cual, como vemos, está perfeccionada y en alguna parte compendiada. Parece ser que algunos de los antiguos romanos, en los tiempos más serios y sabios, fueron profesores de esta sabiduría; porque registra Cicerón que entonces estaba en uso que los senadores con renombre y consideración de hombres sabios en general, como Coruncanio, Curio, Lelio y muchos otros, pasearan a ciertas horas por la plaza y diesen audiencia a los que deseaban recibir su consejo; y que los ciudadanos particulares recurriesen a ellos y les consultasen acerca del matrimonio de una hija, del empleo de un hijo, de la compra de una ganga, o sobre una acusación, o cualquier otro incidente de la vida. Y así existe una sabiduría para aconsejar y orientar, incluso en casos particulares, que surge de una penetración

universal en los asuntos del mundo y que se emplea en los casos particulares propuestos, pero que se cosecha en la general observación de casos de la misma naturaleza. Así lo vemos en el libro que Q. Cicerón escribió a su hermano, *De petitione consulatus* (único libro de negocios que conozco, escrito por los antiguos), que, si bien trataba de una acción particular emprendida, su contenido consistía en gran cantidad de sabios axiomas políticos que encerraban, no una temporal, sino una instrucción permanente para las elecciones populares. Pero principalmente podemos ver aquellos aforismos que han alcanzado un lugar entre los escritos sagrados, escritos por el rey Salomón (cuyo corazón, según testifican las Escrituras, era como las arenas de la playa y encerraba el mundo y todas las cuestiones del mundo), ver, digo, no , pocos preceptos, profundos y excelentes, no pocas advertencias y situaciones que abarcan una gran variedad de ocasiones, con lo que dedicaremos algún tiempo ofreciendo a consideración cierto número de ejemplos.

Bacon tiene mucho que decir de Salomón, como predecesor suyo que fue. En efecto, su teoría pedagógica del aforismo está tomada de Salomón: Del mismo modo, en la persona de Salomón vemos que el don de la sabiduría, sea en la demanda que de él hace el mismo Salomón, sea en el consentimiento divino de otorgárselo, es preferido a todas las otras felicidades terrenas y temporales. En virtud de esta concesión o don de Dios, Salomón fue capaz, no solo

de escribir esos excelentes Aforismos o Parábolas relativas a la filosofía divina o moral, sino también de compilar una Historia Natural de todos los vegetales, desde el cedro que crece en la montaña hasta el musgo de los muros (rudimento entre putrefacción y hierba), así como de todos los seres que respiran y se mueven. Y aún más, este Rey Salomón, aunque excelente en la gloria de su tesoro y magnificencia de sus edificios, en su flota y navegación, en sus domésticos y servidores, en su fama y renombre, no reclamaba ninguna de estas glorias, y sí solo la gloria de investigar la verdad; como él mismo expresó: *La gloria de Dios es hacer secreta una cosa, pero la gloria del rey es descubrirla*; como si, al igual que en un inocente juego de niños, la Divina Majestad se complaciese en ocultar sus obras, a fin de que fueran descubiertas; y como si los reyes no pudiesen alcanzar mayor honor que ser los compañeros de Dios en este juego, considerando el gran dominio que tienen sobre los espíritus y los medios, que nada puede ocultárseles.

Al comparar el descubrimiento científico con un juego de niños, Bacon nos lleva a otra de sus nociones básicas: la de que si el hombre perdió el Edén por orgullo ha de recuperarlo por la humildad.

Ocurre lo mismo con las distintas clases de ídolos y sus seguidores: todos deben ser rechazados y apartados con firme y solemne determinación, y liberar y purificar la propia inteligencia; la entrada en el reino del hombre, fundado en la ciencia, no es muy distinta a la entrada en el reino de los cielos, en los que nadie es admitido si no se hace como un niño^[71].

Ya en sus *Ensayos* (págs 289-90) Bacon sostuvo, en la misma forma, que *«la ruta que propongo seguir para el descubrimiento de las ciencias es aquella que concede poco a la agudeza y vigor del espíritu, pero pone a todos los espíritus e inteligencias casi al mismo nivel»*. La imprenta había no solo inspirado a Bacon la idea del conocimiento aplicado por medio de la homogeneidad del procedimiento segmentario, sino que le dio el convencimiento de que los hombres llegarían a encontrarse en un mismo nivel, en sus capacidades y realizaciones. Esta doctrina ha dado origen a ciertas extrañas especulaciones, pero pocos discutirían el poder de la imprenta para igualar y extender el proceso del conocimiento, del mismo modo que la artillería niveló los castillos y los privilegios feudales. Bacon, por tanto, sostiene que, por medio de vastos recorridos enciclopédicos, puede ser reestablecido el texto de la Naturaleza. El espíritu del hombre puede ser reconstruido de modo que pueda volver a reflejar una edición más perfecta del Libro de la Naturaleza. Hoy es un espejo encantado, pero el encanto puede romperse.

Resulta, pues, evidente que Bacon no podía tener más respeto al escolasticismo que por la dialéctica de Platón y Aristóteles, *«porque la misión del Arte es perfeccionar y exaltar la Naturaleza, y ellos, por el contrario, la han agraviado, calumniado y traicionado»* ^[72].

¿Hasta qué punto la página impresa en grandes tiradas llegó a convertirse en sustituto de la confesión de boca a oído?

Ya al principio de *The Advancement of Learning* (pág 23) Bacon ofrece una breve historia de la prosa del Renacimiento, que aclara indirectamente el papel de la imprenta:

Guiado sin duda por una más alta providencia, Martín Lutero razonó y comprendió todo lo que significaba su enfrentamiento contra el obispo de Roma y las degeneradas tradiciones de la Iglesia, y al darse cuenta de su soledad, de la falta de ayuda por parte de la opinión de su tiempo, se vio obligado a despertar toda la Antigüedad y a llamar en su ayuda a los tiempos pasados para constituir un partido contra los tiempos presentes.

Los autores antiguos, tanto teólogos como humanistas, tanto tiempo olvidados en las bibliotecas, comenzaron, en general, a ser leídos y hojeados. En consecuencia, surgió la necesidad de conocer y escribir mejor las lenguas en que estos autores escribieron originalmente, para una mejor comprensión de sus obras y para mejor imponer y aplicar sus palabras. Con ello creció de nuevo el deleite en su manera de decir y estilo, y una nueva admiración por aquella forma de escribir; deleite y admiración que aumentaron y se precipitaron a causa de la enemistad y oposición que los

proponentes de aquellas opiniones primitivas, pero aparentemente nuevas, mostraban contra los escolásticos, generalmente del partido contrario, y cuyos escritos eran de un estilo y forma por completo distinto; que se tomaban la libertad de acuñar y conformar nuevos términos de arte para expresar sus propios conceptos y para evitar circunloquios, sin preocupación por la pureza, el encanto, o lo que podría llamar legitimidad de la frase o de la palabra.

Bacon afirma aquí que todo el esfuerzo humanístico para resucitar las lenguas y la historia antigua fue incidental en las querellas religiosas. Las prensas de imprimir habían hecho asequibles los autores de tiempos remotos. Las gentes comenzaron a imitar su estilo. Los escolásticos escribían en forma tan técnica y tersa que pasaron de moda y fueron completamente incapaces de ganar popularidad entre el nuevo público lector. Este público, cada vez más numeroso, solo podía ser ganado por la florida retórica, y añade Bacon:

Para ganárselos y persuadirlos, se hizo necesario, como medio más adecuado y enérgico para penetrar en el espíritu del vulgo, recurrir a la elocuencia y a la variedad en el discurso: de suerte que, en concurrencia estas cuatro causas, la admiración por los antiguos escritores, el odio a los escolásticos, el estudio profundo de las lenguas y la eficacia de la predicación, introdujeron el amor por el estudio de la elocuencia y la imitación de lenguaje, que empezaron entonces a florecer. Pronto llegó a convertirse en un exceso, porque se

buscaban más las palabras que los temas, más la exquisitez de la frase, la composición rotunda y clara de los períodos, el suave descenso de las cláusulas y la variedad y adorno de las obras con tropos y figuras, que el peso de las ideas, valor del tema, solidez del argumento, vivacidad de la invención o profundidad del juicio. Fue entonces cuando comenzó a ganar precio la fluente y lacrimosa inspiración del obispo portugués Osorio. Entonces también cuando Sturm se tomó infinitos y curiosos cuidados acerca de Cicerón el Orador y Hermógenes el Retórico, a más de sus libros de Períodos e Imitación, y otros semejantes.

También entonces cuando Car, de Cambridge, y Ascham en sus lecciones y escritos, casi deificaron a Cicerón y Demóstenes, y tentaron a todos los jóvenes estudiosos con este delicado y pulido género de saber. Entonces aprovechó Erasmo la oportunidad para componer el Eco burlesco: *decem annos consumpsi in legendo Cicerone*; y el Eco le respondió en griego, *Bus Asine*. Entonces llegó a ser despreciado, por bárbaro, el saber de los escolásticos. En resumen, la inclinación y tendencia de aquellos tiempos iba más a la imitación que a la solidez.

En el espacio de una página, poco más o menos, Bacon ofrece una imagen detallada de las luchas y modas literarias de su tiempo. Como su idea sobre los métodos científicos, su idea acerca de la escena literaria está enraizada en la religión. Su esbozo de una historia de la prosa inglesa todavía ha de ser examinado seriamente

por los historiadores de la literatura. Cuando Bacon dice, por ejemplo: «*Entonces llegó a ser despreciado, por bárbaro, el saber de los escolásticos*» no dice que él mismo lo desprecie. No siente ningún respeto por la ornamentada y afectada elocuencia que corrientemente jugaba sus triunfos.

Tras este esquema de algunos aspectos del conocimiento aplicado en el medievalismo de Bacon, ha llegado el momento de considerar algunas de las aplicaciones de la tecnología de la imprenta en la vida individual y nacional. Y aquí se hace necesario considerar a los escritores y las lenguas vulgares como configurados por la nueva extensión que la imprenta había dado a la imagen visual.

Algunos autores han sugerido recientemente que toda la literatura de imaginación desde el Renacimiento casi podría considerarse como una exteriorización de la confesión medieval. En *Anatomy of Criticism* (pág 307), Northrop Frye señala la fuerte corriente autobiográfica seguida por la prosa de imaginación, siguiendo a San Agustín, que parece haber creado el género, y Rousseau, que estableció su forma moderna. La tradición anterior dio a la literatura inglesa *Religio Medici*, *Grace Abounding* y la *Apología* de Newman, a más del similar, pero ligeramente distinto, tipo de confesión preferido por los místicos.

Particularmente el soneto, como nueva forma de confesión pública alimentada por la imprenta, merece estudio, pues que está relacionado con nuevas formas de versificación. El conocido soneto de Wordsworth acerca del soneto toca algunas notas de *La galaxia*

No desprecies el soneto; Crítico, frunciste el ceño
sin estimar sus honores justos; con esta llave
su corazón abrió Shakespeare; la melodía
de este pequeño laúd alivió dio a la herida de Petrarca;
mil veces el Tasso hizo sonar este caramillo;
con él consoló Camoens la pena del exiliado;
como alegre hoja de mirto resplandeciera el soneto
en medio de los cipreses con que el Dante coronó
su frente de visionario; luciérnaga brillante,
alegró al suave Spencer, traída del País de las Hadas
para abrirse paso en las sendas oscuras; y cuando la niebla
cayó en torno del camino de Milton, en sus manos
el instrumento se hizo tormenta con que lanzó al aire
confortantes acentos, ¡ay, muy pocos!

Más de un solo de trompeta ha podido interpretarse gracias al
medio de la imprenta, y que de otro modo no se habría compuesto.
La sola existencia de la imprenta creó la necesidad y la posibilidad
de nuevos modos de expresión, y al mismo tiempo:

Amando de verdad, y decidido a expresar mi amor en
verso, que ella, mi amada, pudiera complacerse en mi dolor,
—el placer podría hacerle leer, la lectura, hacerle saber, el
conocimiento, ganar su piedad, y la piedad lograr su gracia—,
busqué adecuadas palabras para pintar la faz más negra del

dolor; estudiando bellas ficciones para entretener su espíritu,
volviendo a veces páginas ajenas para ver si de ellas fluían
algunas frescas y fructíferas linfas sobre mi abrasado cerebro.

Pero las palabras venían renqueando, impidiendo que la
Invención se mantuviese;

La Invención, hija de la naturaleza, huía los golpes de su
padrastró el Estudio,

y los pies ajenos eran además extraños en mi camino.

Así, en mi avanzado embarazo por hablar, desvalido en mis
angustias mordiendo mi rebelde pluma y golpeándome de
despecho,

«Loco», me dijo mi Musa, «escucha tu corazón y
escribe»^[73].

**El Aretino, como Rabelais y Cervantes,
proclamó que la tipografía tiene un
significado gargantuesco, fantástico y
sobrehumano.**

Como hemos visto, la exteriorización o expresión de la mente
bajo las condiciones de la cultura del manuscrito estaba muy

constreñida. El poeta o el escritor se hallaban muy lejos de poder emplear la lengua vulgar como sistema de comunicación pública.

Con la imprenta, el descubrimiento de la lengua vulgar como sistema de comunicación pública fue inmediato. La figura de Pietro Aretino (1492-1556) servirá para aclarar este cambio súbito. Ilustra también el cambio súbito que sustituye la confesión o auto-acusación privada por la denuncia de los otros. El Aretino fue conocido en su tiempo por «el flagelo de los príncipes»:

Fue un monstruo, verdaderamente: negar esto es menospreciarlo; pero, sobre todo, fue un hombre de su tiempo, expresión la más libre, quizá, de la edad en que vivió, el siglo XVI. Esto, y su enorme habilidad, junto al hecho de que fundó la prensa moderna y utilizó el arma hasta entonces desconocida de la publicidad con una apreciación incomparable de su poder, son sus principales méritos para que nos ocupemos de él^[74].

Nacido dos años después que Rabelais, llegó, como él, a tiempo justo de empuñar el instrumento nuevo, la imprenta. Iba a convertirse en un Northcliffe, un hombre-orquesta del periodismo.

En cierto sentido, por su proclividad hacia el «sensacionalismo», es un precursor de Hearst, lord Northcliffe y otros, al mismo tiempo que el padre de la temible tribu de los modernos agentes de prensa que, cuando quieren darse aires de importancia, se hacen «publicistas». Está su jactancia de que en el mundo «la Fama la vendo yo». Necesitaba publicidad; era su vida; y sabía ciertamente cómo conseguirla... Tenemos, pues, un hombre

que puede ser llamado, con un criterio cronológico, el primer realista de la literatura, el primer periodista, el primer publicista, el primer crítico de arte^[75].

Como su contemporáneo Rabelais, sintió el gigantismo latente en la uniformidad y repetibilidad de la palabra impresa. De origen modesto y sin educación, el Aretino utilizó la Prensa del mismo modo que ha venido siendo utilizada desde entonces.

Escribe Putman (pág 37):

Si en aquella época fue el Aretino el hombre probablemente más poderoso de Italia, quizá del mundo, la razón ha de buscarse en la nueva fuerza que había descubierto, esa fuerza que hoy llamamos «el poder de la Prensa». El Aretino la consideraba como el poder de su pluma. El mismo no se daba cuenta del verdadero fuego de Prometeo con que estaba jugando. Todo lo que sabía es que tenía un instrumento tremendo en sus manos, y lo empleaba con tanta falta de escrúpulos como ha venido siendo empleado reiteradamente desde su época. Era capaz de ser —véanse sus cartas— tan hipócrita como la Prensa moderna.

Putman continúa (pág 41) diciendo que el Aretino fue «*quizá el mayor chantajista de la historia, el primer exponente verdaderamente moderno de la "pluma envenenada"*». Es decir, que el Aretino consideraba realmente la imprenta como un confesonario público con él como Padre Confesor, pluma o

micrófono en mano.

Hutton cita al Aretino en la página XIV de su estudio:

«Cuiden otros del estilo y dejen de ser ellos mismos. Sin maestro, sin modelo, sin guía, sin artificio trabajo yo y me gano la vida, el bienestar y la fama. ¿Qué más necesito? Con una pluma de ganso y unas hojas de papel, me río del universo».

Ya volveremos a este «sin modelo, sin guía», porque fue literalmente cierto. La imprenta fue un instrumento sin precedentes. No tenía escritores ni público lector propios, y por largo tiempo tuvo que conformarse con la clase de escritor y de público creada por las condiciones del manuscrito. Como Febvre y Martin explican en *L'Apparition du Livre*, la imprenta hubo de contar durante los doscientos primeros años casi enteramente con los manuscritos medievales. En cuanto al papel del autor, no existía, y el escritor, durante cerca de dos siglos, hubo de usar distintas máscaras, de bufón o de predicador, descubriendo, solo en el siglo XVIII, el papel de «hombre de letras»:

Jaques. —He de tener libertad, además; patente tan amplia como el viento, para soplar donde me plazca, que así la tienen los locos. Y más han de reír aquellos más lastimados por mi locura. Y ¿por qué han de hacerlo, señor? El por qué es llano como el camino de la iglesia parroquial: aquel a quien ataca ingeniosamente un bufón obrará torpemente, aunque le escueza, al no mostrarse indiferente al golpe. De lo contrario, incluso

las miradas casuales del bufón pondrán al desnudo la locura del sabio.

Vestidme un hábito abigarrado. Dadme permiso para decir lo que pienso, y limpiaré de arriba abajo el cuerpo loco del infecto mundo, si quieren tomar pacientemente mi medicina^[76].

Aunque comprometido en esta catártica empresa, Shakespeare sintió con amargura la ausencia de oficio. Leemos en su Soneto CX:

¡Ay! Es verdad, de aquí para allá anduve,
hice de mí un bufón ante las gentes,
herí mis sentimientos y he vendido
barato lo más caro...

La moda de la imprenta lo atrajo poco, y no hizo esfuerzos por publicar, ya que la circulación de su obra en forma impresa no le hubiese conferido dignidad. Fue completamente al contrario para el teólogo. Cuando Ben Jonson publicó sus comedias en 1616 con el título *Obras* de Ben Jonson, se produjeron muchos comentarios irónicos.

Es interesante el hecho de que Shakespeare comentara acerca del oficio de escritor, en su aspecto de confesor, «he vendido barato lo más caro», porque actor o autor, su andar «de aquí para allá» le hubiera parecido lo mismo. Y es este derramamiento en confesión de asunto privados y opiniones personales lo que pareció al Aretino y sus contemporáneos que justificaba la asociación de la imprenta con la pornografía y la obscenidad. Este es el parecer que domina en

Dunciad, de Pope, a principios del siglo XVIII. Pero en el Aretino, este cambio de la confesión privada por la acusación pública es la respuesta perfectamente natural a la tecnología de la imprenta.

En realidad, afirma Raimondi, el Aretino «es una prostituta». Tiene el instinto de la rebelión social de la prostituta. Arroja fango no solo a la cara de sus contemporáneos, sino también a la de todo un pasado. Parecería como si levantase el mundo y lo colocara a contraluz del sol... Todo es obsceno y libidinoso, todo está en venta, todo es falso, nada es sagrado. El mismo hace mercancía de las cosas sagradas para ganar dinero, y escribe vidas románticas de santos. ¿Y luego? Como la Nanna y Pippa, estima conveniente mantenerse sobre los hombres y sujetarlos con las riendas de sus propios vicios... Las enseñanzas que la Nanna imparte a Pippa son las mismas que guiaron la vida del Aretino^[77].

**Marlowe preludió el alarido bárbaro de
Whitman estableciendo un sistema de
comunicación pública nacional en verso
blanco; un naciente sistema yámbico sonoro,
apropiado al nuevo relato de éxito.**

Es necesario tener presente que el gigantismo generado por la imprenta afectó no solo a los autores y a las lenguas vulgares, sino también a los mercados. Y la súbita expansión de amplios mercados y del comercio, bajo la inspiración de esta primera forma de producción en masa, apareció como manifestación visible de toda la venalidad latente en la especie humana. No es este, pues, el último de los efectos del juego del componente visual en la experiencia del hombre. La técnica de traducción que es el conocimiento *aplicado*, es acrecida objetivamente hasta abarcar los crímenes y motivos ocultos del género humano en una nueva forma de autoexpresión. La imprenta es ávida de materias intensas y sensacionales que difundir, porque visualmente es una forma grandemente intensificada de la palabra escrita. Este hecho no es más básico para la comprensión de los periódicos corrientes que para la apreciación de lo que estaba ocurriéndoles al lenguaje y a la expresión en el siglo XVI:

Merece la pena estudiar al Aretino porque es un hombre de genio y porque resume y expresa aquella desastrosa época de anarquía, su completo desorden y colapso moral, su complacencia en insultar y despreciar el pasado, su repudio del toda vieja autoridad y tradición. Y si añadimos a esto que inventó un arma, para sus fines, que en la actualidad ha llegado a ser más poderosa que cualquier gobierno establecido, parlamento electo o monarquía hereditaria —la publicidad, la Prensa—, hay excusa más que suficiente para publicar este libro^[78].

La imprenta, como sistema de comunicación pública que dio un enorme poder de amplificación a la voz individual, pronto halló una nueva forma de expresión: el drama popular isabelino. Las primeras líneas del muy popular *Tamburlaine the Great*, de Christopher Marlowe, nos procuran todos nuestros nuevos temas:

De las cribadas vetas del ingenio rimado,
desde las agudezas de la bufonería,
queremos conduciros a la tienda de mando
donde oiréis al escita Timur de Samarkanda
amenazar al mundo con palabras de pasmo,

...

Ved sólo su figura en este espejo trágico
y aplaudid sus victorias como más os complazca.

El primer personaje que habla en escena, Mycetas,
pronuncia palabras no menos significativas:

Hermano Crosroe, me siento vejado
e incapaz, no obstante, de expresar mi afrenta,
pues ello requiere palabras tonantes.

Lo que tiene especial significación es el descubrimiento del verso blanco como megáfono difusor y la convicción de que la cadencia de las rimas no puede procurar el alcance y volumen necesarios para la expresión pública que resuena en la nueva era.

Para los isabelinos, el verso blanco fue una novedad tan

excitante como un primer plano en el cine de Griffith, y ambas cosas son muy semejantes en la intensidad de amplificación y en la exageración de los sentimientos. Incluso Withman, impelido por la nueva intensidad visual de los periódicos de su tiempo, no encontró vehículo más sonoro que el verso blanco para sus gritos bárbaros. Nadie ha ofrecido una teoría acerca de los orígenes del verso inglés no rimado. No tiene antecedentes, o ejemplos, a no ser en la larga línea melódica de la música medieval. No creo que la idea de Kenneth Sisam acerca de la métrica en el inglés antiguo tenga relación con el verso blanco. En *Fourteenth Century Verse and Prose* (pág XIII) escribe:

«El inglés antiguo no conocía sino un solo metro: el largo verso aliterativo sin rima. Resultaba más adecuado a la narrativa; ni era musical, en el sentido de que no podía ser cantado; tenía una marcada propensión al ruido y la cacofonía».

Pero la paradoja está en que el verso blanco, siendo una de las primeras manifestaciones de la poesía «hablada», como opuesta a la cantada, es mucho más rápido que la canción, o quizá incluso que el habla misma. Sin embargo, puede decirse con seguridad, para comenzar, que el verso blanco, por diferencia con la poesía rimada, respondía a la nueva necesidad de reconocer e imponer la lengua vulgar como sistema de comunicación pública. Aretino había sido el primero en tomar la lengua vulgar como medio de comunicación de masas, en que lo había convertido la imprenta.

Sus biógrafos señalan su extraordinario parecido con los más

vulgares señores y emperadores de la prensa moderna. El *New York Times* del 10 de septiembre de 1965 tituló así una recensión de la biografía escrita por W. A. Swanberg, *Citizen Hearst*: «El hombre que hizo gritar a la primera página».

El verso blanco fue el medio de hacer que la lengua inglesa rugiese y resonase de modo adecuado a la nueva extensión y consolidación dada por la tipografía a la lengua vulgar. En nuestros días se ha producido un efecto inverso, cuando la lengua vulgar ha tropezado con la competencia no verbal de la fotografía, el cine y la televisión. Simone de Beauvoir señala de modo impresionante este fenómeno en *Les Mandarins*: «¡Qué triunfo risible, ser un gran escritor en Guatemala u Honduras! Ayer se creía el habitante de un lugar privilegiado del mundo, desde el que cualquier sonido retumbaba en todo el planeta; y hoy sabe que sus palabras mueren a sus pies».

¡Qué extraordinaria luz arrojan estas palabras sobre la era de Gutenberg y sobre la naturaleza del verso blanco! No es extraño que la investigación literaria no haya conseguido revelarnos su origen. Igualmente infecunda sería la búsqueda de los orígenes de las largas vías romanas en los precedentes mecánicos o técnicos. La vía romana fue un subproducto del papiro y de los correos rápidos. Cesare Folingo aborda adecuadamente este problema cuando escribe sobre «la literatura de las lenguas vulgares» en *El legado de la Edad Media: Roma no ha producido épica popular...*

Aquellos constructores infatigables solían entonar sus cantos épicos en piedra: millas y millas de caminos empedrados... que

debían de tener para ellos casi el mismo atractivo emocional que han tenido para los franceses las largas series de versos rimados."

**La imprenta, al convertir las lenguas
vulgares en medios de comunicación o
sistemas cerrados, creó las fuerzas
uniformes y centralizadoras del
nacionalismo moderno.**

Los franceses, más que cualquier otra nación moderna, han sentido la fuerza unificadora de la lengua propia como experiencia nacional. Es natural, pues, que hayan sido los primeros en sentir la ruptura de esta unidad creada por la tipografía en su choque con los medios no verbales. En la era electrónica, Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre se preguntan en tono trágico en *¿Qué es la literatura?*: «¿Para quién se escribe?»

El comentario editorial sobre Simone de Beauvoir publicado en el número de agosto de 1955 de *Encounter* nos ayudará mucho a relacionar las clamorosas voces de la era de Gutenberg con el fenómeno del nacionalismo. El articulista considera la naturaleza de la fama y de la reputación duradera:

Para conseguir esto, es casi necesario, en nuestra época, pertenecer a una comunidad nacional que tenga, a más de cualesquiera otras excelencias morales y estéticas, la cualidad completamente vulgar de ser poderosa de un modo u otro; de ser considerada con atención por el mundo y, lo que es más importante, de ser escuchada.

La existencia de tal comunidad parece ser una condición previa para que surja una literatura nacional suficientemente amplia en extensión y densa en sustancia para fijar la atención del mundo y dar forma a su imaginación; fueron los mismos escritores quienes ayudaron al nacimiento de esta cosa llamada «literatura nacional». Al principio, su actividad tuvo una agradable naturalidad... Más tarde, bajo el hechizo del movimiento romántico, revivieron lenguas moribundas, se compusieron nuevas epopeyas nacionales para países que hasta entonces apenas existían, en tanto que la literatura adscribía a la idea de la existencia nacional las virtudes más sobrenaturales...

La exteriorización o expresión de la experiencia interior personal y la acumulación del sentimiento nacional colectivo están, pues, estrechamente relacionadas por la acción y efectos de la tipografía, en cuanto que la nueva tecnología hace visible, centra y unifica la lengua vulgar.

Resulta perfectamente lógico que Chaucer, como Dryden, hayan preferido el pareado, como fórmula de conversación íntima entre amigos. En este sentido, el pareado chauceriano habría impresionado a Santo Tomás Moro por su carácter similar al del

diálogo escolástico, del mismo modo que el pareado de Pope y el de Dryden conservaban el carácter de la «ambladura» senequista. En el importante texto que ya hemos citado, Moro establece la adecuada distinción entre la rima y el verso blanco cuando opone la filosofía escolástica, como «no desagradable en una comunicación familiar entre amigos», y los nuevos modos de discurso propios para los «*consejos de los Reyes, donde se debaten y razonan graves materias con gran autoridad*». Moro habla de las organizaciones políticas centralistas y nacionalistas, nuevas en su tiempo.

El verso blanco de Marlowe fue el correlativo objetivo para esas nuevas formas de gigantismo:

Cheridamas: ¡Tamerlán!

¡Un pastor escita tan embellecido!

con el orgullo de la naturaleza y sus más ricas galas!

Su mirada amenaza al cielo y a los dioses.

Sus fieros ojos están fijos sobre la tierra

como si tramara alguna estratagema,

o intentara destruir las oscuras bóvedas del Averno

para hacer salir del infierno al can de tres cabezas^[79].

En la página impresa se reflejó por primera

vez el divorcio entre la poesía y la música.

Wilfred Mellers, al comentar en *Music and Society* (pág 29) la línea melódica de los trovadores, nos procura un contrapunto desde el que podemos observar el precipitado avance de Marlowe:

La inmensa longitud y ondulada plasticidad de la línea melódica de todos estos músicos es prueba de las ventajas de la música concebida en términos de una sola línea, que compensan sus evidentes limitaciones; si se sacrifican las posibilidades de la armonía y del contraste sonoro, se gana la posibilidad de crear una melodía libre de las inhibiciones de la medida. No hay límite para la sutileza de frase, de entonación y de matiz que puede conseguirse, excepto el límite implícito en la creación de una organización lineal coherente.

Cantar es hablar despacio para saborear los matices. El verso blanco se originó en una época que fue la primera en separar las palabras de la música, y en la que avanzó la autonomía especialista de los instrumentos musicales. Según Mellers, el papel de la polifonía fue romper la antigua línea monódica. La polifonía había de producir, en música, los mismos efectos que el tipo movible y la escritura mecánica en el lenguaje y la literatura. En efecto, especialmente a partir del momento en que fue posible imprimir música, se hicieron necesarias la cuantificación y la medida como medio de concertar a los cantores de las distintas partes. Pero la polifonía medieval solo de un modo latente tenía esas partes y cantidades distintas. Dice Mellers (pág 31):

No parece imposible que la polifonía haya sido, primero, el resultado, en gran parte inconsciente, de ciertos errores que pueden producirse en el canto al unísono de la música monofónica; no sorprende, ciertamente, que a finales de la Edad Media la polifonía estuviese tan enraizada en lo que son actitudes esencialmente monofónicas, cuyo acceso es, al menos al principio, curiosamente difícil para las personas del mundo moderno. Sabemos, poco más o menos, lo que esperamos de la música concebida en «partes», y el compositor medieval no satisface nuestras esperanzas. Pero antes de rechazarlo como «primitivo» o «precursor», deberíamos estar seguros de que comprendemos lo que él creía que estaba tratando de hacer. No estaba tratando, realmente, de romper con las implicaciones de la música monofónica de que se había nutrido y que, como hemos visto, simbolizaban la filosofía inherente a su mundo; quizá estaba tratando de ampliar los recursos de esa música, y al hacerlo así, introdujo, sin proponérselo, conceptos que habían de producir una profunda revolución técnica.

El excelente estudio de Bruce Pattison *Music and Poetry of the English Renaissance* señala que «la canción fue virtualmente la única forma musical hasta el siglo XVII» (pág 83). Y como la canción había sido, durante siglos, inseparable del desarrollo narrativo y lineal de los temas, penetró y configuró así mismo la práctica literaria. Lo que hoy podemos llamar historia o «línea narrativa», no es mucho más discernible en Nashe que en el Antiguo Testamento.

Más bien tal línea está embebida en los múltiples efectos del lenguaje. Esta cualidad de interacción simultánea o sensibilidad táctil es prominente en la música medieval. Como afirma Pattison (pág 82):

«En cierto sentido, la música medieval es, a menudo, de concepción instrumental, aunque no hay certeza acerca de qué parte tomaban los instrumentos en su ejecución. La atención se centraba, en gran parte, sobre el efecto sensorio de combinar diferentes voces, más bien que sobre los sentimientos expresados por el texto o la expresión emocional».

La polifonía oral de la prosa de Nashe peca contra el decoro lineal y literario.

El gusto por la interacción compleja de las cualidades persiste en el siglo XVI, incluso en el lenguaje destinado a ser impreso. Y James Sutherland, en *On English Prose* (pág 49) comete el error de considerar esta polifonía, en Nashe, como ineptitud para ser un razonable hombre de letras:

«El defecto de Nashe es, en parte, que está mucho menos interesado en facilitar las cosas al lector que en gozarse en su propia superioridad sobre él; o, si esto parece un juicio demasiado duro, en explotar todos los recursos lingüísticos del idioma para su propia distracción». Leído en alta voz por un retórico formado en las nuevas escuelas secundarias, el pasaje que cita Sutherland (págs 49-50) adquiere la impetuosa calidad de un solo de trompeta de Louis Armstrong:

Hero esperaba, y por tanto soñaba (pues que toda esperanza es un sueño); su esperanza estaba donde estaba su corazón, y su corazón se envolvía y giraba con el viento, que podía impulsar hacia ella a su amado o alejarlo.

Combatían en ella esperanza y temor, enemigos ambos del sueño, lo que hizo que, al romper el día (¡qué vieja acartonada es el día, que tanto tarda en romper!) abriese el mirador o ventana, para ver de dónde soplaban las ráfagas, o qué aspecto o paso llevaba el mar; lo que en seguida ven sus ojos le hiere la

vista; el primer blanco de las flechas penetrantes de su mirada es el cuerpo inanimado de Leandro; con la súbita contemplación de este lastimoso espectáculo de su amor convertido en carne de *gladus aeglefinus*, su dolor no pudo ser sino infinito, aunque el gozo que él le causaba no hubiera sido sino mediocre; y no hay mujer que no se deleite en el llanto, o no harían uso tan ligero de él para todo.

Bajó corriendo, su camión ondeando, cayéndole los cabellos sobre los oídos (igual que Semiramis saliera corriendo con un frasco de cosmético en la mano y sus colgantes trenzas negras sobre los hombros, un peine de marfil en ellas ensartado, cuando oyó decir que Babilonia había sido ocupada) queriendo reanimar al cadáver con sus besos, pero cuando iba a depositar uno de esos cálidos emplastos en aquellos labios de esturión azul hecho jalea, tumultuosas masas de espumantes olas llegaron rodando y lo alcanzaron, arrebatándoselo (con la probable intención de volver a llevárselo a Abidos). Y entonces, de súbito, se convirtió en una frenética bacante y, sin andarse con rodeos, saltó tras él y, renunciando a su sacerdocio, dejó trabajo a las Musas y a Kit Marlowe.

Hasta qué punto las circunstancias afectaron no solo la estructura de la música, sino también la del lenguaje en el canto, puede verse en el estudio que John Hollander ha hecho de los teatros isabelinos (*The Untuning of the Sky*, pág 147), con su elaborado empleo de la

música para señalar las funciones y la necesidad de incorporar toda la música, excepto estas señales, a la trama de la pieza misma. «*Los pequeños teatros de corrillo de la ciudad... continuaron la pantomima...*».

Al principio, todo el mundo, excepto Shakespeare, creyó que la prensa de imprimir era una máquina capaz de dar la inmortalidad.

Los factores físicos, en cuanto reestructuradores de los modos y las dimensiones de expresión, han sido hasta ahora el tema de nuestro estudio solo en relación con la súbita emergencia de voces individuales y con la adopción de la lengua vulgar como sistema de comunicación pública unificado y listo para uso. Simultáneamente se vio que la palabra impresa en lenguaje vulgar, podía conferir una artificial fama eterna.

En un delicioso ensayo sobre Cardano (1501-1576), E. M. Foster señala (pág 190 de *Abinger Harvest*) que «*la prensa de imprimir, inventada tan solo hacía un siglo, había sido tomada erróneamente por una máquina capaz de asegurar la*

inmortalidad, y los hombres se apresuraron a confiarle sus hechos y sus pasiones a beneficio de los tiempos venideros». Y citando a Cardano (pág 193):

He tenido la particular suerte de vivir en el siglo en que se descubrió el mundo todo —América, Brasil, Patagonia, Perú, Quito, Florida, Nueva Francia, Nueva España, países del Norte, del Este y del Sur—. Y ¿qué hay más maravilloso que el rayo de los hombres, que excede en poder al divino? Ni callaré tu nombre, Iman magnífico, que nos guías al través de vastos océanos, de la noche y de las tormentas, hacia países que jamás habíamos conocido. Luego está la imprenta, concebida por el genio del hombre, construida con sus manos y que, sin embargo, es un milagro divino.

Aproximadamente en la misma época escribió Pierre Boaisteau en su *Theatrum Mundi*:

No puedo hallar nada igual o comparable, por su utilidad y dignidad, al maravilloso invento de la imprenta, que sobrepasa todo lo que la antigüedad concibió o imaginó en excelencia, sabiendo que conserva y guarda todas las concepciones de nuestro pensamiento, que es el tesoro que inmortaliza el monumento de nuestros espíritus, que_ eterniza el mundo para siempre y da a la luz los frutos de nuestros trabajos. Y aunque a todos los actos o invenciones humanas se puede añadir algo, solo esta ha entrado con tan buena suerte y tanta perfección en

este mundo, que nada puede añadirsele o quitársele que no la deforme y la haga defectuosa: sus efectos son tan maravillosos y se realizan con tal celeridad y diligencia, que solo un hombre en un día imprimirá más letras que el más rápido de los escribas o copistas con la pluma en el espacio de todo un año.

Sin embargo, el concepto de expresión personal todavía era desconocido; pero «da a la luz los frutos de nuestros trabajos» es una indicación excelente de dónde está la matriz de la que el concepto saldrá más tarde. «Inmortaliza el monumento de nuestros espíritus» refleja perfectamente la idea corriente en el siglo XVI de una inmortalidad ganada por el esfuerzo y la repetición del esfuerzo. En nuestros días, la idea de una inmortalidad tal ha adquirido una torcida condición, que capta Joyce en su *Ulises* (pág 41):

Cuando uno lee esas extrañas páginas de uno que desapareció hace tiempo, uno siente que está de acuerdo con uno que una vez... La granulosa arena había desaparecido de bajo sus pies. Sus botas hollaron de nuevo un húmedo y crujiente mastelero, conchas de navaja, rechinantes pedrezuelas que golpean innumerables pedrezuelas, maderos acribillados por la carcoma, la Armada perdida. Insalubres médanos esperaban para absorber sus hollantes suelas, despidiendo un hediondo aliento de aguas residuales. Dio un rodeo, andando con precaución. En la endurecida pasta de arena, hundida hasta la cintura, se erguía una botella de cerveza. Un centinela: isla de la sed espantosa.

De la meditación sobre libros y bibliotecas, quiere decir este pasaje, Stephen Dedalus pasa al mensaje de la botella, al que llega en una orgía de experiencias audio-tacto-olfativas cuidadosamente contrapunteada con sus opiniones subjetivas acerca de los autores, las bibliotecas y la inmortalidad literaria.

El tema de la inmortalidad asegurada por la palabra impresa era muy admitida en los primeros tiempos de la tipografía, cuando tantos escritores olvidados o desconocidos de los tiempos pasados resurgieron, gracias a la imprenta, a una vida mucho más intensa que la que conocieron en su existencia real. En 1609, la edición impresa de los sonetos de Shakespeare fue dedicada: *«Al verdadero inspirador... toda felicidad y esa eternidad prometida por nuestro inmortal poeta, desea el bienintencionado que se aventura a publicarlos»*.

Esto es, el inmortal poeta vive siempre en lo impreso, y promete esa eternidad de la palabra impresa (siempre mucho más segura que la eternidad del manuscrito mensaje en una botella) «al verdadero inspirador». No es sino natural que la identidad del inspirador resulte tan misteriosa como el proceso mediante el cual fueron creados los sonetos. No obstante, puesto que la eternidad está ahora asegurada para el inspirador cuando se dispone a entrar en una nueva vida, o existencia poética impresa, el poeta le desea todos los bienes, del mismo modo que los desea para sí mismo, en su viaje impreso a lo largo de la eternidad. Y así se sigue esa entrada en la nueva existencia de (y en) el texto de los sonetos, precisamente diez años después que la moda del soneto isabelino había pasado.

Rara vez se han ocultado en treinta palabras tantos sobrentendidos como en esa dedicatoria. Se encuentra la misma ironía en un prefacio a *Troilo y Cressida*, de Shakespeare, aparecido en el frontispicio de la edición en cuarto de 1609, el mismo año que los sonetos. No nos interesa ahora saber si Shakespeare escribió este prefacio.

Es demasiado espiritual para ser de Dekker, demasiado medurado para ser de Nashe.

Pero viene muy a propósito de nuestro tema; la imprenta como máquina de inmortalizar:

De quien nunca fue escritor, al eterno lector: Noticia. Eterno lector: aquí tienes una nueva obra, nunca enrancada en las tablas, jamás aplaudida por el vulgo, y que sin embargo merece mucho más que el cómico aplauso; que ha nacido de ese cerebro que jamás emprendió algo cómico en balde; y si solamente se cambiara el vano nombre de comedias por el título de mercancías de interés público, u obras de tesis, veríais a todos esos grandes censores, que ahora las tachan de vanidades, llegar a ellas en tropel, por la principal gracia de su gravedad: especialmente las comedias de este autor, tan ajustadas a la realidad que sirven de comentario general a los actos de nuestra vida, y que muestran tal destreza y fuerza espiritual que aun los menos amantes del teatro se complacen con estas comedias. Y todos esos mundanos obtusos y duros de mollera, que jamás fueron capaces de apreciar el ingenio de

una comedia, al tener referencia de ellas y acudir a su representación, han encontrado tal ingenio en ellas como jamás pudieron hallar en sí mismos, y han salido más ingeniosos que vinieron: sintiendo una agudeza de espíritu que jamás soñaron pudiera alcanzar su cerebro. Tanta sal y tan sabrosa se encuentra en estas comedias que parece hayan nacido (por la elevación del placer que producen) del mismo mar de donde emergió Venus. Entre ellas, ninguna hay más espiritual que esta, y si tuviera tiempo la comentaría, aunque ya sé que no es necesario (por lo mucho que os hará estimar bien empleados vuestros medios chelines), solo fuese por el gran valor que aun yo, pobre de mí, sé que hay en ella metido. Merece tanto la pena como la mejor comedia de Terencio o Plauto. Y creed esto: cuando el autor haya muerto y estén agotadas sus comedias, os las arrebataráis de las manos y estableceréis una nueva Inquisición en Inglaterra. Aceptad el consejo y no la rechazéis, a riesgo de perderos este placer, y os apremio para que no la estiméis menos porque no esté mancillada por el humoso aliento de la multitud, sino agradeced a la fortuna por haberla dejado escapar entre vosotros, ya que, según el deseo de sus propietarios, creo que habríais de rogarles, más bien que se os rogara. Y así, dejo a todos aquellos a quienes habría de rogarse (dado el estado de su salud mental) y que no la elogiarían. Vale.

Este trozo de prosa requiere la misma especie de agilidad de

atención que la obra misma, *Troilo y Cressida*. Comienza, como James Joyce en el papel de «Mr. Germ's Choice», diciendo: «Mis clientes, ¿no son mis productores?». Que *Troilo y Cressida* no haya sido «jamás aplaudida por el vulgo» significa tal vez que fuera representada en The Inns of Court^[80]. Como quiera que sea, este preámbulo es, en su totalidad, y como la comedia misma, un análisis de la teoría de la comunicación. En plena obra (III, III) se expone el tema de este preámbulo con mucha mayor extensión, comenzando:

Un extraño individuo.

me escribe aquí que el hombre, por dotado que esté,
por más que externamente o en su interior posea,
no puede hacer alarde de tener lo que tiene,
ni sentir lo que debe, sino por su reflejo;

El preámbulo usa la idea de que quien produce existe solo por quien consume para burlarse tanto de los lectores como de los escritores de los nuevos tiempos en una vertiginosa secuencia de ambages negativos. El valor final de lo impreso impresiona tan poco al autor como a Shakespeare, a quien no podía convencerse de que imprimiese sus comedias.

No es necesario hacer más que mencionar muchos de los más populares sonetos de Shakespeare, que dan cuerpo a las ideas aceptadas en su tiempo sobre el tema de la inmortalidad lograda por medio de la publicación de textos impresos en lengua vulgar.

Por ejemplo, el soneto LV comienza así:

Ni mármol, ni dorados monumentos
vivirán más que esta potente rima;

Y como ha sobrevivido todos estos siglos, suponemos que tampoco los escritores tendrán duda. Pero los eruditos de la época, cualquiera que fuese su actitud hacia lo impreso, tenían sus dudas acerca del poder de permanencia de las lenguas vulgares. Y.

algunas de estas dudas aparecen en el siguiente soneto de Spenser (*Amoretti*, LXXV):

Su nombre escribí un día sobre la arena,
mas vinieron las olas y lo borraron;
y yo volví a escribirlo con mano nueva,
mas las olas de nuevo mi esfuerzo ahogaron.
Ella dijo: ¡Insensato!, que en vano intentas
inmortalizar cosa perecedera...

«Debemos recordar —escribe J. W. Lever en *The Elizabethan Love Sonnet* (pág 57)— hasta qué punto la vida misma sigue los moldes de la moda literaria: cómo los hombres de una época tienden a conducirse en sus amores con toda seriedad, como los héroes de Stendhal; en otra, con la desenvoltura de los héroes de Noel Coward».

Pero en tanto que el isabelino fue, como el chauceriano «Yo», capaz de desenvolverse en una variedad de papeles públicos y privados, fue capaz también de jugar con el lenguaje a diversos niveles. El antiguo vínculo oral, con su flexibilidad de registro, se mantuvo entre el lector y el escritor. Al explicar el fracaso del siglo XIX en comprender los procedimientos de Sidney, comenta Lever (pág 57): *«Fue la atrofia de las convenciones positivas en el siglo XIX, y la consiguiente división del individuo en dos personalidades, la pública y la privada, lo que explica por qué los versos íntimos de los Victorianos evocan tan frecuentemente un sentimiento de desconcierto»*.

La obra de S. L. Bethell *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition* trata a fondo esta cuestión, demostrando cómo la ruptura de los antiguos lazos entre el autor y el público llevó a los críticos, en el siglo XIX, *«a considerar a Shakespeare como sería más apropiado considerar a Ibsen: centraron la atención en sus caracteres, como si fuesen personajes históricos, analizando su psicología... No se hizo intento alguno para considerar la anomalía histórica por la que un drama naturalista pudo haber surgido tan rápidamente de una tradición convencional»* (págs 13-14). Del mismo modo pudo surgir Hollywood rápidamente, porque edificó sobre la novela del siglo XIX.

La portabilidad del libro, como la de la pintura de caballete, contribuyó mucho al nuevo culto del individualismo.

De un modo por completo arbitrario, vamos a pasar a ocuparnos

de un aspecto físico del libro impreso que contribuyó en gran manera al individualismo. Me refiero a su portabilidad. Del mismo modo que la pintura de caballete había desinstitucionalizado la pintura, la imprenta acabó con el monopolio de las bibliotecas.

En *Ancilla to Classical Reading* (pág 7), Moses Hadas menciona que «*el papiro enrollado continuó siendo el material corriente para la confección de libros hasta la introducción, principalmente por los cristianos (por la ventaja de reunir los Evangelios en un solo volumen), de la forma del códice, y de aquí del empleo de la vitela, más adecuada para esta forma*». Añade:

El códice, que es, en efecto, el libro moderno, consistente en hojas ordenadas en cuadernillos, resulta, evidentemente, más compacto que el rollo; pudo ser reducido al tamaño conveniente para las ediciones de bolsillo, y tal ventaja se emplea corrientemente para explicar la aceptación general de la forma del códice por los cristianos del siglo IV..., pero a lo largo del siglo III la gran mayoría de las obras paganas que se conservan están en rollos, en tanto que la gran mayoría de las obras cristianas están en forma de códice. El tamaño corriente de los códices era de 10 por 7 pulgadas (17 por 25 centímetros).

Según informan Febvre y Martin en *L'Apparition du livre* (pág 126), los devocionarios y los libros de horas en tamaño de bolsillo fueron quizá los más numerosos entre los libros impresos en el

primer siglo de vida de la tipografía:

«Además, gracias a la imprenta y a la multiplicación de los textos, el libro dejó de parecer un objeto precioso a consultar en una biblioteca; cada vez hubo más necesidad de llevarlo consigo, listo para consulta o lectura en cualquier lugar y momento».

Esta inclinación tan natural hacia la accesibilidad y movilidad se desarrolló de la mano de la velocidad de lectura enormemente aumentada, posible gracias al tipo repetible y uniforme, pero imposible con el manuscrito. La misma tendencia hacia la accesibilidad y movilidad dio origen a públicos y mercados más extensos, indispensables a la total empresa de Gutenberg. Febvre y Martin aclaran (pág 162) que: *«Desde el principio la imprenta emergió como una industria regulada por las mismas leyes que cualquier otra, y el libro como un producto confeccionado por hombres que habían de ganarse la vida con él, aun cuando al mismo tiempo fuesen humanistas y eruditos, como es el caso de la familia Aldo o los Estienne».*

Febvre y Martin continúan tratando la cuestión del considerable capital necesario para la impresión y edición, la muy alta incidencia de fracasos comerciales, y la urgencia por conseguir ventas y mercados. Incluso para el observador del siglo XVI, hubo una tendencia notable en la selección y circulación de libros que presagiaba *«la aparición de una civilización de masas y de standardización»*. Gradualmente se fue organizando una nueva clase

de mundo de consumo. De la producción total de libros hasta el 1500, que se eleva a quince o veinte millones de ejemplares de unas 30.000 o 35.000 publicaciones, la mayor proporción, con mucho, el setenta y siete por ciento, estaba impresa en latín. Pero del mismo modo que el libro había derrotado completamente al manuscrito entre el 1500 y el 1510, pronto la lengua vulgar iba a predominar sobre el latín. Porque fue inevitable que existiese un mercado mucho mayor para el libro impreso, aun dentro de los límites de una lengua nacional, que la minoría internacional de los clérigos lectores de latín podría constituir jamás. La producción de libros era una aventura que requería grandes capitales, y necesitaba amplios mercados para sobrevivir. Febvre y Martin escriben (pág 479):

«Así, el siglo XVI, época de renovación de la cultura antigua, es también aquella en que el latín comienza a perder terreno. A partir de 1530, sobre todo, este movimiento se hace particularmente claro. El público de las librerías... se convierte entonces, cada vez más, en un público laico, a menudo, de mujeres y de burgueses, entre los cuales son muchos los que no están nada familiarizados con la lengua latina».

Desde el principio, la imprenta ha de resolver el problema de «lo que el público quiere». Pero del mismo modo que el formato conservó por mucho tiempo las características de los manuscritos, la venta de libros dependió, como vía de salida, de la feria medieval.

«El comercio de libros a lo largo de la Edad Media (apenas es necesario señalarlo) fue en gran parte un negocio de segunda mano; solo con la invención de la imprenta se hizo lugar común el mercado del libro nuevo»^[81]. El significado del comercio medieval del libro como operación de segunda mano solamente puede apreciarse en nuestros tiempos por el paralelo de que el mercado de grandes pinturas es en gran parte un mercado de reventa. Porque, en general, los cuadros y las antigüedades se hallan en la categoría del libro manuscrito antes de la imprenta. En cuanto al hecho de que el libro impreso conservase el formato del manuscrito, ello fue necesario, siquiera sea por razones de venta, ya que los lectores estaban acostumbrados y dispuestos al modo del manuscrito. Buhler nos da detalles fascinantes (pág 16) acerca de la primitiva costumbre de enviar libros impresos al copista para que los reprodujese. Quien estudie los albores de la imprenta hará bien en considerar el nuevo invento, y así lo hicieron los primeros impresores, simplemente como otra forma de escribir.

La uniformidad y repetibilidad de lo impreso crearon la «Aritmética política» del siglo XVII y el «Cálculo hedonístico» del

XVIII.

De todas formas, la imprenta llevaba inherente un principio de uniformidad, del mismo modo que en el libro manuscrito había una tendencia a convertirse en una «lenta acumulación de textos heterogéneos». El principio de uniformidad y repetibilidad habría de hallar expresión más amplia a medida que la imprenta fue dando eminencia a la cuantificación visual. Hacia el siglo XVII nos encontramos en un mundo que habla de «aritmética política», lo que lleva la separación de funciones un paso más allá de Maquiavelo. Si Maquiavelo pudo decir en el siglo XVI que «existe una ley para los negocios y otra para la vida privada»^[82], en realidad estaba registrando el efecto y significado de la palabra impresa en la separación del escritor y el lector, productor y consumidor, legislador y legislado, en categorías perfectamente definidas.

Antes de la imprenta, esas operaciones estaban muy entremezcladas, del modo como el copista, en cuanto productor, estaba obligado a leer, y el estudiante a hacerse los libros que estudiaba.

No se puede comprender fácilmente, pues de otro modo habría sido explicado hace tiempo, que el principio mecánico de la uniformidad y repetibilidad visual inherente en la imprenta se extendió constantemente hasta incluir muchas clases de organización.

Malynes escribió en su *Lex Mercatoria* (1622): «*Vemos cómo una cosa impulsa o fuerza a la otra, como en un reloj donde hay muchas ruedas, la primera, al ser excitada, impulsa a la siguiente,*

y esta a la tercera, y así sucesivamente, hasta que la última mueve la pieza que hace sonar la campana; o como una muchedumbre que pasa por un lugar angosto, en la que el primero se ve empujado por el que tiene detrás, y este por el que le sigue»^[83].

Más de dos siglos antes que Tomás Huxley considerara la mente educada como «una fría y lógica máquina, con todas sus partes igualmente potentes» encontramos extendido a la organización social el principio de los caracteres móviles y las partes reemplazables. Pero hagamos observar que es un principio sin sentido allí donde no se ha producido el tratamiento uniforme de las mentes con el hábito de leer la palabra impresa. Brevemente, el individualismo, sea en el pasivo sentido atomístico de una ejercitada soldadesca uniformada o en el activo sentido agresivo de una iniciativa o autoexpresión personal, presupone de igual modo una tecnología previa, formadora de ciudadanos homogéneos. Esta ruda paradoja ha hechizado a los hombres cultos de todas las épocas. A finales del siglo XIX se manifestó en la emancipación de las mujeres, que se llevó a cabo asignando a hombres y mujeres las mismas tareas. Se esperaba que con ello serían libres. Pero esta operación mecánica del espíritu humano fue también sentida, y furiosamente resistida, en la primera época de la imprenta. «Casi podría decirse —escribe Leo Lowenthal en *Literature and the Image of Man* (pág 41)— que la filosofía de la naturaleza humana, prevaleciente desde el Renacimiento, había estado basada en el principio de conceptuar a cada individuo como un caso de desviación cuya existencia consiste, en muy grande parte, en sus esfuerzos por afirmar su personalidad

contra las exigencias restrictivas y niveladoras de la sociedad».

Antes de considerar el testimonio que Lowenthal recoge del mundo de Cervantes, veamos dos textos marginales que se refieren a estas cuestiones. Aludiendo al siglo XVI, C. E. Mallet abre el segundo volumen de su *History of the University of Oxford* con las siguientes palabras:

El año 1485 marca una época en la historia, en Oxford como en otros lugares. Bajo los Tudor, la universidad medieval desapareció imperceptiblemente. Las viejas costumbres perdieron hasta cierto punto su significado. Se alteraron los viejos conceptos sobre la educación. El espíritu democrático y anárquico de antaño se doblegó, a su pesar, ante la disciplina. El Renacimiento estableció nuevos ideales intelectuales. La Reforma aportó nuevas energías a la discusión teológica. Los antiguos paraninfos desaparecían rápidamente. Los Colegios, algunos de los cuales habían comenzado por ser pequeñas y batalladoras comunidades de teólogos y estudiantes de arte, se convirtieron en sociedades más grandes y ricas, con una más plena participación en la dirección de la universidad.

Los *undergraduate commoners* o estudiantes ordinarios, tal y como hoy los conocemos, se hicieron más evidentes. Desde su creación, muchos Colegios eligieron como *fellows* o becados a algunos estudiantes, y en algunos casos admitieron estudiantes jóvenes en un régimen especial.

Merton tenía sus *parvuli*. Queen tuvo sus *Poor Boys*, o alumnos

pobres.

Magdalen tuvo *demies* o becarios muy jóvenes. Los colegios pobres aumentaron a duras penas sus ingresos admitiendo pensionistas.

Waynfilete había autorizado un sistema de *gentlemen commoners* que Wykehan no había querido permitir. Pero no fue hasta el siglo XVI cuando los Colegios fueron reconocidos como centros de enseñanza, cuando comenzaron a pasar de moda las conferencias en Schools Street, cuando la preparación de sacerdotes fue cesando gradualmente de ser el objetivo principal de la educación en Oxford, y cuando, tras los peligros de la Reforma, comenzó la expansión de Oxford sobre nuevas líneas, y la gran masa de estudiantes comunes, sin participación directa en la dotación de los colegios, surgió para apoderarse de sus patios y jardines.

El «espíritu democrático y anárquico de antaño» tiene relación con la organización descentralizada y oral de la sociedad que precedió a la imprenta y al nacionalismo. La centralización de las energías nacionales recientemente liberadas requirió una interdependencia creciente. Aquí es donde se hicieron sentir muy pronto los libros de texto impresos. Y del mismo modo que el papiro hizo la vía romana, la imprenta hizo sentir la rápida y visual precisión en las nuevas monarquías del Renacimiento. Es apasionante comprobar la enérgica acción centralizadora que ejerció en Cambridge un siglo más tarde el libro impreso. Cristopher Wordsworth, en su *Scholae academicae: some occount of the studies at the English Universities in the eighteenth century* (pág

16), nos cuenta la historia de los extraños cambios e interacciones entre los modos oral y escrito:

Antes de entrar en detalles acerca de los ejercicios y exámenes en las universidades, hemos de tratar de liberarnos de una opinión moderna: la de que el estudio existe para los exámenes, más bien que los exámenes para el estudio. En realidad, aplicar la medida de su predominio y eficiencia actuales a la educación de las generaciones pasadas sería cometer un anacronismo.

Buscaríamos en vano cualquier clase de examen público que justificase la erudición y la investigación que hizo famosos a los estudiantes ingleses del siglo XVII, cuyos esfuerzos fueron estimulados más por el aliento de tutores y amigos que por los debates de las escuelas. No había exámenes, tal y como hoy los entendemos. A medida que los libros se abarataron, los estudiantes más vivos y diligentes descubrieron que podían adquirir conocimientos por sí mismos, allí donde las generaciones precedentes habían dependido de la enseñanza oral. Entonces surgió la necesidad del examen, y como este ha llegado a ser llevado a cabo de modo más científico, y sus resultados a tener más publicidad y en cierto sentido un valor de mercado, se ha producido una nueva demanda de instrucción oral.

Wordsworth describe cómo surge el examen centralizado, nacido del acceso al saber descentralizado. Gracias a la imprenta, el estudiante podía leer acerca de cuestiones desconocidas para sus

examinadores. Y este principio de que el libro portable y uniforme crea el examen uniforme centralizado (en lugar de la antigua prueba oral) es de aplicación en todos los niveles. La palabra impresa, como veremos, tiene efectos de organización verdaderamente extraños sobre la lengua vulgar. Y el hombre de negocios del siglo XVIII, cuya aritmética política estaba basada en la cantidad visual, o el hombre de negocios del siglo XVIII cuyas especulaciones estaban basadas en el mecanismo del «cálculo hedonístico», descienden ambos de la repetibilidad uniforme de la tecnología de la imprenta. Sin embargo, el hombre de negocios calculador que usó este principio en toda ocasión, en la producción y en la distribución, combatió la lógica centralizadora con una acritud anárquica. Y así Lowenthal observa en *Literature and the Image of Man* (pág 41-42):

Muy pronto, después de la caída del feudalismo, el artista literario manifestó un gusto particular por los personajes que consideran la sociedad no desde el punto de vista del participante en ella, sino desde el ventajoso punto de vista de un extraño.

Y cuanto más alejados están esos personajes de los asuntos de la sociedad, tanto mayor es la probabilidad de su fracaso social (lo que es casi, pero no del todo, una tautología); están también más inclinados, como resultado de ello, a mostrar características de pureza de personalidad, ausencia de inhibiciones y elevado individualismo. Las condiciones —cualesquiera que sean— que los

alejan de los asuntos de la sociedad son las mismas que los aproximan a su naturaleza íntima. Cuanto más primitivo y «natural» es el ambiente donde están situados, tanto más capaces son de desarrollar y mantener su humanidad.

Cervantes pone en orden de batalla una serie de tales personajes y situaciones marginales. Van, primero, los locos —Don Quijote y el Caballero de los Espejos—, que si actúan todavía en el mundo social, están en continuo conflicto con él, de palabra y obra. Siguen *Rinconete y Cortadillo*, ladronzuelos y mendigos que viven como parásitos en el mundo social. Un paso más allá encontramos a los gitanos que aparecen en *La Gitanilla*; fuera por completo de la corriente principal de los hechos.

Finalmente, hallamos la situación en que Don Quijote, el Caballero marginal, habla a los sencillos pastores acerca de la Edad de Oro, en la que se cumple la unidad del hombre y la naturaleza.

A este catálogo de tipos y situaciones marginales añadimos la figura de la mujer, que a lo largo de casi todo el curso de la literatura moderna, desde Cervantes a Ibsen, ha sido tratada como individuo más próximo a su propia naturaleza y verdad que lo están los hombres, ya que el hombre está indisolublemente ligado al competitivo proceso del trabajo, en contraste con el forzado apartamiento de las actividades profesionales en que se halla la mujer. Y no es accidental que Cervantes use a Dulcinea como símbolo de la creatividad humana.

La lógica tipográfica hizo del «extraño», del hombre enajenado o apartado de la sociedad, el tipo de hombre integral; es decir,

intuitivo e «irracional».

Si Lowenthal está en lo cierto, hemos gastado muchas energías y mucha furia, durante los últimos siglos, en destruir la cultura oral con la tecnología de la imprenta para que los individuos uniformizados de la sociedad comercial puedan volver como turistas y consumidores a los lugares orales marginales, sean geográficos o artísticos. El siglo XVIII comenzó a pasar el tiempo, por decirlo así, el la Metropolitan Opera.

Habiéndose refinado, homogeneizado y visualizado hasta el punto de la auto-alienación, apresuró hacia las Hébridas, las Indias, las Américas la imaginación trascendental, y especialmente a la infancia, en busca del hombre natural. D. H. Lawrence y otros repitieron esta odisea en nuestros días con gran aplauso. Es una función automática. El arte tiende a convertirse en una mera composición de la vida demasiado cerebral.

Lowenthal hace una excelente descripción del nuevo hombre alienado que rehusó unirse al tropel de consumidores y permaneció en los viejos márgenes feudales y orales de la sociedad. Para la muchedumbre nueva de la sociedad de consumo y visualmente orientada, estas figuras marginales tienen gran atractivo.

«La figura de la mujer» forma parte de este pintoresco grupo de extraños. Su predisposición háptica, su intuición, su integridad, le dan derecho a un status marginal como figura romántica. Byron comprendió que los hombres habían de ser homogeneizaños, entablillados, especialistas. Pero no las mujeres: Es en el hombre el amor una parte de su vida, es para la mujer su vida toda.

«La mujer es la última cosa que queda al hombre por civilizar», escribió Meredith en 1859. En 1929 había sido homogeneizada por medio del cine y de la fotografía publicitaria. La simple imprenta no había sido bastante intensa para reducirla a la uniformidad, la repetibilidad y el especialismo.

¡Qué destino, ser integral y completo en un mundo visual, plano y fragmentado!

Pero la homogeneización de la mujer tuvo lugar finalmente en el siglo xx tras el perfeccionamiento del fotograbado, que le permitió seguir el mismo curso de uniformidad y repetibilidad visuales que la imprenta había hecho seguir a los hombres.

A este tema he dedicado un libro entero: *The Mechanical Bride*.

La publicidad pictórica y el cine hicieron finalmente por las mujeres lo que la tecnología de la imprenta había hecho por los hombres siglos antes. Cuando uno se propone estos temas, se ve acosado por cuestiones de la especie de «¿fue ello algo bueno?». Tales cuestiones parecen significar: «¿Cómo deberíamos *sentir* acerca de esas materias?». Nunca sugieren que pueda *hacerse* algo acerca de ellas. Seguramente que la primera preocupación ha de ser comprender la dinámica formal o configuración de tales acontecimientos. Esto ya es hacer algo, realmente. Acción y regulación, en términos de valor, deben seguir a la comprensión. Durante mucho tiempo se ha permitido que los juicios de valor crearan en torno a los cambios tecnológicos una niebla moral que hace imposible la comprensión.

Durante esos siglos, ¿qué es lo que impidió a las gentes

comprender lo que se estaban haciendo a sí mismas con la cuantificación y fragmentación visual? Por todas partes se alardea de analizar segmentariamente todas las funciones y operaciones del individuo y de la sociedad, ¡y en todas partes amargos lamentos de que este desmenuzamiento afecte también a la vida interior! El hombre escindido entra en escena como el Señor Completamente Normal. Y aquí lo tenemos todavía representando este papel, aunque con un pánico creciente ante el medio eléctrico en que ha de vivir, como era de suponer. Porque el hombre marginal es un centro-sin-márgenes, un tipo integral independiente. Esto es, feudal, «aristocrático» y oral. El nuevo hombre urbano o burgués tiene una orientación centro-periférica. Lo que significa que es visual y vive preocupado por las apariencias, la conformidad y la respetabilidad. A medida que se hace uniforme y se individualiza, se hace homogéneo.

Forma parte. Y anhela y crea grandes agrupaciones centralizadoras, comenzando con el nacionalismo.

Cervantes se enfrenta con el hombre tipográfico en la figura de Don Quijote.

No hay necesidad de entrar en los detalles de la novela de Cervantes, pues que es bien conocida. Pero Cervantes, en su vida y en su obra, presenta el caso del hombre feudal enfrentado con un nuevo mundo cuantificado y homogéneo. En *Literature and the Image of Man* (pág 21), de Lowenthal, podemos leer cómo: Los temas de esta novela son fundamentalmente los de un viejo modo de vida reemplazado por un nuevo orden. Cervantes hace destacar los

conflictos resultantes en dos formas: mediante las luchas del Caballero, y mediante el contraste entre este y Sancho Panza. Don Quijote vive en un mundo de fantasía, el de la jerarquía feudal, en vías de desaparición; las gentes con las que trata, por el contrario, son mercaderes, pequeños funcionarios del gobierno, intelectuales sin importancia; en breve, son, como Sancho, gentes que quieren llegar a algo en la vida y que, por ello, dirigen todas sus energías a las cosas que pueden traerles algún provecho.

Al elegir los grandes folios de los libros de caballerías como su *realidad*, Cervantes establece una ambivalencia extremadamente útil. Porque la imprenta era la nueva *realidad*, y fue ella la que hizo asequible al pueblo por primera vez la vieja realidad de la Edad Media, del mismo modo que en nuestros días el cine y la televisión han dado, en nuestras vidas, una dimensión y una realidad a la epopeya de la conquista del Oeste como solo las tuvo, como hecho histórico, para unas pocas personas. Después de los Libros de Horas, los libros de caballerías fueron, con mucho, los más corrientes en el mercado. Y en tanto que los Libros de Horas eran preferidos en ediciones de bolsillo, los libros de caballerías se publicaban en folio^[84].

Lowenthal (pág 22) hace algunas otras observaciones acerca de Don Quijote, que vienen aquí muy al caso para la comprensión de la cultura de la imprenta: Podría decirse que Don Quijote es la primera figura de la literatura renacentista que busca con la acción poner al mundo en armonía con sus propios planes e ideales. La ironía de Cervantes reside en el hecho de que, en tanto su héroe batalla

abiertamente contra lo nuevo (las primeras manifestaciones de la vida de la clase media) en nombre de lo viejo (el sistema feudal), en realidad él trata de consagrar un nuevo principio. Este principio consiste, básicamente, en la autonomía del pensamiento y del sentimiento individuales. La dinámica de la sociedad ha venido a exigir una continua y activa transformación de la realidad; el mundo ha de ser construido perpetuamente de nuevo. Don Quijote recrea su mundo, aunque lo hace de un modo fantástico y solipsístico. El honor por el que entra en la palestra es producto de su pensamiento, no de valores socialmente establecidos y aceptados. Defiende a quienes considera merecedores de su protección y asalta a los que estima inicuos. En ese sentido, es tanto un racionalista como un idealista.

Ya hemos dicho bastante anteriormente, a propósito del impulso hacia el conocimiento aplicado inherente en la tecnología de la imprenta, para dar mayor significación a las palabras de Lowenthal. Esta es la situación que David Riesman aclara en *The Lonely Crowd* como modelo de «orientación interior». La orientación interior hacia fines remotos es inseparable de la cultura de la imprenta y de la organización del espacio en perspectiva y punto de fuga, que son parte de ella. El hecho de que tal organización del espacio y de la cultura no es compatible con la simultaneidad electrónica, es lo que ha envuelto durante un siglo al hombre occidental en una nueva angustia. A más del solipsismo, la soledad y la uniformidad que implica la cultura de la imprenta, se da ahora la presión inmediata que ejerce la electricidad en el sentido de su disolución.

En la obra titulada *The Vanishing Adolescent* (pág 25), Edgar Z.

Friedenberg asigna al adolescente el papel de Don Quijote:

El proceso de convertirse en un americano, tal y como se desarrolla en la escuela secundaria, tiende a ser un proceso de renunciación a ser diferente. Ello choca directamente, por supuesto, con la necesidad de autodefinición del adolescente; pero el conflicto está tan enmascarado por una especie de alegría institucionalizada, que el mismo adolescente no se da cuenta de ello, generalmente. Debe, sin embargo, enfrentarse con la alienación que ello engendra. Puede hacerlo mediante una diferenciación marginal, como el muchacho de Riesman, del alegre apretón de manos, que cultiva un estilo particular de saludo. Puede hacerlo dando salida a accesos de idiotez, ocasionalmente violenta, lo que no le hace aparecer extraño ante las otras gentes, ya que su conducta se reconoce inconscientemente como una forma de abnegación, más bien que de autoafirmación, y no es, por tanto, amenazadora. Puede, si tiene un ego suficientemente fuerte, convertirse en el equivalente adolescente de un revolucionario —más bien que un rebelde— esto es, puede conseguir enfrentarse con las costumbres tradicionales de la escuela sin identificarse y haciéndose culpable y bronco;...

El sistema escolar, custodio de la cultura de la imprenta, no tiene lugar para el individuo rudo. En realidad, es la tolva homogeneizadora en la que arrojam a nuestros integrales párvulos para elaborarlos. Algunos de los poemas más memorables de la

lengua inglesa pertenecen a Lucy de Wordsworth, de una parte, y a *Among School-children*, de Yeats, por otra. Unos y otros reflejan gran preocupación por el punzante conflicto entre el orden, en los sistemas cerrados y uniformes, y la espontaneidad del mundo del espíritu. El inherente conflicto que tan bien describe Friedenberg está en el centro mismo de la tecnología de la imprenta, que aísla al individuo y, sin embargo, también crea grupos masivos por medio del nacionalismo vernáculo. Friedenberg habla de una situación inherente desde el principio en los caracteres móviles cuando dice (pág 54):

Concebimos nuestro país como conquistador de una posición de supremacía y dominio, al haber sabido subordinar cuidadosamente la disparidad individual y étnica a los intereses de un equipo de trabajo en una colosal empresa técnica y administrativa.

Para nosotros, la conformidad personal es un mandato moral. Cuando nos empeñamos en adoptar una posición individual y resistirnos al sistema, nos sentimos no solo angustiados, sino culpables.

Fueron muchos los hombres del siglo xvi que sufrieron esa «inmoderada sed de hidrópico por las lenguas y el saber humano» de que hablaba Donne. En la primera época de la producción en masa se produjo un furioso afán de consumo, como el que afligió a los Estados Unidos en la segunda década del siglo xx con el cine y

la radio. Este mismo afán de consumo, solamente ahora, después de la segunda guerra mundial, está invadiendo Europa e Inglaterra. Es un fenómeno que acompaña a la elevada intensidad de la presión visual y a la organización visual de la experiencia.

El hombre tipográfico puede expresar, pero es incapaz de leer, las configuraciones de la tecnología de la imprenta.

Deliberadamente, hasta ahora no hemos tocado el tema del nacionalismo y la imprenta para que no ocupase todo el libro. Lo más fácil sería tratar el conjunto de los problemas, ahora que hemos encontrado grupos similares de problemas en campos de experiencia completamente diferentes. Hasta aquí, el presente libro podría considerarse como glosa de un solo texto de Harold Innis:

«Los efectos del descubrimiento de la imprenta se hicieron evidentes en las salvajes guerras religiosas de los siglos XVI y XVII. La aplicación del poder a las industrias de la comunicación aceleró la consolidación de las lenguas vulgares, el nacimiento del nacionalismo, la revolución y los recientes

estallidos del salvajismo en el siglo XX»^[85].

En sus trabajos más recientes, Innis estudió la configuración, más bien que la sucesión, de los acontecimientos en su interacción. En su obra anterior, como por ejemplo en *The Fur Trade in Canada*, había ordenado sus pruebas al modo convencional, en conjuntos perspectivas de componentes inertes y estáticos. Cuando empezó a comprender el poder estructurador de los medios de comunicación para imponer subconscientemente sus principios, se esforzó en registrar la interacción de tales medios y las culturas:

«Los adelantos en la comunicación, como el toro irlandés en el puente que separaba los dos países, producen un aumento en las dificultades de comprensión. El cablegrama obligó a una contracción del lenguaje y facilitó una rápida diferenciación entre las lenguas inglesa y norteamericana. En el vasto dominio de las obras de imaginación del mundo anglosajón, la influencia del periódico... del cine y de la radio se ha hecho evidente en el *bestseller* y en la creación de clases especiales de lectores, con pocas perspectivas de comunicación entre ellas».

^[86]. Innis habla aquí con soltura de la interacción entre las formas literarias y las no literarias, exactamente como en la cita anterior habla de la interacción entre la mecanización de las lenguas vulgares y el nacimiento de los estados nacionalistas y militaristas.

No hay nada forzado ni arbitrario en la forma de expresión de

Innis. Si hubiese de traducirse a prosa perspectiva, necesitaría no solo un inmenso espacio, sino que se perdería la intuición en los modos de interacción entre las formas de organización. Su sentimiento de la urgente necesidad de intuición hizo que Innis sacrificara su punto de vista y su prestigio. Un punto de vista puede ser un lujo peligroso si se sustituye con él la penetración y la comprensión. A medida que Innis fue viendo claro, abandonó todo punto de vista simple para exponer sus conocimientos. Cuando relaciona el desarrollo de la prensa de vapor con «la consolidación de las lenguas vulgares» y el nacimiento de los nacionalismos y la revolución, no está exponiendo el punto de vista de nadie, y menos el suyo propio. Compone una configuración en mosaico, o galaxia, para penetrar en la cuestión. El primer efecto de la imprenta al alterar la proporción entre los sentidos humanos fue sustituir el punto de vista estático por la intuición o penetración en la dinámica causal. Volveremos a considerar esta cuestión más adelante. Pero Innis no hace ningún esfuerzo para «descifrar» las relaciones entre los componentes de la galaxia. En sus últimas obras no ofrece productos empaquetados para el consumo, sino un equipo o herramental para que cada cual haga por sí mismo; como los poetas simbolistas o los pintores abstractos. La obra de Louis Dudek *Literature and the Press* nos da una imagen perspectiva inmediata de la aparición de la prensa de vapor, pero no hace mención de sus efectos sobre el lenguaje, la guerra y el nacimiento de nuevas formas literarias, ya que ello requeriría una forma mítica, no-literaria, para poder explicarlos.

James Joyce ideó una forma de expresión completamente nueva en *Finnegans Wake* a fin de captar la compleja interacción de factores en la misma configuración que estamos considerando aquí. En el pasaje que citamos a continuación, «gallina» significa *La Patrie*, la Gran Madre, y también «muchedumbre» o populacho, creado por el poder homogeneizador de la imprenta. En consecuencia, cuando dice que «el hombre se hará dirigible», el modo en que esto ocurre es simplemente una inflación por agregación de unidades homogéneas^[87].

¡Abre la marcha, benévola gallina! Ellos lo hicieron siempre; pregúntalo al pasado. Lo que el ave hizo ayer, puede hacerlo el hombre el año que viene, sea volar, sea mudar la pluma, sea incubar, sea hallar agradable el nido.

Porque su sentido sociocientífico es profundo como una campana, señor, su «volucrina» automutabilidad es justamente la normalidad: ella sabe, ella siente, aunque solo sea, que nació para poner huevos y amarlos (¡confiad en ella para propagar la especie y sacar adelante calladamente sus bolas de plumón, sanas y salvas entre el estruendo y el peligro!), final y principalmente, en su dominio genésico todo es juego sin trucos es muy señora en todo lo que hace, y siempre actúa como un caballero. ¡Protejámosla! Si, antes que todo esto tenga tiempo de acabar, la edad de oro ha de volver con su venganza. El hombre se hará dirigible, la Fiebre intermitente se remozará, la mujer, con su ridícula carga blanca, alcanzará en un paso la

sublime incubación, la leona humana, desprovista de melena, con su descornado, discipular morueco, yacerán juntos públicamente, ijar sobre vellón. No, con toda , seguridad, no tienen razón esos derramadores de tinieblas cuando rezongan que las letras jamás han vuelto a ser completamente lo que fueron desde aquel día de la semana en el crudo Enero (y, sin embargo, ¡qué fecha triunfal en un oasis del yermo!), cuando, para escándalo de ambos, Biddy Doran se dio a la literatura (pág 112).

Es muy posible que la imprenta y el nacionalismo sean coaxiales o co-ordenados, simplemente porque con la imprenta las gentes se *ven* a sí mismas por vez primera. La lengua vulgar, al aparecer muy visualmente definida, proporciona un vislumbre de la unidad social coextensiva con las fronteras lingüísticas. Y son más las personas que han experimentado la unidad visual de sus lenguas nativas *vía* periódico que mediante el libro. Carleton Hayes nos ayudará mucho con su *Historical Evolution of Modern Nürtionalism*(pág 293).

Tampoco es cierto, en absoluto, que las «masas» de ningún país hayan sido directamente responsables del desarrollo del nacionalismo moderno.

Parece ser que el movimiento inició su marcha entre las clases «intelectuales», y recibió ímpetu decisivo con el apoyo de las clases medias.

En Inglaterra, donde fueron particularmente favorables el medio ambiente físico y las circunstancias religiosas y políticas, se

desarrolló una fuerte conciencia nacional considerablemente antes del siglo XVIII, y es posible que el nacionalismo inglés surgiera, más o menos espontáneamente, del sentimiento de las masas. Incluso aquí es discutible la cuestión, aunque no entra en el alcance de la presente obra señalar en detalle los pros y los contras.

Fuera de Inglaterra, sin embargo, caben pocas dudas de que, en la primera mitad del siglo XVIII, las masas europeas, así como las asiáticas y americanas, aunque tuvieran cierta conciencia de nacionalidad, pensasen de sí mismas principalmente como pertenecientes a una provincia, pueblo o imperio, más bien que a un Estado nacional; ni de que protestaran seria y efectivamente contra su transferencia de un dominio político a otro, ni de que su ulterior pensamiento y acción como nacionalidades no les fuera enseñado por las clases intelectuales y medias de sus respectivos países.

Los historiadores, aunque conocedores de que el nacionalismo se originó en el siglo XVI, no pueden explicar, sin embargo, esta especie de pasión que precedió a la teoría.

Hoy es muy importante comprender por qué no puede haber

nacionalismo allí donde no se ha pasado primero por la experiencia de la lengua vulgar en forma impresa. Indica a este propósito Hayes que, en las regiones analfabetas, el fermento y la acción social de carácter tribal no ha de confundirse con el nacionalismo. Hayes no tenía ningún indicio acerca de la aparición, a fines de la Edad Media, de la cuantificación visual, ni de los efectos visuales de la imprenta en el individualismo y el nacionalismo del siglo XVI. Sabía perfectamente (pág 4) que no hubo nacionalismo, en el sentido moderno, antes del siglo XVI, cuando el moderno sistema estatal europeo hizo su aparición:

Los estados que componían este nuevo sistema fueron muy distintos a las «naciones» de los primitivos hombres tribales. Fueron mucho más extensos y mucho más indeterminados. Más tenían el carácter de aglomeraciones de gentes con diferentes lenguas y dialectos y con divergentes tradiciones e instituciones. En la mayor parte de ellas, unas gentes particulares, una nacionalidad particular, constituía el núcleo y aportaba la clase dirigente y la lengua oficial, y en todas ellas las nacionalidades minoritarias, como las mayoritarias, evidenciaban un alto grado de lealtad a un monarca o «soberano» común. Se les denominó, para distinguirlas del antiguo Imperio global, «naciones» o «estados nacionales», y la lealtad popular a sus soberanos ha sido descrita a veces como «nacionalismo». Pero es necesario tener muy en cuenta que no fueron «naciones» en el primitivo sentido tribal, y que su

«nacionalismo» tuvo otros fundamentos que el nacionalismo de nuestros días. Las «naciones» europeas del siglo XVI fueron más similares a pequeños imperios que a grandes tribus.

Hayes está ofuscado por el carácter peculiar del internacionalismo moderno, que comenzó con la primitiva obsesión del siglo XVIII:

«El nacionalismo moderno significa un esfuerzo, más o menos deliberado, por hacer revivir el tribalismo primitivo a escala ampliada y más artificial» (pág 12). Pero a partir del telégrafo y la radio, el globo se ha contraído, especialmente, al tamaño de una aldea grande. El tribalismo es nuestro único recurso desde que se produjo el descubrimiento del electromagnetismo.

Alexis de Tocqueville, en *L'Ancien Régime* (pág 156), se muestra mucho más enterado que Hayes acerca de las causas y los efectos del nacionalismo. El hábito de la imprenta tendió no solo a crear un tipo uniforme de ciudadano, sino que, además, la educación política de Francia fue conducida por hombres de letras:

Los escritores aportaron no solamente sus ideas al pueblo que la hizo (la Revolución), sino también su temperamento y disposición. Como resultado de su prolongada educación, a falta de otros instructores, y ello unido a su profunda ignorancia de la práctica, todos los franceses adquirieron en la lectura de sus libros los instintos, la actitud mental, los gustos e incluso las excentricidades naturales de quienes escriben. Hasta tal

punto fue así que, cuando finalmente hubieron de actuar, llevaron a la política todos los hábitos de la literatura.

Cuando se estudia la historia de nuestra Revolución se ve que fue llevada a cabo con el mismo espíritu con que se escribieron tantos libros abstractos sobre el gobierno; el mismo interés por las teorías generales, por los sistemas completos de legislación y la exacta simetría de las leyes; el mismo menosprecio de los hechos existentes; la misma confianza en la teoría, el mismo gusto por las instituciones originales, ingeniosas y nuevas; el mismo deseo de reconstruir en seguida toda la constitución de acuerdo con las reglas de la lógica y un plan único, en lugar de tratar de corregirla en sus partes^[88].

La misteriosa manía «lógica» del francés es fácilmente reconocible como el componente visual aislado de los demás factores. Del mismo modo, la cuantificación visual, como manía colectiva, produjo la manía militar de los revolucionarios franceses.

Aquí es donde lo uniforme y lo homogéneo están más evidentemente conjuntados. El soldado moderno es el más característico ejemplo del tipo movable, de la parte reemplazable, del clásico fenómeno de Gutenberg. En sus fragmentos y notas sobre la Revolución, De Tocqueville hace afirmaciones importantes acerca de este tema:

Lo que (los amigos de la República) tomaban por amor a la República era, sobre todo, amor a la Revolución. En efecto, el ejército formaba, entre los franceses, la única cosa en la que todos

sus miembros, indistintamente, habían ganado con la Revolución y tenían interés personal en conservar.

Todos los oficiales le debían su grado, y todos los soldados la posibilidad de llegar a oficiales. El ejército era, a decir verdad, la Revolución en pie y armada. Cuando seguía gritando con una especie de furor «¡Viva la República!», lo hacía en desafío al antiguo régimen, cuyos partidarios gritaban «¡Viva el Rey!». En el fondo, le preocupaban poco las libertades públicas. El odio al extranjero y el amor al suelo forman ordinariamente todo el espíritu público del soldado, incluso en los pueblos libres; con tanto mayor razón debió de ser así en una nación llegada al punto a que había llegado entonces Francia. El ejército, pues, como casi todos los ejércitos del mundo, no entendía absolutamente nada de los complicados y lentos engranajes de un gobierno representativo: detestaba y despreciaba las asambleas, no comprendía sino un poder simple y fuerte, y no quería sino la independencia nacional y victorias^[89].

**El nacionalismo exige derechos iguales,
tanto entre los individuos como entre las
naciones.**

Si el centralismo riguroso es una característica principal de las sociedades que conocen la imprenta y la institución universal, no lo es menos la afirmación apasionada de los derechos individuales. De Tocqueville dice en una de sus notas: «*Todos los panfletos publicados incluso por los futuros revolucionarios, en 1788 y 1789, son completamente enemigos de la centralización y favorables a la vida local*». Y hace también esta otra reflexión, prueba de que Tocqueville, como Harold Innis, se preocupaba menos de describir los acontecimientos como de meditar acerca de sus causas profundas:

«Lo que hay aquí de extraordinario no es que la Revolución francesa haya empleado los procedimientos que se le vio poner en obra, o haya concebido las ideas que ha proclamado. La mayor novedad es que la mayor parte de los pueblos llegasen a la vez a ese punto en que tales procedimientos pudiesen ser eficazmente empleados e ideas tales admitidas con facilidad».

Al llegar aquí sería una suerte encontrar un Tocqueville que se encargara de continuar escribiendo *La galaxia Gutenberg*, porque su modo de pensar es el que he seguido hasta ahora, en lo posible. Tocqueville define perfectamente su método cuando habla del antiguo régimen (pág 136): «*He tratado de juzgarlo no con mis propias ideas, sino con los sentimientos que inspiró a los que lo padecieron y luego lo destruyeron*».

El nacionalismo depende o se deriva del «punto de vista fijo» que llega con la imprenta, la perspectiva y la cuantificación visual.

Pero un punto de vista fijo puede ser colectivo, individual, o ambas cosas, produciendo así una gran diversidad de concepciones y contradicciones. En su *Historical Evolution of Modern Nationalism* (pág 135), escribe Hayes:

«Hacia 1815, el nacionalismo liberal era, en Europa central y occidental, un movimiento intelectual claramente definido... No fue ciertamente aristocrático, y aunque con las palabras defendiese la democracia, su tendencia era hacia la clase media».

Sus frases que siguen son las que señalan el «punto de vista fijo» para el Estado, de una parte, y para el individuo, de otra:

«Ponía el acento sobre la absoluta soberanía del estado nacional, pero trataba de limitar las implicaciones de este principio dando importancia a las libertades individuales — políticas, económicas y religiosas— dentro de cada estado nacional».

La inevitable condición de los puntos de vista fijos que surgen de la tendencia visual en el nacionalismo, condujo también, escribe Hayes (pág 178), al principio según el cual: «*Porque el estado nacional no pertenece a los ciudadanos de ninguna generación en particular, no debe ser revolucionario*». Este principio se hace singularmente manifiesto en la inmutabilidad visual escrita de la Constitución Americana, en tanto que las formas pretipográficas y

preindustriales del orden político no tuvieron tal modelo.

Al comienzo de su libro (págs 10-11), Hayes señala la excitación producida por el descubrimiento del principio de «igualdad», en cuanto era de aplicación tanto a los grupos como a los individuos: derechos iguales de los individuos para determinar el estado y gobierno al que querían pertenecer, derechos iguales de las naciones para su autodeterminación.

Por tanto, en la práctica, el nacionalismo no desarrolla todo su potencial de extensión lateral uniforme hasta después que se ha producido la aplicación de la tecnología de la imprenta a los métodos de trabajo y producción. Hayes es capaz de apreciar la lógica que hay en ello, pero no acierta a ver cómo el nacionalismo pudo jamás haber comenzado en las sociedades agrarias. No percibe, en absoluto, el papel de la tecnología de la imprenta en predisponer a los hombres a las formas uniformes y repetibles de asociación.

La exposición de las doctrinas nacionalistas fue uno de los ejercicios mentales del siglo XVIII. Al principio fue obra de intelectuales, y expresión de intereses y tendencias intelectuales corrientes. Pero lo que principalmente dio capacidad, desde entonces, a las doctrinas nacionalistas, una vez difundidas, para captarse a las masas humanas fue el maravilloso desarrollo de las artes mecánicas, un desarrollo llamado en nuestros días la Revolución Industrial —la invención de máquinas capaces de ahorrar mano de obra, el uso extensivo de carbón y acero, la producción en masa de artículos de consumo, y la aceleración del

transporte y las comunicaciones—. Esta Revolución Industrial comenzó en gran escala en Inglaterra hace ciento cuarenta años —aproximadamente, la época de la revolución jacobina en Francia— y su intensificación en Inglaterra y su expansión por todo el mundo fueron paralelas a la difusión de la devoción popular por las doctrinas del nacionalismo. Estas mismas doctrinas cristalizaron originalmente en una sociedad agrícola, antes del advenimiento de la nueva maquinaria industrial; pero su aceptación ha acompañado, y su triunfo completo ha seguido, a la introducción de la nueva maquinaria y a la transición de la sociedad agrícola a la industrial.

Parece haber sido un desarrollo perfectamente natural (págs 232-33).

Desde el industrialismo, el nacionalismo ha modelado incluso las artes, la filosofía y la religión. Escribe Hayes (pág 289):

Durante siglo y medio, los principales progresos de la tecnología, en las artes industriales y en el bienestar material, así como la mayor parte del desarrollo en el campo del intelecto y de la estética, han estado uncidos al servicio del nacionalismo. La Revolución Industrial, pese a su potencial cosmopolita, ha sido muy nacionalizada, en realidad. El saber moderno, a pesar de sus pretensiones científicas y su naturaleza ubicua, se ha alistado, preponderantemente, en apoyo del nacionalismo. Filosofías que en su origen no fueron expresamente nacionalistas y que incluso algunas veces fueron concebidas como decididamente antinacionalistas, tales como

el cristianismo, el liberalismo, el marxismo, y los sistemas de Hegel, Comte y Nietzsche, han sido rediseñadas y frecuentemente deformadas con propósitos nacionalistas. Las artes plásticas, la música y las bellas letras, pese a su vocación universal, han ido convirtiéndose, cada vez más, en la obra y el orgullo de patriotas nacionalistas. Hasta tal punto es el nacionalismo lugar común en los modos de pensar y de actuar de los pueblos civilizados del mundo contemporáneo, que la mayor parte de los hombres dan el nacionalismo por descontado. Sin una reflexión seria, imaginan que es la cosa más natural del universo y suponen que ha debido de existir siempre.

¿Qué es lo que ha dado tal auge al nacionalismo en los tiempos presentes?

Esta es la cuestión más importante que podemos proponernos acerca del más vital de los fenómenos.

Los ejércitos de ciudadanos de Cromwell y Napoleón fueron la manifestación ideal de la nueva tecnología.

Como historiador, Hayes sabe bien (pág 290) que hay un misterio en torno al nacionalismo. Jamás existió antes del Renacimiento, y jamás se originó como idea:

«Pero los filósofos del nacionalismo no le han dado el auge que tiene. El auge ya estaba ahí, cuando ellos entraron en escena. Ellos le dieron meramente expresión, énfasis y cierta orientación. Son muy útiles al historiador, porque le procuran ilustraciones vividas de las tendencias corrientes en el pensamiento nacionalista». Hayes ridiculiza la idea de que *«las masas humanas son instintivamente nacionalistas»*, o de que el nacionalismo sea algo natural, en absoluto: *«Durante los más largos períodos registrados por la historia, los grupos a los que los individuos han sido predominantemente leales han sido las tribus, los clanes, las ciudades, las provincias, las casas solariegas, los gremios o los imperios políglotos. Y, sin embargo, el nacionalismo es, más que cualquier otra expresión del gregarismo humano, lo que ha prevalecido en los tiempos modernos»* (pág 292).

La respuesta al problema que plantea Hayes está en la eficacia de la palabra impresa en visualizar, primero, la lengua vernácula, y en crear después ese modo homogéneo de asociación que hace posibles la industria moderna, los mercados y el goce visual de la condición nacional. Escribe en la página 61:

La «nación en armas» fue un concepto jacobino de gran

significación para la propaganda nacionalista. La «nación en las escuelas públicas» fue otro concepto. Con anterioridad a la Revolución francesa, por mucho tiempo y en general, se había mantenido que los niños pertenecían a sus padres y que era a los padres a quienes correspondía determinar qué clase de enseñanza habían de recibir los hijos, y si habían de recibir alguna.

La libertad, la igualdad y la fraternidad hallaron su más natural, si menos imaginativa, expresión en la uniformidad de los ejércitos revolucionarios de ciudadanos. No solo eran exactas repeticiones de la página impresa, sino también de la cadena de montaje. Los ingleses se anticiparon mucho a Europa en el nacionalismo, el industrialismo y la organización tipográfica del ejército. Los Flancos de Hierro, de Cromwell, actuaron ciento cincuenta años antes que los ejércitos jacobinos.

Inglaterra precedió a todos los países del Continente en el desarrollo de una aguda conciencia popular de la nacionalidad común. Mucho antes de la Revolución francesa, en un tiempo en que los franceses se tenían primordialmente por borgoñeses, gascones o provenzales, los ingleses habían sido ingleses y se habían unido con auténtico patriotismo nacional para la secularización de Enrique VIII y las proezas de Isabel. Había habido espíritu nacionalista en la filosofía política de Milton y Locke, difícilmente igualado por el de sus contemporáneos en el Continente, y Bolingbroke, el Inglés, fue un precursor en el desarrollo de una doctrina nacionalista formal.

Fue natural, por tanto, que cualquier inglés que se alistara contra el jacobinismo vistiera la librea del nacionalismo.

Esto escribe Hayes en la página 86 de *Historical Evolution of Modern Nationalism*.

Un testimonio similar de la precedencia de los ingleses en la unidad nacional nos lo da un embajador veneciano del siglo XVI:

En 1557, el embajador veneciano Giovanni Micheli escribió a su gobierno:

«En cuanto se refiere a la religión (en Inglaterra), el ejemplo y la autoridad del soberano son de máxima importancia. Los ingleses estiman y practican su religión en tanto y cuanto cumplen su deber como súbditos para con su príncipe; viven como él vive, creen lo que él cree; en una palabra, hacen todo lo que manda...; aceptarían la religión mahometana o la judaica si el rey creyera en ella y fuera su deseo que en ella creyesen».

Para un observador extranjero, la conducta religiosa de los ingleses en aquel tiempo fue muy peculiar. La unidad religiosa continuó siendo la regla, como en el continente, pero la religión cambió con cada soberano. Tras haber sido cismática con Enrique VIII, y protestante con Eduardo VI, Inglaterra se hizo de nuevo católica romana bajo María Tudor, y ello sin graves trastornos^[90].

En los siglos XVI y XVII, las pasiones puramente nacionalistas despertadas por la lengua inglesa estaban embebidas en la controversia religiosa. La religión y la política estuvieron tan entremezcladas que se hicieron indistinguibles. El puritano James Hunt escribió en 1642:

En adelante, hombre alguno necesitará las Universidades para adquirir la sabiduría de los sabios; porque hay pocos misterios en el Evangelio que sean tan oscuros que la verdadera, sencilla lengua inglesa no pueda desentrañar^[91].

En la hora actual, la preocupación de los liturgistas católicos acerca de la misa en inglés se ve completamente embrollada por los nuevos medios de comunicación, tales como el cine, la radio y la televisión. Porque la función y el papel social de una lengua vulgar se ven constantemente transformados por influencia de los medios que la relacionan con la vida privada. Y así, la cuestión de la misa oficiada en inglés es hoy tan confusa como lo fue el papel del inglés en la religión y la política durante el siglo XVI.

Nadie discutirá que fue el medio de comunicación llamado imprenta lo que dio a las lenguas vulgares nuevas funciones y alteró completamente el empleo y la pertinencia del latín. Por otra parte, hacia el siglo XVIII se habían aclarado las relaciones entre la lengua, la religión y la política. El lenguaje se había hecho religión, al menos en Francia.

Si los primeros jacobinos habían sido lentos al poner en

acción sus teorías educativas, pronto reconocieron la significación del lenguaje como base de la nacionalidad, y trataron de obligar a todos los habitantes de Francia a que utilizaran la lengua francesa. Mantenían que el éxito de un gobierno por «el pueblo», y de la acción colectiva de la nación, dependían no solo de cierta uniformidad de hábitos y costumbres, sino también, y más, de la identidad de ideas e ideales, que podía lograrse por medio de discursos, la imprenta, y otros instrumentos de educación, con tal que emplearan uno y el mismo lenguaje. Ante el hecho histórico de que Francia no era una unidad lingüística —de que, por añadidura, a los dialectos muy distintos de las diferentes partes del país, se hablaban lenguas «extranjeras» en el Oeste, por los bretones; en el Sur, por los provenzales, vascos y corsos; en el Norte, por los flamencos, y en el Noroeste, por los alemanes alsacianos—, resolvieron baldonar y suprimir los dialectos y las lenguas extranjeras y forzar a todos los ciudadanos franceses a que aprendiesen y utilizaran la lengua francesa^[92].

En este pasaje, Hayes pone completamente en claro que la pasión impulsora del avance de las lenguas populares fue el deseo de homogeneización, algo que el mundo anglosajón siempre ha sabido que se consigue mejor por medio de la rivalidad de los precios y los productos de consumo. En una palabra, el mundo inglés comprende que la imprenta significa conocimiento aplicado, mientras que el mundo latino siempre ha mantenido la imprenta a

raya, prefiriendo usarla para avalorar el drama de las discusiones orales o del virtuosismo militar. En ningún lugar puede verse mejor esta enérgica repudiación del mensaje de la imprenta que en *Estructura de la Historia de España*, de Américo Castro.

Los españoles han estado inmunizados contra la tipografía por su lucha secular contra los moros.

En tanto que los jacobinos percibieron el mensaje militar de la imprenta como arma lineal de agresión niveladora, los ingleses aplicaron la imprenta a la producción y a los mercados. Y así, mientras los ingleses extendieron la imprenta a los precios, al comercio y a la edición de guías prácticas manuales de todo género, los españoles habían abstraído de la imprenta un mensaje de gigantismo y de esfuerzo sobrehumano. Los españoles omitieron o no dieron importancia al aspecto nivelador y homogeneizador de la imprenta en sus aplicaciones. No mostraron intención ni deseo de establecer ninguna otra norma. Escribe Castro (pág 620):

Se rebelan contra las normas en cuanto tales. Existe una

especie de separatismo personal... Si yo hubiese de localizar, por decirlo así, lo más característico de la vida hispánica, lo situaría entre la aceptación de la inercia y el arranque de la voluntad con el que la persona revela lo que hay —sea algo insignificante o algo de valor— en las profundidades de su alma, como si fuera su propio teatro. Ejemplos visibles de este gran contraste son el campesino y el conquistador: insensibilidad a las situaciones políticas y sociales, y las insurrecciones y convulsiones de masa ciega de gentes que todo lo destruyen; apatía para la transformación de los recursos naturales en riqueza, y el empleo de la riqueza pública como si fuese privada; modos de vida arcaicos y estáticos, y la adopción apresurada de los modernos inventos hechos fuera de España. La luz eléctrica, la máquina de escribir y la pluma estilográfica se hicieron populares en España más rápidamente que en Francia. En el plano de los más altos valores humanos, hallamos una manifestación de este violento contraste en la poesía íntima de San Juan de la Cruz o del quietista Miguel de Molinos, y la serie de audaces asaltos de Quevedo y Góngora, o las transformaciones artísticas del mundo exterior, en Goya.

Los españoles no son nada reacios a aceptar la importación de cosas e ideas del exterior: «En 1480, Fernando e Isabel autorizaron la libre importación de libros extranjeros». Más tarde quedaron estos sometidos a censura, y España comenzó a reducir sus líneas de comunicación con el resto del mundo. Castro explica cómo (pág 664):

Los españoles han extendido o reducido la zona objetiva de su vida a un ritmo dramático: no se inclinan hacia la actividad industrial, pero tampoco aceptan vivir sin industria. En ciertos momentos, su impulso hacia el exterior, sus esfuerzos por salir de sí mismo... dan origen a problemas que no tienen un modo «normal» de solución.

Quizá el efecto más espectacular de la imprenta durante el Renacimiento fue la campaña militante de contrarreforma montada por españoles como San Ignacio de Loyola. Su orden religiosa, la primera desde la aparición de la imprenta, dio gran importancia a la orientación visual de los ejercicios religiosos, a la intensa formación literaria, y a la homogeneidad militar de su organización. En su *Apologie of Two English Seminaries*, escrita en 1581, el cardenal Alien explica el nuevo espíritu militante del celo misionero entre los católicos diciendo que «Los libros abrieron el camino». El libro, como medio de propaganda militante misionera, atrajo al español, que rechazó en cambio el comercio y la industria. El español, según Castro (pág 624), siempre ha manifestado hostilidad hacia la palabra escrita:

El español necesita un sistema de justicia basado en juicios de valor, no en principios firmes y racionalmente deducidos. No es accidental que la casuística fuese fomentada por los jesuitas españoles, ni que el francés Pascal la juzgase perversamente inmoral. Lo que los españoles temen y desprecian son las leyes escritas: «Encuentro veinte capítulos

en contra tuya y solo uno a tu favor», dice el abogado al infortunado litigante del *Rimado de Palacio*, de Pero López de Ayala...

Uno de los temas principales de Castro es que la estructura de la historia de España está axiológicamente inclinada entre el alfabetizado occidente y el oral oriente árabe.

«Incluso Cervantes manifiesta más de una vez su nostalgia por la justicia mora, pese a su largo cautiverio en Argel». Y fue la influencia mora lo que inmunizó a los españoles contra las cuantificaciones visuales del alfabetismo. El estudio del caso español ofrece una luz especialmente significativa sobre los diversos efectos de la alfabetización cuando la tecnología de la imprenta hace impacto en una cultura singular. La preferencia de los españoles por vivir en plena pasión puede tener su analogía en Rusia, donde, por diferencia con el Japón, los efectos de la tecnología de la imprenta no se han extendido hasta el descubrimiento de los bienes de consumo. Y la actitud oral de los rusos ante la tecnología tiene un carácter apasionado que los endurecerá, también, contra los usos del alfabetismo.

Castro es autor de un notable ensayo sobre *La encarnación de Don Quijote*, reproducido en la obra *Cervantes across the Centuries* (págs 136-78), y en el que señala que «la preocupación por observar los efectos de la lectura sobre los procesos vitales del lector es característicamente española». No solamente es este el tema principal en Don Quijote:

El efecto de los libros (religiosos o profanos) sobre la vida del lector es un tema omnipresente en las letras del siglo XVI. Ignacio de Loyola pasó su juventud muy a tenor de las novelas de caballerías, «por cuya lectura sentía gran curiosidad y afición». Pero el azar puso en sus manos una vida de Cristo y un *Flos Sanctorum*. No solamente comenzó a disfrutar con su lectura, sino que su corazón comenzó también a cambiar, y le invadió el deseo de imitar y poner en acción lo que leía. Mientras se mantuvo indeciso entre los valores terrenales y los celestiales, abrigó en sí la persona que antes había sido y aquella a que aquel incitado hombre aspiraba a ser:

«Siguió entonces una luz soberana y una sabiduría que Nuestro Señor *infundió* en su espíritu» (pág 163).

A modo de explicación de esta peculiar conciencia española de los efectos de la literatura, considera Castro (pág 161) que «*sentir los libros como realidad viva, animada, comunicable e incitante, es un fenómeno humano que pertenece a la tradición oriental...*». Y tal vez sea esta sensibilidad oriental a la *forma*, progresivamente adormecida en el mundo del alfabeto, lo que explica el singular concepto que de lo impreso tienen los españoles:

«... *pero lo más peculiar en la España del siglo XVI fue la atención concedida a los efectos vitales de la palabra impresa sobre el lector: el poder comunicativo de la palabra fue intensificado por encima, incluso, de errores y defectos literarios*

de los mismos libros» (pág 164).

Lo que importaba, pues, a los españoles, era el medio de comunicación mismo, que es la imprenta, como determinante de una nueva proporción entre los sentidos, de un nuevo modo de consciencia. Como dice Casaldueiro en *Cervantes across the Centuries* (pág 63):

«Caballero y escudero no son ni opuestos ni complementos el uno del otro.

Tienen la misma naturaleza, con una diferencia de proporción. El espíritu surge de la yuxtaposición de estas proporciones distintas, al ser traducidas plásticamente».

En relación con la peculiar insistencia de los españoles acerca de la importancia del medio de comunicación que es la palabra impresa, Stephen Gilman, en un capítulo sobre «El Quijote apócrifo» del mismo libro, señala (pág 248) que en España el autor fue algo secundario: «*El lector es más importante que el escritor*». Pero esto está muy lejos de la idea de «lo que el público pide», porque es considerar el medio de comunicación que supone el lenguaje mismo como un depósito público, más bien que al lector como consumidor privado. R. F. Jones ya halló esta actitud en Inglaterra a principios del siglo XVI:

El refinamiento y adorno de la lengua materna estaban considerados como el fin mismo de la literatura. En otras palabras, la literatura se consideraba como un instrumento de la

lengua, no la lengua de la literatura. Se elogiaba a los escritores con mayor frecuencia por lo que habían hecho en pro del medio de expresión que por el valor intrínseco de sus composiciones...^[93].

La imprenta purificó el latín..., haciéndolo desaparecer.

Muchos eruditos se han afanado en el estudio de la lengua inglesa impresa. Tan amplio es el campo, que cualquier forma de abordarlo es arbitrariamente selectiva. G. D. Bonne dice de «Tyndale y la lengua Inglesa»: *«La tarea de Tyndale fue hacer real la vida corriente de los Evangelios. El iba a descubrir de nuevo las parábolas... Antes de poder disponer de la Biblia en su propio lenguaje, pocos consideraban que un relato adquiriese más peso, en cierto modo, por ser realmente un reflejo de la vida corriente»*^[94].

Se ve aquí implícita la sugerencia de que el lenguaje de la vida diaria, cuando se hace *visible*, evoca la necesidad de una literatura de la vida diaria. La imprenta, aplicada a las lenguas vulgares, las transformó en medios de comunicación de masas, cosa nada extraña,

ya que la tipografía fue la primera forma de producción en masa.

Pero la imprenta aplicada al latín fue un desastre: «*El esfuerzo de los grandes humanistas italianos, desde Petrarca en su África hasta el cardenal Bembo, tuvieron el inesperado efecto de purificar el latín... haciendo de él una lengua muerta*»^[95].

En la página 21 de *English Literature in the Sixteenth Century*, escribe C. S. Lewis:

Debemos en gran parte a los humanistas el singular concepto del período «clásico» de una lengua, de ese período normativo y correcto antes del cual todo era inmaduro o arcaico, y después del cual todo fue decadente. Así nos dice Escalígero que el latín fue «rudo» en Plauto, «maduro» desde Terencio a Virgilio, decadente en Marcial y Juvenal, senil en Ausonio (*Poeticae*, VIII). Vives dice casi lo mismo (*De tradendis disciplinis*, IV). Vida, más violentamente, hace un ocaso de toda la poesía griega posterior a Hornero (*Poéticomm*, I, 139). Una vez arraigada esta superstición, condujo naturalmente a la creencia, durante los siglos XV y XVI, de que escribir bien significaba imitar todo lo posible lo que se había escrito en el período elegido del pasado.

Quedó excluida cualquier evolución real del latín que hubiera podido cubrir las cambiantes necesidades del nuevo talento y de los nuevos temas; de un solo golpe de «su Maza petrificadora», el espíritu clásico puso fin a la historia de la lengua latina. No era esto

lo que los humanistas se habían propuesto.

Febvre y Martin subrayan también (pág 479 de *L'Apparition du livre*) el papel de la reaparición de la antigua escritura romana. «Aún más, el retorno de las letras antiguas contribuyó a hacer del latín una lengua muerta». Este es un hecho importante. Las letras que asociamos con la idea de la imprenta misma no fueron medievales, sino romanas, y fueron utilizadas por los humanistas como parte de su esfuerzo por resucitar la Antigüedad. Pero el factor principal del fin del reinado del latín, aún más que la revivificación de los viejos estilos por medio de la palabra impresa, fue la elevada cualidad visual de la escritura romana, tan adecuada para la prensa de imprimir.

La imprenta permitió la confrontación visual directa de los viejos estilos en toda su fijeza. Los humanistas quedaron, sorprendidos al descubrir cuán lejos quedaba su latín oral de todos los precedentes clásicos. Inmediatamente decidieron enseñar el latín por medio de la página impresa, mejor que por discurso, como medio de detener una mayor difusión de su propio idioma latino oral. Concluye Lewis (pág 21): «Lograron matar el latín __mediexal: pero no lograron mantener viva la severidad didáctica de su restaurado clasicismo».

La tipografía extendió su carácter a la regulación y fijación de las lenguas.

Más adelante (págs 83-84), Lewis compara el «clasicismo» didáctico renacentista con la libertad y variedad oral y auditiva del latinismo medieval de Gavin Douglas obispo de Dunkeld. Dunkeld nos sorprende con su proximidad a Virgilio, mayor que la nuestra. Una vez se han abierto los ojos a este hecho, se encuentran ejemplos por todas partes. *Rosea cervice refulsit*: «her nek schane like unto the rois in May».

¿Preferís a Dryden: «Volvióse ella y mostró su refulgente cuello»? Seguramente que la calidad «clásica» que tiene «refulgente» para un inglés no la tenía *refulsit* para el oído de un romano. Debió de sonarle mucho más como («schane») reluciente o brillante.

Lo que apreciamos como «clásico» en los escritores de la época de la reina Ana y del siglo XVIII se debe a la gran cantidad de neologismos latinos introducidos en el inglés por los traductores en la primera época de la imprenta. R. F. Jones, en su obra *The Triumph of the English Language*, dedica gran espacio a esta cuestión básica de la lengua vulgar y el neologismo. Discute también ampliamente dos problemas directamente relacionados con la forma impresa de cualquier lengua, a saber, la necesidad de fijar la ortografía y la gramática.

Febvre y Martin dedican uno de los capítulos de su *L'Apparition*

du Livre a «La impresión de las lenguas», en el que señalan «*el papel esencial de la imprenta en la formación y fijación de los idiomas. Hasta comienzos del siglo XVI*», las formas del discurso escrito, en latín o en lengua vulgar, «*habían continuado evolucionando de acuerdo con la lengua hablada*» (pág 477).

La cultura del manuscrito no había tenido el poder de fijar el lenguaje o de transformar una lengua vulgar en un medio masivo de unificación nacional. Los medievalistas han hecho observar la imposibilidad de un diccionario latino en la Edad Media, simplemente en razón de que el escritor medieval se consideraba libre para definir sus propios términos progresivamente, a medida que iba cambiando su pensamiento en el contexto. La idea de una palabra con un significado definido, establecido por un léxico, no pudo ocurrírseles, sencillamente. Del mismo modo, antes de la escritura, las palabras no tienen ningún «signo» externo, referencia o significación. La palabra «roble» es roble, se dice el analfabeto. ¿Qué otra cosa podría evocarle la idea de roble? Pero la imprenta tuvo exactamente los mismos resultados de largo alcance que antes había tenido la escritura. En tanto que las lenguas vulgares medievales cambiaron mucho, incluso desde el siglo XII al XV, «*desde comienzos del siglo XVI las cosas ya no continuaron así. En el siglo XVII comenzaron a cristalizar las lenguas vulgares de todas partes*».

Febvre y Martin señalan luego los esfuerzos realizados por las cancillerías medievales para normalizar las prácticas verbales y el nuevo centralismo de las monarquías renacentistas en la fijación de

las lenguas. Los nuevos monarcas hubieran promulgado de buena gana leyes de uniformidad, en ese espíritu de la imprenta de extenderse no solo a la religión y al pensamiento, sino también a la ortografía y a la gramática. Hoy, en la era electrónica de la simultaneidad, ha sido necesario invertir los términos comenzando por una nueva tendencia hacia la descentralización y el pluralismo, aun en las mismas grandes empresas capitalistas. Esta es la razón de que ahora resulte tan fácil comprender la lógica dinámica de la imprenta como una fuerza centralizadora y homogeneizante. Porque todos los efectos de la tecnología de la imprenta están ahora en enérgica oposición a la tecnología electrónica. En el siglo XVI, la totalidad de la cultura antigua y medieval estuvo en una relación igualmente conflictiva con respecto a la entonces nueva tecnología de la imprenta. En Alemania, más pluralista y tribalmente diversa que el resto de Europa, «los servicios unificadores de la imprenta en la formación de una lengua literaria» fueron notablemente eficaces.

Y Febvre y Martin añaden (pág 483):

Lutero creó un lenguaje que, en todos los dominios, se aproxima al alemán moderno. La enorme difusión de sus obras, su calidad literaria, el carácter cuasi-sagrado que para los creyentes tenían los textos de la Biblia y del Nuevo Testamento, tal y como él los estableció, hicieron de su lenguaje un modelo. Inmediatamente accesible a todos los lectores..., el término empleado por Lutero triunfó finalmente, y muchas palabras empleadas solamente en el alemán medieval

fueron por fin adoptadas universalmente. Y su vocabulario se impuso de forma tan imperiosa que la mayor parte de los impresores no se atrevían a apartarse de él ni un ápice.

Antes de buscar en la literatura inglesa pruebas similares de esta preocupación por la regularidad y la uniformidad entre los impresores y en el empleo de la imprenta, bueno será que recordemos el auge de la lingüística estructural en nuestros días. El estructuralismo en el arte y en la crítica surgió en Rusia, como las geometrías no euclídeas. El estructuralismo, como palabra, no expresa gran cosa acerca de la idea en ella contenida de una sinestesia inclusiva, de una interacción de varios niveles y facetas en un mosaico bidimensional. Pero es un modo de consciencia, en arte, lengua y literatura, que el occidente se ha esforzado en liquidar por medio de la tecnología de Gutenberg. Para bien o para mal, en nuestros días ha retornado, como indica el párrafo inicial de un libro reciente^[96]:

El lenguaje da pruebas de su realidad por medio de tres categorías de experiencia humana. La primera puede considerarse como la significación de las palabras; la segunda, como estos mismos significados, encuadrados en las formas gramaticales; y la tercera, y, en opinión del autor, la más significativa, como aquellos significados que yacen más allá de las formas gramaticales, aquellos significados misteriosa y milagrosamente revelados al hombre. Esta última categoría es la que el presente capítulo tratará de analizar, ya que su tesis es

que el pensamiento mismo ha de ir acompañado de una comprensión crítica de la relación entre la expresión lingüística y las más profundas y persistentes intuiciones humanas. Nos esforzaremos además en demostrar que el lenguaje se hace imperfecto e inadecuado cuando depende exclusivamente de meras palabras y formas, y cuando se concede una confianza ciega a la suficiencia de tales palabras y formas, como constitutivas del contenido último y del alcance del lenguaje.

Porque el hombre es la única criatura del mundo que no tiene lenguaje. El hombre es lenguaje.

La imprenta alteró no solamente la ortografía y la gramática, sino también la acentuación y la flexión de las lenguas, e hizo posibles las faltas gramaticales.

En nuestro tiempo es evidente, hasta el extremo, que el hombre es lenguaje, aunque hoy reconozca muchos lenguajes no verbales, así como el lenguaje de las formas. Y el método estructuralista de abordar la experiencia engendra la conciencia de que «la

inconsciencia, con relación al que sabe, es la no existencia»^[97]. Es decir que en tanto la imprenta estructuró la lengua, la experiencia y la motivación en formas nuevas no reconocidas conscientemente, la vida se empobreció por mesmerismo. Al comienzo de este libro vimos cómo Shakespeare ofreció a sus contemporáneos un modelo funcional de la acción de la tecnología de la imprenta. En efecto, la separación de funciones por inercia mecánica es el fundamento del tipo movable y del conocimiento aplicado, en todos los dominios. Es la técnica de la reducción a un solo nivel de los problemas, de los talentos y de las soluciones. Así, el doctor Johnson *«se escandalizó por el carácter intempestivo de muchos de los juegos de palabras de Shakespeare. Porque que un personaje haga juegos de palabras a la puerta de la muerte, como hacen tantos en sus obras, era contrario a la razón, a las conveniencias y a la verdad»*^[98].

No solo hubo de desaparecer la simultaneidad de significados, con el paso de la cultura oral a la visual, sino que la pronunciación y el tono fueron también nivelados en lo posible. En una obra titulada *In Pursuit of Poetry*, escribe Robert Hillyer (pág 45):

En general, los americanos no utilizamos toda la riqueza del diapasón.

Evitamos inconscientemente la modulación del tono como afectación, y perdemos la mitad de la efectividad de nuestra lengua materna en un largo y monótono zumbido, tartajeo o gruñido. El resultado es insulso y borroso, especialmente porque unimos sílabas y palabras, como un trozo de prosa sin

puntuación. Deberíamos hacer que cada sílaba saliera de nuestros labios redonda y plena, como una irisada pompa de jabón. Pero no lo hacemos. El resultado es duro, en poesía. La voz americana es, en general, bastante más rica que la inglesa. Dejando aparte el Cockney —y ese super-Cockney que es el «acento de Oxford»— concedemos superioridad a la voz inglesa, cuando en realidad es la flexibilidad del tono lo que hace mucho más articulada que la nuestra la pronunciación de los ingleses. El tono es a nuestra lengua lo que los gestos son al francés; su expresividad, su énfasis y su peculiaridad. Sin duda que los ingleses de la época isabelina hablaron su lengua utilizando toda la gama de altos y bajos, y en el habla de los irlandeses actuales todavía se conservan ecos de aquella elocución. *Sin una modulación melódica del tono, la lectura de poesía no puede resultar efectiva.*

Los americanos han seguido las implicaciones meramente visuales de la imprenta con mayor calor que nadie, por razones que pronto expondremos. Gror Danielson, en sus *Studies on Accentuation of Polysyllabic Latin, Greek, and Romance Loanwords in English*, aporta gran riqueza de material especializado que apoya la tesis de Hillyer.

Ya hemos demostrado, en relación con el arte, la ciencia y la exégesis de las Escrituras, cómo la Edad Media fue tendiendo continuamente hacia el predominio de lo visual. Ahora es el momento de mencionar la transformación gradual del lenguaje

medieval, preparatoria del salto hacia la fijeza visual representada por la imprenta.

En general, pues, con respecto a la expresión de las relaciones entre sujeto y complemento, el desarrollo del inglés se mantuvo alejado de los dispositivos de inflexión que hicieron posible gramaticalmente la colocación de sujetos y complementos en *cualquier* posición entre las palabras de la frase, manteniéndose en el uso de modelos fijos de ordenación verbal gramaticalmente funcionales, en los que la posición anterior al verbo es dominio del «sujeto» y la posición posterior al verbo es dominio del «complemento»^[99].

La flexión es natural en la cultura oral o auditiva, porque es un modo de simultaneidad. La cultura alfabética tiende con gran fuerza a reducir la flexión en favor de la gramática posicional visual. Edward P. Morris ha hecho una lúcida exposición de este principio en *On Principles and Methods in Latin Syntax*, en la que la tendencia visual aparece como.

... movimiento hacia la expresión de relación por medio de palabras-partículas.

El movimiento general por el que las partículas han tomado en parte el lugar de la flexión es el cambio más arrollador y radical en la historia de las lenguas indoeuropeas. Es al mismo tiempo el indicio y el resultado de un más claro sentimiento del concepto-relación. La flexión, en general, más bien sugiere las relaciones que las expresa; ciertamente que no es correcto decir que en todos los

casos la expresión de una relación por medio de una partícula, por ejemplo, una preposición, es más clara que la sugestión de la misma relación por uno de los casos de declinación, pero es correcto decir que la relación solo puede asociarse con una partícula cuando es sentida con un alto grado de claridad. La relación entre conceptos ha de convertirse en un concepto. En esta medida, *la evolución hacia la expresión-de relaciones por medio de partículas es una evolución hacia la precisión*. El adverbio preposicional es la expresión en forma más distinta de algún elemento del significado que estaba latente en la forma casual.

Sirve, por tanto, como definición del significado de la forma casual (págs 102-104).

La nivelación de la flexión y de los juegos de palabras se convirtió en una parte del programa de conocimientos aplicados del siglo XVII.

Si jamás hubiese habido un siglo XVII, habría podido predecirse que la evolución constante hacia el orden verbal visual, inspirada por la imprenta, significaría la eliminación del principio del decoro

verbal, la muerte de los juegos de palabras y el predominio de la homogeneidad de pronunciación. Mucho antes que el obispo Sprat hubiese dado expresión, para la Royal Society, a esta ineluctable consecuencia de la tipografía, Robert Cawdrey la enuncia con toda claridad. En 1604 argumenta que el talento (que, en la época, implicaba erudición) no consistía en el empleo de palabras extrañas, sino en temas edificantes e idónea expresión en el espíritu del hombre..., debemos proscribir, necesariamente, toda retórica afectada y emplear para siempre una manera de hablar. Aquellos, por tanto, que quieran evitar esta ridiculez y conocer el más claro y mejor modo de hablar deben buscar, de tanto en tanto, aquellas palabras comúnmente aceptadas, y tales que puedan expresar adecuadamente, de modo sencillo, el total concepto de su espíritu^[100].

Que debamos «emplear para siempre una manera de hablar» es una deducción perfectamente natural de la experiencia visual de la lengua vulgar impresa. Y, como demostró Bacon, la reducción de los talentos y de la experiencia a un nivel único es el verdadero quid del conocimiento *aplicado*. Pero es completamente destructora del «principio de decoro», como llama Rosamund Tuve, en *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, al principio que había informado continuamente el lenguaje y las artes desde los griegos hasta el Renacimiento.

Los niveles de estilo, como los niveles de la exégesis, fueron parte de todo un complejo cultural, e influyeron grandemente en el pensamiento de los Padres en relación con el estilo de la Biblia.

John Donne no hace sino repetir uno de los lugares comunes de la patrística cuando escribe: «*El Espíritu Santo, al redactar las Escrituras, se deleita no solo en la propiedad, sino también en la delicadeza, la armonía y la melodía del lenguaje; con elevadas metáforas y otras figuras, que puedan causar gran impresión a los lectores, y no con un lenguaje bárbaro o trivial, no con el lenguaje que se emplea en los mercados y en los hogares...*»^[101].

La ignorancia de la continua operación del principio del decoro en los estilos ha descarriado a personas como R. W. Chambers, que tienen la noción de que los estilos sencillos y simples han surgido de algún feliz principio nuevo en la práctica literaria. Y así, Bede, que escribió en todos los estilos, es elogiado en la *Cambridge History of English Literature* porque en su *Ecclesiastical History* «*parece ser un gran servicio el que prestó a los escritores ingleses poniendo en curso el estilo directo y simple*».

R. W. Chambers confundió el culto a la sencillez oral y coloquial de fines del siglo XIX con la práctica, seguida en el siglo XVI, de emplear un estilo bajo en los tratados de devoción y en los sermones. Tomás Moro emplea un estilo elevado en *Richard III*, un estilo medio en su sátira *Utopia*, y un estilo bajo en sus obras de devoción. En gran parte, el refinamiento y decoro de estilo en Donne viene del atrevido empleo de imágenes tomadas de los oficios humildes para ilustrar las paradojas de la Divina humildad en la Encarnación. No obstante, ahora es nuestro propósito indicar simplemente la extensión y la profundidad de la tradición del decoro en el empleo del lenguaje de acuerdo con los temas. Porque, con la

impresión, hubo de ser desviada, a fin de que los hombres pudiesen «emplear para siempre una manera de hablar». La necesidad de homogeneizar cualquier clase de situación, a fin de poner toda la cultura en relación con el potencial de la tecnología de la impresión, es una postura fácilmente reconocible y comprensible.

En su *History of the Royal Society* (1667), el obispo Sprat se muestra dispuesto a prescindir no solo del decoro y de los niveles de estilo, sino también de la misma poesía. Los mitos y las fábulas han constituido la retórica caprichosa de la infancia de la raza humana:

entre ellos, los primeros maestros de las ciencias fueron tanto poetas como filósofos; en efecto, Orfeo, Linos, Museo y Hornero, suavizaron primero la natural rudeza del hombre, y con el encanto de sus metros los atraieron al estudio de las más severas doctrinas de Solón, Tales y Pitágoras. Por supuesto que ello fue útil al principio, cuando los hombres fueron deliciosamente engañados para su bien. Pero quizá dejó cierto influjo pernicioso en toda la filosofía de sus sucesores; y dio a los griegos, en adelante, la oportunidad de ejercitar su fantasía y su imaginación acerca de los fenómenos de la Naturaleza más de lo que hubiese convenido a una sincera investigación de sus causas^[102].

Por una especie de metamorfosis, se sigue de la postura de Sprat (que trata de continuar a Bacon) que el científico o filósofo moderno es el verdadero poeta. Y a fin de purgar el presente de la escoria del

pasado, Sprat considera que la Royal Society ha «*conseguido separar el conocimiento acerca de la Naturaleza de los colores de la Retórica, de las invenciones de la Imaginación y del delicioso engaño de las Fábulas*».

El procedimiento de la separación y la segmentación, como verdadera técnica del conocimiento *aplicado*, siempre aparece claro allí donde surge la necesidad de reducir la antigüedad. Los miembros de la Royal Society, instruidos en esta técnica, repudian.

«*esa viciosa abundancia de frases, esa artimaña de las metáforas, esa volubilidad de la lengua, que hace tanto ruido en el mundo*».

Ellos, por tanto, pusieron en ejecución, con todo rigor, el único remedio que podía hallarse para tal extravagancia: y este ha sido una resolución constante para rechazar todas las ampliaciones, digresiones e hinchamientos de estilo: *regresar a la primitiva pureza y brevedad* de los tiempos en que los hombres expresaban tantas cosas casi con un número igual de palabras. *Ellos han exigido a todos sus miembros un modo de hablar ajustado, desnudo y natural; expresiones positivas, significados claros; una fluencia natural; llevándolo todo lo más cerca posible de la sencillez matemática; dando preferencia al lenguaje de los artesanos, los campesinos, los comerciantes, antes que al de los sabios y los eruditos*^[103].

La imprenta creó la uniformidad nacional y el centralismo gubernamental, pero creó también el individualismo y la oposición al gobierno en cuanto tal.

Aun habiendo llegado hasta este punto en que todo lenguaje había quedado reducido a un solo modo, no hemos salido todavía de la significación original de la imprenta en la transformación de las lenguas vulgares en medios de comunicación de masas de importancia nacional. Nos será provechoso profundizar más de un siglo antes de Sprat para poder seguir los contornos de las manifestaciones originales de la imprenta como medio uniformador.

Escribe Karl Deutsch en *Nationalism and Social Communication* (págs. 78-79): *una nacionalidad es un pueblo que se esfuerza por adquirir un medio efectivo de control de la conducta de sus miembros...; las nacionalidades se hacen naciones cuando adquieren el poder de respaldar sus aspiraciones. Finalmente, si sus miembros nacionalistas triunfan y ponen a su servicio una organización estatal, antigua o moderna, entonces al fin se ha hecho la nación soberana y surge una nación-estado.*

Carleton Hayes ha demostrado con toda claridad que el nacionalismo no existió antes del Renacimiento, y ahora ya hemos visto lo suficiente el carácter de la tecnología de la imprenta para saber por qué hubo de ser así. Porque si la imprenta convirtió las

lenguas vulgares en medios de comunicación de masas, también fueron estos medios de gobierno centralizado de la sociedad, de mucho mayor alcance que cuanto los romanos habían conocido con el papiro, el alfabeto y las vías pavimentadas.

Pero la misma naturaleza de la imprenta crea dos intereses en conflicto, como los del productor y el consumidor, entre los gobernantes y los gobernados. La imprenta, como forma centralizada de organización de la producción masiva, implica que el problema de la «libertad» sea en adelante el más importante en toda discusión social y política.

En la Semana de las Bibliotecas, el *Minneapolis Morning Tribune* (17 de marzo de 1950), publicó en un editorial titulado «El derecho a leer» unas declaraciones conjuntas de Herbert Hoover y Harry Truman:

«Nosotros los americanos sabemos que si la libertad significa algo, significa el derecho a pensar. Y el derecho a pensar significa el derecho a leer cualquier cosa, escrita en cualquier parte, por cualquier hombre, en cualquier tiempo». Es esta una impresionante declaración de la doctrina del consumo basada en la homogeneidad de la imprenta. Si la imprenta es algo uniforme, había de crear derechos uniformes para el escritor y el lector, el editor y el consumidor. Las colonias americanas fueron establecidas al principio por gentes que habían tenido una larga experiencia de la idea completamente contraria de la significación de la imprenta. La versión, favorable al productor o al soberano, del mensaje de Gutenberg, es simplemente que el soberano tiene derecho a imponer

a la sociedad normas uniformes de conducta. El estado policía precede a la sociedad de consumo. Es interesante, por tanto, leer la obra de un americano, F. S. Siebert, sobre *Freedom of the Press in England, 1476-1776: The Rise and Decline of Government Controls*, porque ofrece una notable exposición de las relativas ventajas de la uniformidad impuesta por el productor, por oposición a la creada por el consumidor. Es la continua e irónica alternación de estas dos posiciones lo que da su enorme fascinación a la obra de Alexis de Tocqueville *Democracy in America*. El mismo contraste entre los intereses del gobierno central y los de los colonos es el tema de *The Fur Trade in Canada*, de Harold Innis. En efecto, Innis escribe (pág 388) que el interés del centro fue organizar la periferia colonial para la producción de materias primas, no de bienes de consumo:

La producción en gran escala de materias primas fue fomentada con el mejoramiento de las técnicas de producción, de mercado y de transporte, así como por el perfeccionamiento de la manufactura del producto terminado. Como consecuencia, la energía de la colonia fue encauzada hacia la producción de primeras materias, tanto directa como indirectamente. La población fue directamente implicada en la producción de primeras materias, e indirectamente en la producción de elementos que promovieran la producción. La agricultura, la industria, el transporte, el comercio, las finanzas y las actividades gubernamentales tendieron a subordinarse a la

producción de las materias primas en una sociedad manufacturera altamente especializada. Estas tendencias generales pueden ser fortalecidas por la política gubernamental, como en el sistema mercantil, pero la importancia de tales políticas varía en cada industria particular. Canadá continuó siendo británico a pesar del libre cambio, y principalmente porque continuó siendo un país exportador de primeras materias a una metrópoli progresivamente industrializada.

La Guerra de la Independencia de 1776, explica Innis, fue el choque entre el centro y la periferia, que es idéntico al conflicto entre el conformismo y el inconformismo, la política y la literatura, en el siglo XVI. Y del mismo modo que *«una colonia dedicada al comercio de las pieles no estaba en posición de desarrollar industrias que pudieran competir con las manufacturas de la metrópoli»*, la periferia desarrolló también una actitud meramente consumidora con respecto a la literatura y las artes, que ha persistido hasta este siglo.

Los no conformistas, inclinados del lado del lector o consumidor, interpretaron que el significado de la imprenta era privado o individual. Los conformistas se inclinaron del lado del autor-editor, dueño de la nueva fuerza. Puede ser o no ser significativo que la mayor parte de la literatura inglesa, desde la imprenta, haya sido creada por esta minoría de orientación gubernamental.

Dice Siebert (pág 25): «*La política de los Tudor, de estricto control sobre la prensa en interés de la seguridad del estado, fue mantenida a lo largo de todo el siglo XVI*». Fue inevitable que, con la imprenta, el siglo XVI fuese también testigo de «*un gran incremento de los poderes —ejecutivo, legislativo y judicial— del Consejo (o Consejo Privado), a expensas del Parlamento y de los antiguos tribunales, pero con clara ventaja para la Corona*». Pero a medida que el mercado del libro fue ampliándose, y, hacia finales de siglo, fue extendiéndose ampliamente el hábito de leer mucho, se hizo aún más fuerte la rebelión del consumidor contra el control central. La magnífica obra de L. B. Wright *Middle-Class Culture in Elizabethan England* nos da una imagen de los complejos usos de la imprenta para alentar una gran variedad de procedimientos autodidácticos y de propia ayuda. Resulta evidente cómo la primera generación de lectores no buscaba meramente la diversión, sino instruirse en los métodos del conocimiento aplicado.

Quien lea la obra de Wright apreciará fácilmente cómo una nueva variedad de agresivos individualistas estaba minando desde su interior el Estado de Isabel: Algunos grupos aislados habían comenzado ya a desafiar al sistema de controles del gobierno; los impresores, por razones económicas; los puritanos, por razones religiosas, y al menos algún miembro del Parlamento, por razones políticas. Los impresores como Wolfe se irritaron a causa de las normas del Gremio de Papeleros. Se rebelaron contra los privilegios de impresión y las patentes de monopolio. Los no conformistas religiosos, a quienes se negó el privilegio de apelar a

la opinión pública, se dieron a una labor de zapa con la que eventualmente resquebrajaron toda la estructura^[104].

Se haría necesario todo un libro para explicar cómo el movimiento llamado de Enclosure estuvo relacionado con el poder centralizador del proceso de la imprenta.

Pero no es necesario buscar otros ejemplos del poder de la imprenta para incrementar el poder central, a más de la Ley de Uniformidad, promulgada por Isabel en 1559. El proyecto de ley fue combatido en la Cámara Baja de la Asamblea con el argumento de que ningún gobierno podía tener «*autoridad para tratar o definir nada concerniente a la fe, los sacramentos y la disciplina eclesiástica...*». Pero la liturgia y las prácticas eclesiásticas eran fácil blanco para la imprenta, al depender, como habían dependido por largo tiempo, del libro. A partir del 24 de junio de 1559, el Libro de Oraciones de 1552 había de tomar «plena vigencia y efecto», quedando desde entonces todos los sacerdotes «*obligados a decir Maitines, Vísperas, celebraciones de la Santa Cena, a administrar todos los sacramentos y a hacer todas las rogativas públicas*» tal y como estaban en el libro «*y de ningún otro modo*».

En 1562 se publicó el Libro de Homilías para su lectura a los fieles desde todos los púlpitos. No nos interesa aquí su contenido, pero sí que fuese impuesto con carácter uniforme para todos. Al hacer de la lengua vulgar un medio de comunicación de masas, la imprenta creó un nuevo instrumento de centralización política antes inexistente. Y al mismo tiempo que el conformismo personal y político quedaron formulados de modo preciso, los eruditos y los

maestros comenzaron una concertada campaña en favor de la corrección ortográfica y gramatical.

Nadie ha cometido jamás un error gramatical en una sociedad analfabeta.

La intensidad de la agitación en torno a las cuestiones ortográficas es un útil indicio de la novedad de la imprenta y de sus efectos centralizantes y homogeneizadores.

Charles Carpenter Fries, en su *American English Grammar*, estudia la cuestión del conflicto entre el discurso escrito y el oral: «Solo los sesenta y seis verbos fuertes más corrientes han resistido la atracción de la conjugación regular... En realidad, durante los siglos XVI y XVII hubo una fuerte tendencia a eliminar la distinción de forma entre el pretérito y el participio pasado de todos estos verbos...» (pág 61).

La imprenta tuvo una función niveladora de todas las formas verbales y sociales, como ya hemos dicho una y otra vez. Y donde la imprenta no ha eliminado algunas flexiones, como en el caso de «quien-a quien»^[105], allí se abre la gran trampa de la «corrección gramatical», es decir, el abismo entre los modos visual y oral. El

estado de estas cuestiones en la era electrónica está suficientemente indicado en una reseña de una sesión de la Cámara de los Lores, publicada en *Time*^[106]: En el debate de los méritos de un proyecto de ley relativo a los derechos y obligaciones de los propietarios de hoteles, la Cámara de los Lores ha tenido que enfrentarse a un problema importante: la palabra *hotel*, ¿debe ir precedida del artículo en su forma *a* o *an*? Lord Faringdon se pronunció en favor de *an*, y rogó a «sus Señorías que se le unieran para hacer una demostración en favor de la elegancia». Lord Conesford se mostró conforme, señaló que las palabras que comienzan con *h* y no van acentuadas en la primera sílaba requieren *an*. «*Yo creo —dijo— que todas y cada una de sus Señorías dirían "a Harrow boy", mas dirían también "an Harrovian"*». «Pero ¿qué haría Lord Conesford con las palabras de una sola sílaba?», preguntó Lord Rea. «En el caso de la muestra de una posada o taberna, ¿lo leería pronunciando "A Horse and a Hound" o "An Orse and an Ound"?» Lord Merthyr se remontó a la autoridad de todo un Fowler para probar que *an hotel* resultaría desesperadamente anticuado, pero fue trabajo perdido. Cuando el debate hubo terminado, el partido de los *ans* había triunfado. El a-ista Lord Merthyr dijo del an-ista Lord Faringdon, etoniano como él: «*Es un tanto triste pensar que el noble Lord y yo hayamos sido educados en el mismo sitio, al mismo tiempo, y que cuarenta años más tarde hayamos tenido que venir aquí a disentir en esta cuestión*».

Presumiblemente es imposible cometer un error gramatical en una sociedad analfabeta, porque nadie oyó jamás ninguno. La

diferencia entre el orden oral y el visual hace surgir las confusiones entre lo que es gramatical y lo que no lo es. Del mismo modo, en el siglo XVI surgió la pasión por la reforma ortográfica, en nuevo esfuerzo para ajustar la vista y el sonido. Sir Thomas Smith. ha argumentado que *«una letra tenía una naturaleza inherente que la hacía apropiada para un solo sonido»*. Este una-sola-cosa-cada-vez es el síntoma de las víctimas naturales de la imprenta. Y hubo muchos que extendieron esta lógica también a los significados de las palabras. Pero muchos temperamentos impetuosos, como Richard Mulcaster, se burlaron de esta lógica visual de la doctrina de las unidades dramáticas.

La reducción de las cualidades táctiles de la vida y del lenguaje constituye el refinamiento que se buscaba durante el Renacimiento y que se repudia ahora, en la era electrónica.

Un tema importante de los apasionados nacionalistas de la lengua nos lleva a constatar los efectos de la imprenta, al privar rápidamente al lenguaje de muchas de sus cualidades táctiles. Hasta

el siglo XIX fue corrientemente motivo de orgullo el «refinamiento» experimentado por la lengua inglesa desde el siglo XVI. En el siglo XVI todavía quedaba mucho acento local y mucho dialecto que conferían al lenguaje tactilidad y resonancia. Aún en 1577 Holisend pudo sentirse feliz a causa del refinamiento gradual, desde el lenguaje de los sajones, y la relativa perfección del lenguaje de su tiempo. El antiguo inglés de los sajones era una lengua dura y ruda, en verdad, cuando nuestra nación tomó conocimiento de ella; pero ahora cambió con nosotros en una mucho más fina y fluente forma de hablar, y tan pulida y enriquecida con nuevas y más suaves palabras que hemos de afirmar que no hay ningún lenguaje, entre los que hoy se hablan bajo el sol, que tenga o pueda tener más variedad de palabras, cantidad de frases, figuras y adornos de elocuencia que la que tiene nuestra lengua inglesa^[107].

La reducción de la cualidad táctil, en la vida y en el lenguaje, siempre es la señal del refinamiento. Y ha sido preciso esperar hasta Hopkins y los pre-rafaelistas para que se iniciase una campaña deliberada en pro de los valores táctiles del sajón en la lengua inglesa. No obstante, la tactilidad es el modo de interacción del ser, más bien que de la segmentación y la secuencia lineal. Una breve mirada sobre los efectos de la imprenta en la reestructuración de nuestras ideas acerca del espacio y del tiempo servirá de puente que nos lleve a los siglos siguientes, posteriores a la imprenta. Porque es imposible continuar avanzando en todos los frentes en este libro.

El hombre tipográfico tiene un nuevo sentido del tiempo: cinemático, secuencial y pictórico.

Con la elevación de la intensidad y la cantidad aisladas, la imprenta hace entrar al individuo en un mundo de movimiento y aislamiento. En todos los aspectos de la experiencia y de las cosas, el acento carga sobre la separación de funciones, el análisis de los componentes y el aislamiento del instante. Porque, con el aislamiento de lo visual, la sensación de interacción y de *luz al través*, la trama del ser cede y «el pensamiento humano deja de sentirse parte de las cosas». A lo que Shakespeare se refiere en *Rey Lear* como «el máspreciado canon» o encuadre «de los sentidos» está relacionado, probablemente, con las cuatro formas de juicio por oposición de la lógica tradicional, y con esa analogía de las cuatro partes de la proporcionalidad que es la interacción de los sentidos y la razón. Pero con el aislamiento de lo visual que resulta de esta nueva intensidad, la Razón es también aislada del tiempo exterior (y) se siente también igualmente separada del tiempo de su vida mental. Las modificaciones que vienen a afectarla por turno pueden, en efecto, al sucederse, darle la idea de una duración interior. Pero esta duración, consistente en modos que se reemplazan unos a otros, no es de ninguna manera la duración del ser pensante; es solamente la duración del sucesivo conjunto de los pensamientos del hombre. Separada de la duración de las cosas, y aun de la de los modos de su

existencia, la consciencia humana se ve reducida a una existencia sin duración. Siempre lo es del momento presente^[108].

Esto es el mundo de Macbeth, «mañana y mañana y mañana». Esto, dice Poulet, es la experiencia del hombre moderno, y Montaigne, en sus *Ensayos*, fue el primero en describirla. Se dedicó a sacar instantáneas de su propia mente en el acto de leer o de reflexionar, por medio de la *pintura del pensamiento*. En este aspecto, llevó a efecto, más que cualquier otro, quizá, la lección de la imprenta como a modo de conocimiento aplicado. Fue el genitor de una gran raza de autorretratistas de la instantánea mental, de la secuencia de momentos de la experiencia, detenidos y aislados, que anticiparon el cine: «*Al principio, en esta isla del momento, que lo aísla, pero que él llena con su presencia, todavía conserva el hombre algo de aquella alegría que experimentaba durante el Renacimiento, cuando sentía que existía en toda la extensión del espacio y de la duración. No se le dé ahora sino un momento cada vez, pero cada momento puede serlo de iluminación y de plenitud...*»^[109].

Sin embargo, inseparable de la conciencia y el orden visuales es el sentido de la discontinuidad y un sentimiento de alienación de sí mismo: «*Estamos lejos de nosotros, siempre arrastrados*», escribió Boileau (Epístola III), y nuestro sentido del tiempo se ve invadido por una insistente urgencia: «*Al sentir que el instante en que piensa y desea se desliza bajo sus pies, el hombre se precipita sobre un nuevo instante, que es el de un nuevo pensamiento y un nuevo deseo. Mas, sin detenerse, el hombre, en su carrera insensata, /*

incesantemente gira de uno a otro pensamiento» (Boileau, Sátira VIII)^[110].

Del instante actual aislado, escribe Poulet (pág 19): «*Dios, el creador y conservador, está ausente. El actor principal ya no está en escena. El papel principalísimo de la causa primera queda sustituido por la representación de segundas causas. En lugar de Dios hay sentimientos, sensaciones y todo lo que causa sensaciones*». Pues bien, lo que causa tales sensaciones es, inconfundiblemente, la tecnología de la imprenta con su poder (como el de las «encubiertas intenciones» de Lear) de dividir el pequeño reino del hombre en un tropel de átomos que entrechocan, y de componentes uniformemente homogeneizados. La existencia se convierte entonces no en *ser*, sino solamente en «flujo, sombra y variación perpetua». «*No pinto el ser —escribía Montaigne—, pinto el pasar*». Nada puede haber más cinematográfico que esto. Renunciar a pintar lo que es, en favor de una ilusión lograda por una secuencia de «instantáneas» estáticas; esto es *tipografía in extenso*. Recordemos *Rey Lear* como modelo vivo de la fragmentación de las instituciones humanas y de la consciencia misma por el progresivo aislamiento de los sentidos. En nuestros días, el paralelo de esta experiencia psicológica es la privación de la consciencia bajo supervisión clínica. Pero cuantos pasaron, los primeros, la experiencia de la imprenta, sufrieron una extrema especialización de los sentidos, que no se ha dado de nuevo, quizá, hasta el cinematógrafo y, poco después, con la radio. Los pintores barrocos hicieron exactamente lo que hizo Montaigne al llevar la atención a la

periferia de la visión.

Poulet está en lo cierto, por tanto, cuando afirma (pág 43): *Pero renunciar a pintar el ser para pintar el pasar no solo es una empresa de desnudación sin precedentes, es una tarea de extremada dificultad.*

Pintar el pasar no es simplemente captar el yo en un objeto que se desvanece y que al hacerse borroso permite al yo aparecer más distintamente; no es pintar un autorretrato, que sería tanto más fiel por la desaparición de todas las trazas de las ocasiones que habían llevado a su creación. Es captar el yo en el instante en que las ocasiones le quitan su forma antigua y le imponen una nueva.

Tal vez sea un error, por parte de Poulet o de cualquier otro, ver en esta nueva estrategia de Montaigne el descubrimiento extraordinariamente profundo de un espíritu emprendedor. Pero del mismo modo que el cálculo infinitesimal fue ideado para traducir la experiencia no visual a términos visuales homogéneos, así la captura de instantes o de facetas imperceptibles, como «lanza nuestra alma sus puntas, diversa e imperceptiblemente» introduce a Montaigne en «el terreno de lo que Leibniz llamará los infinitamente pequeños...». Es una apuesta aventurada «escoger y retener tantos pequeños aires». Y así el yo se disuelve no solo de instante en instante, sino incluso en medio del instante-paso, en un juego prismático, como el del agua rociada^[111].

Lo que aquí se expone es idéntico a los métodos de cuantificación visual precisa ya descritos por John U. Nef. Como demostró Nef, estos minuciosos métodos estadísticos fueron los

medios del conocimiento aplicado, o traducido. Montaigne conocía todas las experiencias y todas las técnicas de nuestro moderno cine impresionista. Y los dos modos de consciencia son extrapolaciones directas de la tipografía cuando se aplica a la palabra hablada. En pleno impresionismo, el simbolismo se ha esforzado por recobrar una vez más el campo unificado del ser. En un medio electrónico, es fácil hoy comprender la novedad de los recursos impresionistas segmentarios cuando surgieron, desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX. Son inseparables de los acontecimientos que constituyen la galaxia Gutenberg.

Y ocurre lo mismo con Descartes, para quien la ciencia es la previsión de los efectos por las causas: «*Fundamentos de una ciencia admirable, que su espíritu concibe como un conjunto de cosas "encadenadas": mundo de la catena, del determinismo puro. Espontaneidad, libertad, piedad, no entran en ello*»^[112]. Al reducir el conocimiento a un modo de secuencia meramente visual, «nada nos asegura que el instante se continúe en otro, nada nos garantiza que algo haga de puente entre este instante y el instante siguiente... Es la angustia mayor de todas, el "terror", como dijo Descartes: el terror al *fallo en el tiempo*, contra el que no hay otro recurso sino un verdadero salto hacia Dios»^[113]. Poulet describe después este «salto»: *De esta manera, la idea de Dios se reaparece a Descartes. Olvidada durante mucho tiempo por la consciencia primera, absorta en la «ciencia admirable», reaparece en este acto espontáneo de la segunda consciencia que le da su sueño.*

Desde este momento, por decirlo así, se producirá un cambio en

la atmósfera de estas regiones oníricas, que parecen conducir a una inevitable realidad de desesperación. Mas para llegar finalmente al verdadero «refugio» y hallar el genuino «remedio», Descartes ha de pasar por otras pruebas. El acto espontáneo por el que vuelve hacia Dios no tiene en este momento la eficacia necesaria: no es pura espontaneidad; no está dirigido a un Dios del presente, sino a un Dios del pasado...

La denudación de la vida consciente y su reducción a un solo nivel han creado el nuevo mundo del «inconsciente» en el siglo XVII. Despejada la escena de los arquetipos o actitudes mentales individuales, está dispuesta para los arquetipos del inconsciente colectivo.

Es así como el siglo XVII, que había emergido, en su vida consciente, sobre una ciencia meramente visual, se ve reducido a recurrir al mundo de los sueños. El espíritu mecánico de los tipos movibles en líneas precisas no pudo hallar un espejo más fiel que

Descartes. Hemos aludido antes a su nueva idea de la filosofía como artículo de consumo, cuando exhorta al lector para que siga su obra «*primero toda entera, como una novela, sin forzar demasiado la atención y sin detenerse ante las dificultades que pueda encontrar*». La idea de progresar regularmente a lo largo de un solo plano de consciencia narrativa es ajeno por completo a la naturaleza del lenguaje y de la consciencia. Pero está muy de acuerdo con la naturaleza de la palabra impresa. Muy próxima a esta denudación lineal del lenguaje está la impresión de la repetición y reiteración mecánicas que la acompañan y que cada vez gravitó más pesadamente sobre la mentalidad del Renacimiento:

Como van a la orilla pedregosa las olas
hacia su fin avanzan todos nuestros minutos;
cada cual toma el puesto del que marcha primero,
y en afán sucesivo pugnan hacia adelante^[114].

Esta impresión tuvo primero, sin embargo, un aspecto cómico, que no explotó.

Shakespeare solamente. Dice Sidney, en *Astrophel and Stella*:

Tú, que el sistema llevas del diccionario
a tus rimas, que siguen líneas alegres;

Son innumerables los ejemplos del nuevo poder de la lineal visual, y uno de los más curiosos es el de la versión hecha por King

James (1611) del Padrenuestro, en la que «perdónanos nuestras deudas» se convierte en «perdónanos nuestras ofensas». La reducción de la idea de «deuda», con sus múltiples niveles, o de obligación, queda así confinada a su significado jurídico escrito, y la idea de «pasar de la raya» sustituye todo un conjunto de implicaciones lógicas y morales.

Paradójicamente, pues, los primeros tiempos de la imprenta introdujeron los primeros tiempos del inconsciente. Pues que la imprenta permitió que solamente un segmento de los sentidos dominara a los demás, los exiliados hubieron de encontrar otro hogar. Hemos visto cuán conscientes fueron los españoles de esta significación de los efectos de la imprenta. *Don Quijote* es, tanto como *Lear*, una demostración de la dicotomía de la mente y el corazón y el sentido, causada por el libro impreso. Otras naciones más prácticas prefirieron *vivir* tales consecuencias en lugar de meditar sobre ellas en modelos de arte vivo.

En *The Unconscious before Freud*, Lancelot Law Whyte da cierta idea de la emergencia del «descubrimiento» del inconsciente como resultado de la restricción de la vida consciente dentro de los límites extremos de la tecnología de la imprenta.

«*Húndete profundamente o no tocarás la fuente de Descartes*» es la broma de Joyce en *Finnegans Wake* (pág 301), que viene a propósito. No obstante, durante los siglos que habían de seguir, el Occidente prefirió seguir las consecuencias de este simple mecanismo y vivir como en un sueño, del que los artistas trataron de despertarnos.

Probablemente, en todas las culturas han existido individuos sabedores de que los factores de los que no se tiene consciencia directa influyen sobre el pensamiento y la conducta. Como he sugerido, este reconocimiento debe de haber estado muy extendido, por ejemplo en China, donde un concepto mental más equilibrado y unificado que el de la cartesiana Europa prevaleció durante algunos períodos.

Con respecto a este libro, no sirve de nada hablar del inconsciente como dominio de lo desconocido, o como de una zona más profunda que la consciencia ordinaria.

Incluso una consciencia restringida es mucho más interesante que un profundo inconsciente. Nuestro objetivo es demostrar cómo, al acentuar el componente visual en la proporción de los sentidos, hemos creado nosotros mismos esa enorme área de ridículo y estupidez que elogian irónicamente Pope, en *The Dunciad*, y Swift, en *The Tale of a Tub*. El inconsciente es una creación directa de la tecnología de la imprenta, el montón de escoria, cada vez más alto, de la consciencia rechazada.

Ningún pensador imaginó jamás que «cuerpo» y «espíritu» —en cuanto son válidos estos términos— existen sin aparente influencia recíproca. Hemos de dejar a los sabios cartesianos, como hizo Descartes, la explicación de qué es lo que implica postular, como uno de los primeros productos del pensamiento claro, dos dominios independientes, que no por ello son menos íntimamente

dependientes. La lección es que, cuanto más brillante es la luz que cae sobre dos regiones vecinas, más profunda es la oscuridad en que se ven arrojadas sus interacciones^[115].

La filosofía fue tan ingenua como la ciencia al aceptar inconscientemente los postulados y la dinámica de la tipografía.

La presencia masiva y abundante de material impreso y sus derivados en la nueva organización espacial y temporal dio prestigio y autoridad a los absurdos que aquí cita Whyte. Así, por ejemplo, los escolares de nuestros días se sorprenden cuando se les invita a considerar la estúpida calidad de los contenidos que ofrecen los medios de comunicación. Sin decirlo, dan por supuesto que todo aquello que los adultos se toman la molestia de hacer, o todo aquello a que dedican su tiempo, es válido.

Suponen que los adultos *en masa* nunca se dedicarían a una actividad depravada. Solo después de enseñar el lenguaje de los medios de comunicación, desde la escritura a lo impreso, y desde lo impreso a la televisión, se da uno cuenta de este hecho evidente.

Un Descartes es válido por su medio, y por las gentes que viven

el mecanismo de que él habla. Hoy, en el nuevo medio electrónico, Descartes halla poca clemencia, y las gentes dan hoy a lo inconsciente la misma atención fragmentaria y la misma aceptación que dieron previamente a los brillantes momentos segmentarios de la consciencia cartesiana. ¿No nos es posible emanciparnos de la acción subconsciente de nuestras propias tecnologías? ¿No es la esencia de la educación la defensa civil contra la lluvia radiactiva de los medios de comunicación? Puesto que el esfuerzo no se ha hecho nunca, en ninguna cultura, la respuesta puede parecer dudosa. Puede que exista algún buen motivo, hasta ahora insospechado, que justifique el sueño mental y la autohipnosis en el hombre, y que nos sería revelado al confrontar los efectos de la tecnología de los medios de comunicación. Como quiera que sea, está claro que las seudodicotomías y las cantidades visuales que la imprenta ha impuesto a nuestra psicología comenzaron a asumir, en el siglo XVII, el carácter de productos de consumo empaquetados, o «sistemas» de filosofía. Son tales que pueden ser descritos y presentados en algunos minutos, pero gracias al mesmerismo de la imprenta hubieron de ocupar la atención de generaciones. Desde Descartes en adelante, las filosofías son diversas en el sentido que una máquina de vapor difiere de un motor de explosión o de un motor diesel. Y Bergson, que se propuso terminar con todo ello, es tan mecanicista como su enemigo Descartes, aunque prefirió una especie de carburante cósmico para su sistema. Una vez aceptado el proceso de denudación y segmentación del lenguaje y la experiencia, tal como Shakespeare lo sugiere en *Lear*, ya no hay resistencia posible.

Allá va la vagoneta vía abajo por la montaña rusa del sistema cartesiano, lockeiano, kantiano, con todo el inevitable pánico y *Angst* que se pueda pedir. Resume Whyte (págs 60-61):

A finales del siglo XVII dominaron el pensamiento filosófico en Europa tres actitudes principales, correspondientes a tres interpretaciones de la naturaleza de la existencia. El materialismo consideró los cuerpos físicos y sus movimientos como la realidad primera; el idealismo consideró que lo era el espíritu o el intelecto; en tanto que el dualismo cartesiano postuló la existencia de dos dominios independientes: la *res cogitans* mental y la *res extensa* material. Para las dos primeras escuelas no hubo dificultad en reconocer la mentalidad inconsciente, aunque bajo otros nombres.

Para los materialistas todo lo mental fue psicológico, y la existencia de los procesos psicológicos inconscientes, similares al pensamiento y con influjo sobre él, fue una consecuencia inmediata del hecho de que nuestra consciencia inmediata de los procesos de nuestros cuerpos es restringida. Para los idealistas, todos los procesos naturales fueron la expresión de una mente universal o espíritu del mundo, del que el individuo humano no tiene conocimiento directo, si bien tal espíritu comparta, en cierto grado, las características del espíritu humano. Así, para los idealistas, tampoco hubo problemas; la mente inconsciente del individuo no resultaba

sorprendente, en modo alguno; era, simplemente, una parte del espíritu universal al que la consciencia individual no tenía acceso directo. Mas para la tercera escuela, la cartesiana, la admisión de la existencia de los procesos mentales inconscientes presentaba un difícil problema filosófico, porque exigía la renuncia al concepto original del dualismo, como uno de los dominios independientes, materia en movimiento y espíritu necesariamente consciente. Para los que fueron fieles a Descartes, todo lo que no era consciente para el hombre era material y psicológico, y, por tanto, no espiritual.

El último párrafo puede sugerir a algunos que el presente libro es material y psicológico en sus supuestos, más bien que espiritual. No es este el caso, ni el de su tema. Más bien, la cuestión es ¿cómo tomamos conciencia de los efectos del alfabeto o de la imprenta o del telégrafo en la conformación de nuestra conducta? Porque es absurdo e innoble ser conformado por tales medios. El conocimiento no extiende, sino que restringe las áreas del determinismo. Y la influencia de supuestos no analizados derivados de la tecnología conduce, de un modo por completo innecesario, al máximo de determinismo en la vida humana. La finalidad de toda educación es emanciparnos de esa asechanza. Pero el inconsciente no es puerta de escape de un mundo de categorías desnudas, como no son una solución al dualismo cartesiano ni la filosofía de Leibnitz ni cualquier otro monismo. Está siempre la plena proporción o interacción de todos los sentidos en concierto, que permite la luz *al*

través. El concierto se acaba cuando *uno* de los sentidos sube, a causa de una tecnología y de la insistencia de la luz *sobre*. La pesadilla de la luz *sobre* es el mundo de Pascal: «*La razón actúa lentamente y con tantas ideas acerca de tantos principios que han de estar siempre presentes, que en cualquier momento puede quedar dormida o extraviarse, a falta de la presencia de todos sus principios*»^[116].

Heidegger hace esquí acuático sobre la ola electrónica tan triunfalmente como Descartes cabalgó la ola mecánica.

Esta especie de ballet mental coreografiado por Gutenberg por medio del sentido de la vista aislado, es casi tan filosófico como el postulado de Kant, de un espacio euclídeo *a priori*. Y es que el alfabeto y otros inventos de la misma naturaleza han servido al hombre desde hace tiempo como fuente subconsciente de supuestos filosóficos y religiosos. Ciertamente, Martin Heidegger se halla, al parecer, sobre terreno más sólido al usar la totalidad del lenguaje mismo como dato filosófico.

Porque en él se da, al menos en los períodos no alfabéticos, la

proporción entre *todos* los sentidos. Esto no es recomendar el analfabetismo, del mismo modo que el empleo que se ha hecho de la imprenta no supone un juicio contra el alfabetismo. En realidad, Heidegger parece desconocer completamente el papel de la tecnología electrónica en la promoción de su propia tendencia no alfabética en el lenguaje y en la filosofía. Es muy fácil que cierto entusiasmo por la excelente lingüística de Heidegger tenga su origen en la ingenua inmersión en el organicismo metafísico de nuestro medio electrónico. Si hoy nos parece despreciable el mecanismo de Descartes, puede que sea por las mismas razones subconscientes que lo hicieron aparecer brillante en su tiempo.

En este sentido, todas las modas denotan alguna especie de sonambulismo, y constituyen un medio de orientación crítica de los efectos físicos de la tecnología.

Quizá sea esta la forma de ayudar a los que quieren decir: «¿Pero es que no hay nada bueno en la imprenta?». La tesis de este libro es que haya algo bueno o malo en la imprenta, sino que la inconsciencia de los efectos de *cualquier* fuerza es un desastre, especialmente de una fuerza que hemos creado nosotros mismos. Y es facilísimo comprobar los efectos universales de la imprenta sobre el pensamiento occidental después del siglo XVI, examinando simplemente los avances más extraordinarios en cualquier arte o ciencia. La linealidad fragmentada y homogénea, que aparece como un descubrimiento hecho en los siglos XVI y XVII, será la novedad popular o moda utilitaria, de los siglos XVIII y XIX. Esto es, el mecanismo persiste como «novedad» en la era electrónica que

comenzó con hombres como Faraday. Sentirán algunos que la vida es una cosa demasiado valiosa y deliciosa para consumirla en un automatismo tan arbitrario e involuntario.

Pascal utiliza el ardid de Montaigne de tomar instantáneas para imponerse el suplicio de los dilemas: *«Cuando amamos ardientemente, siempre es una novedad ver a la persona amada»*. Pero esta espontaneidad es el producto de la simultaneidad y de la profusión en el instante. Y la mente ha de tomar los elementos uno a uno. Aquí, pues, está el componente gratuito y subconsciente de la tipografía, en Pascal. Toda experiencia es segmentaria y debe ser tratada secuencialmente. Por tanto, la experiencia rica elude la red o cedazo de nuestra atención. No se muestra la propia grandeza estando en un extremo, sino tocándolos los dos al mismo tiempo y llenando todo el espacio intermedio^[117]. Desde luego que disponiendo este pequeño potro de tortura gutenberguiano para angustiar su espíritu, Pascal se aseguró la atención y el favor del público: *«Estos grandes esfuerzos de la mente, que el alma alcanza ocasionalmente, son tales que no puede soportarlos. Los alcanza solo en un salto, no como un tronco, constantemente, sino solamente por un instante»*^[118].

Indica Pascal que la consciencia de antaño era regia, continua, «como en un trono».

El rey de la antigüedad desempeñaba un papel, no un empleo. Era un centro-sin-márgenes, inclusivo. La consciencia nueva, como el nuevo príncipe, es un ejecutivo fatigado, que ejerce un empleo, aplicando el conocimiento a los problemas, manteniendo contactos

solamente momentáneos con sus súbditos marginales, que son todos ambiciosos segmentos rivales, en todo caso.

Dice Poulet, seguramente con ironía (pág 85): «*¡Por un instante! Retornar, frustrado, a la miseria de la condición humana y a la tragedia de la experiencia del tiempo: en el mismo instante que el hombre alcanza su presa, la experiencia lo engaña, y él sabe que ha sido engañado. Su presa es una sombra. En el instante en que alcanza el instante, el instante pasa, porque es un instante*».

Se experimenta la molesta sensación de que estos filósofos se han dado expresamente a dramatizar el mecanicismo de Gutenberg en nuestras sensibilidades, actuando como «*todos los caballos del Rey y todos los soldados del Rey en torno al viejo Humpty Dumpty*^[119]. *¿Cómo podemos describir el principio de la identidad humana entre sucesiones lineales de momentos? El yo se ve obligado, tal es la discontinuidad de esos momentos tipográficos, a olvidarse de sí mismo a cada instante, a fin de reinventarse, de reinventarse a fin de volver a ganar interés en sí mismo; en breve, a realizar un burlesco simulacro de creación continua, gracias a la cual cree que escapará a la constatación de que no es nada, y rehacer de ese nada la realidad*»^[120].

Y, sin embargo, la repetición homogénea *a la Gutenberg* todavía deja, para la personalidad, algo deseable. ¿Cómo va uno a razonar con una persona que se introduce bajo una sierra circular porque los dientes son invisibles? Tal fue el destino que la era de la segmentación tipográfica ha reservado a la personalidad integral. Pero es difícil creer en la realidad de nadie que, en cualquier época,

pudiese tomar en serio los supuestos gutenberguianos en cuanto aplicados como normas de vida.

Ciertamente que James Joyce creyó haber hallado en Vico un filósofo que poseía una conciencia cultural algo mejor que la de aquellos que bebían de la «fuente cartesiana». Y Vico, como Heidegger, es un filósofo entre los filósofos. Su teoría temporal de los «*ricorsi*» ha sido interpretada por los espíritus lineales como si implicara la «repetición». Un reciente estudio sobre Vico ha hecho inválida esta interpretación^[121].

Vico concibe la estructura temporal de la historia «*no como lineal, sino contrapuntística. Ha de ser trazada a lo largo de un número de líneas de desarrollo...*».

Para Vico, toda historia es contemporánea o simultánea, hecho que se da, añadiría Joyce, en virtud del lenguaje mismo, depósito simultáneo de toda experiencia. Y en Vico, el concepto de repetición no puede «*ser admitido al nivel del curso de las naciones al través del tiempo*». «*La verificación de la previsión establece la historia universal, la presencia total del espíritu humano ante sí mismo en idea. En este principio, el espíritu humano alcanza este supremo "ricorso" en idea, y se posee a sí mismo, pasado, presente y futuro, en un acto que está en completa consonancia con su propia historicidad*»^[122].

La tipografía quebró las voces del silencio.

Desde el mundo plástico y audiotáctil de la Italia meridional llegó una respuesta a la angustia lineal de los segmentadores del medio gutenberguiano. Así lo creyeron Michelet y Joyce.

Volvamos un instante a la cuestión del espacio, en cuanto afectado por Gutenberg.

Todos conocen la frase «las voces del silencio». Es el nombre tradicional de la escultura. Y si se dedicara todo un curso en los planes de estudios de los colegios para alcanzar la comprensión de esta frase, pronto tendría el mundo una adecuada provisión de espíritus competentes. A medida que la tipografía de Gutenberg ha ido llenando el mundo, la voz humana ha ido extinguiéndose. Las gentes comenzaron a leer silente y pasivamente, como consumidores. La arquitectura y la escultura se desecaron también. En literatura, solo gentes procedentes de áreas atrasadas y orales han sabido hacer resonar el lenguaje —los Yeats, los Synges, los Joyces, los Faulkners y Dylan Thomases—. Todos estos temas están relacionados en el siguiente párrafo de Le Corbusier, que explica por qué la piedra y el agua son inseparables:

En torno al edificio existen lugares definidos, puntos matemáticos, que integran la totalidad y establecen tribunas desde las que el sonido de la voz reverberará en todas partes. Estos son los emplazamientos predestinados para la escultura. Y esta escultura no deberá ser ni una metopa, ni un tímpano ni

un pórtico. Será algo mucho más sutil y preciso. El emplazamiento ha de ser un lugar que resulte como el foco de una parábola o de una elipse, como el punto preciso de intersección de los diferentes planos que componen la arquitectura. Desde allí saldrán la palabra, la voz. Tales lugares serán los puntos focales para la escultura, como son puntos focales acústicos. Colócate aquí, escultor, si tu voz merece ser oída^[123].

Es lugar común mencionar que el hombre se hizo centro *via* Gutenberg, solo para ser reducido en seguida por Copérnico al estado de una nota marginal. Suspendido durante siglos de un extremo de la cadena del ser, la linealidad del hombre fue interrumpida por la de Darwin, que iluminó el segmento que faltaba en la secuencia.

En todo caso, Darwin rompió la conciencia antropocéntrica, como Copérnico había hecho con el espacio. Sin embargo, hasta Freud, el hombre se aferró a un resto de intuición que tiñó la conciencia de espontaneidad. Pero Freud puso fin a esto con su imagen del espíritu como una ondulación en el océano del inconsciente. A menos que el Occidente no hubiese sido sometido al tratamiento de la imprenta, estas metáforas no hubiesen comportado interés alguno. Volvamos al libro escrito por un matemático, sir Edmund Whittaker, que explica cómo parte de todo esto llegó a producirse. Un párrafo de Kant en su *Crítica de la razón práctica* nos introducirá en este terreno: «*Que si... las matemáticas prueban*

de un modo irrefutable la infinita divisibilidad del espacio, que el empirismo no puede admitir, la mayor evidencia posible de la demostración está en contradicción manifiesta con las pretendidas conclusiones sacadas de los principios de la experiencia, y hay que preguntarse, como el ciego de Cheselden: ¿Quién me engaña: la vista o el tacto? (porque el empirismo se funda sobre una necesidad sentida, y el racionalismo sobre una realidad percibida)». Kant no ignoró solamente que el número es audiotáctil e infinitamente repetible, sino que lo visual, abstraído de lo audiotáctil, establece un mundo de antinomias y dicotomías insolubles y poco pertinentes.

Sir Edmund Whittaker, en su obra *Space and Spirit* (pág 121) explica, en el lenguaje de la matemática y de la física actuales, el fin de la idea renacentista acerca del espacio continuo y uniforme que surgió con la noción de la cuantificación visual:

En este punto escapamos del orden del cosmos newtoniano... En el argumento generalmente esgrimido, el lenguaje empleado es adecuado al caso cuando cada efecto no tiene más que una causa, y cada causa un solo efecto, de modo que todas las cadenas de la causación son simplemente secuencias lineales. Pero si tomamos ahora en consideración el hecho de que un efecto puede ser producido por la acción conjunta de varias causas distintas, y también el hecho de que una causa puede originar más de un efecto, las cadenas de causación pueden ramificarse y unirse unas a otras; pero como

sigue vigente la regla de que la causa siempre precede al efecto en el tiempo, es evidente que la prueba no queda esencialmente afectada.

Por añadidura, el argumento no exige que todas las cadenas de causación, cuando se siguen hacia atrás, hayan de terminar en el *mismo* punto final: en otras palabras, no lleva necesariamente a la conclusión de que el universo adquirió todos sus materiales en una sola remesa de la Creación, y que no ha recibido nada más desde entonces. Esto no apoya la tesis, tan común entre los newtonianos deístas del siglo XVIII, de que el sistema del mundo es un sistema completamente cerrado, y ha evolucionado según leyes puramente mecánicas, de modo que todos los acontecimientos de la historia estaban implícitos en su especificación desde el instante primero.

Por el contrario, la corriente moderna del pensamiento físico (como resulta evidente de lo que se ha dicho sobre el principio de causalidad) está en favor de la tesis de que, en el dominio de la física, hay una sucesión continua de intrusiones de nuevas creaciones. El universo está muy lejos de ser una mera consecuencia matemática de la disposición de sus partículas en el momento de la Creación, sino que es un lugar mucho más interesante y lleno de imprevisto de lo que imagina cualquier determinista.

Este pasaje explica el título y el procedimiento de este libro, pero no es necesario a las configuraciones de que estamos tratando.

La tendencia a buscar una causación monolineal puede explicar por qué la cultura de la imprenta ha permanecido ciega durante mucho tiempo a otras clases de causación. La ciencia y la filosofía modernas están de acuerdo en que hemos pasado de la «causa» a la «configuración» en todos los campos de estudio y análisis. Esta es la razón de que, para un físico como Whittaker, parezca tan desafortunado que un San Anselmo, a principios de la Edad Media, haya tratado de establecer la existencia de Dios por medio de la pura razón, como que un Newton haya emprendido el camino contrario (págs 126-27): *«Newton, aunque profundamente interesado por la teología, parece haber sostenido que el físico puede dedicar toda su atención a la investigación de las leyes que lo capacitarán para predecir los fenómenos, y dar de lado por completo los problemas más profundos: debe hacer consistir su propósito en describir, más bien que en explicar».*

Esta fue la técnica cartesiana de la separación, determinante de que todos los aspectos de la experiencia desatendidos fuesen postergados al inconsciente. Esta estrategia, que surgió de la especialización lineal y de la separación de funciones, creó el mundo de estupidez, de ridículo y de seudoprofundidad que Swift, Pope y Sterne satirizaron. Newton hubiera podido ser elegido como héroe de *The Dunciad*, y sin duda que tuvo un puesto en los *Viajes de Gulliver*.

Hemos visto cómo el alfabeto encerró a los griegos en un ficticio «espacio euclídeo».

El efecto del alfabeto fonético al transformar el mundo

audiotáctil en un mundo visual fue, tanto en física como en literatura, crear la falacia del «contenido». Escribe Whittaker (pág 79): *«Aristóteles consideró el lugar de un cuerpo como definido por la superficie interna de un cuerpo que lo contuviese: los cuerpos que no están contenidos dentro de otros cuerpos no están en ningún lugar, y, por tanto, el cielo primero o más externo no está en ningún sitio; el espacio y el tiempo no existen más allá de él. Llegó a la conclusión de que la extensión total del universo es finita»*.

La galaxia Gutenberg quedó disuelta teóricamente en 1905, con el descubrimiento del espacio curvo, pero en la práctica había quedado invadida por el telégrafo dos generaciones antes.

Señala Whittaker (pág 98) que el espacio de Newton y de Gassendi fue, *«en cuanto se refiere a la geometría, el espacio de Euclides: finito, homogéneo y carente en absoluto de aspectos, en el que un punto es exactamente igual a otro punto cualquiera...»*.

Mucho antes fue nuestro propósito explicar por qué esta ficción de la homogeneidad y de la continuidad uniforme se había derivado de la escritura fonética, especialmente en su forma impresa. Dice Whittaker que, desde el punto de vista de la física, el espacio newtoniano fue «mero vacío en el que las cosas podían ser colocadas». Pero, incluso para Newton, el campo gravitatorio parecía incompatible con este espacio neutro. *«En realidad, los sucesores de Newton sintieron esta dificultad; y habiendo comenzado con un espacio que era en sí mismo una nada, sin propiedades, excepto la capacidad de ser ocupado, comenzaron a llenarlo varias veces con éteres, ideados para procurar las fuerzas eléctricas, magnéticas y gravitatorias, y para poder explicar la propagación de la luz»* (págs 98-99).

Quizá no exista prueba más asombrosa del carácter meramente visual y uniforme del espacio que la famosa frase de Pascal: *«Me horroriza el silencio eterno de los espacios infinitos»*. Si meditamos un poco por qué el espacio infinito ha de ser tan terrorífico, comprenderemos mucho de la revolución cultural que viene produciéndose en la sensibilidad humana a causa de la importancia visual del libro impreso.

Pero el absurdo de hablar del espacio como de un receptáculo neutro nunca afectará a una cultura que ha separado la consciencia visual de los demás sentidos. Sin embargo, dice Whittaker (pág 100): *«A juicio de Einstein, el espacio ha dejado de ser el escenario donde se representa el drama de la física: es en sí mismo uno de los actores; porque la gravitación, que es una propiedad física,*

está determinada completamente por la curvatura, que es una propiedad geométrica del espacio».

Con el reconocimiento del espacio curvo en 1905, la galaxia Gutenberg quedó oficialmente disuelta. Con el fin de las especializaciones lineales y de los puntos de vista fijos, el conocimiento compartimentado se hizo tan inaceptable como poco pertinente había sido siempre. Pero el efecto de tal modo de pensar segregado ha sido hacer de la ciencia una cuestión de departamentos, sin influencia sobre el ojo o el pensamiento sino indirectamente, al través de sus aplicaciones. En los últimos años, esta actitud aislacionista se ha debilitado. Y lo que nos hemos esforzado en explicar en este libro es cómo se ha hecho posible la ilusión de la segregación del conocimiento por el aislamiento del sentido visual por medio del alfabeto y la tipografía. Quizá nunca lo repitamos bastante. Esta ilusión puede haber sido una cosa buena o una cosa mala.

Pero solo un desastre puede surgir de la ignorancia de las causalidades y efectos inherentes en nuestras propias tecnologías.

A fines del siglo XVII se produjo una gran alarma y revulsión ante la creciente cantidad de libros impresos. Las primeras esperanzas acerca de una gran reforma de las costumbres del hombre por medio del libro habían quedado chasqueadas, y en 1680 escribía Leibnitz:

Me temo que continuaremos durante mucho tiempo en nuestro actual estado de confusión y miseria, por nuestra propia

culpa. Temo, incluso, que tras haber agotado inútilmente nuestra curiosidad sin obtener en nuestras investigaciones ninguna ventaja apreciable para nuestra felicidad, las gentes lleguen a sentir disgusto por las ciencias y que una desesperación fatal pueda determinar la vuelta a la barbarie. A este resultado puede contribuir mucho esa terrible masa de libros que continúa aumentando.

Porque, al final, el desorden se hará casi insuperable; la infinita multitud de autores pronto los expondrá a todos al peligro del olvido universal; el afán de gloria que anima a muchos que se dedican al estudio, cesará súbitamente; quizá ser escritor llegue a ser considerado tan deshonesto como fue antes honorable. En el mejor de los casos, podremos distraernos con pequeños libros del momento, que durarán algunos años, y que servirán a distraer al lector del tedio de unos cuantos minutos, pero que habrán sido escritos sin propósito alguno de enriquecer nuestros conocimientos o de merecer el aprecio de la posteridad. Se me dirá que, por ser tantos los que escriben, es imposible que se conserven todas sus obras. Admito esto, y no desapruuebo por completo esos pequeños libros de moda, que son como las flores de una primavera o como los frutos de un otoño, que apenas duran un año. Si están bien hechos, producen el efecto de una conversación útil, no simplemente agradable, y que mantiene al ocioso alejado de la conducta reprobable, formando su espíritu y su lenguaje. Frecuentemente, su propósito es inducir algún bien a los hombres de nuestro

tiempo, y este es el fin que busco publicando este pequeño trabajo...

Leibnitz considera aquí el libro como el sucesor natural, así como el ejecutor de la filosofía escolástica, que todavía puede volver. El libro como acicate para la fama y como instrumento de inmortalidad le parece ahora el mayor peligro, a causa de «la infinita multitud de autores». Para el grueso de los libros, ve la función de servir como coadyuvantes de la conversación, que «mantienen al ocioso alejado de la conducta reprobable» y «formando su espíritu y su lenguaje». Resulta claro que el libro todavía estaba muy lejos de haberse convertido en el modo principal de la política y de la sociedad. Constituía todavía un hecho superficial, que solo había comenzado a oscurecer los lineamientos tradicionales de la sociedad occidental. Con respecto a la persistente amenaza de una renovación escolástica, tenemos el eterno lamento, literario o visual, acerca del escolasticismo oral, y que es palabras, palabras, palabras.

Al tratar del *Arte del descubrimiento*, dice Leibnitz:

Entre los escolásticos hubo un tal Jean Suisset, llamado el Calculador, cuyas obras todavía no he sido capaz de hallar, pues solamente he visto las de algunos de sus discípulos. Este Suisset comenzó a utilizar las matemáticas en sus argumentos escolásticos, pero pocos lo imitaron, porque habrían tenido que abandonar el método de discusión por el de la contabilidad y el razonamiento, y un rasgo de pluma hubiese ahorrado mucho

«The Dunciad», de Pope, acusa al libro impreso como agente de una renovación primitivista y romántica. La cantidad puramente visual evoca la mágica resonancia de la horda tribal. La taquilla aparece como un retorno a la cámara de resonancia del sortilegio de los bardos.

En 1683-84 apareció en Londres la obra de Joseph Moxon *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing*. Los preparadores de la edición señalan (pág VII) que «*pone por escrito unos conocimientos que fueron completamente tradicionales*», y que el libro de Moxon «*fue, con cuarenta años de diferencia, el primer manual de impresión publicado en cualquier lengua*». Como hace Gibbon en su mirada retrospectiva sobre Roma, Moxon parece haber estado animado por el sentimiento de que la imprenta había llegado al punto máximo de su desarrollo. Un sentimiento similar anima *The Tale of a Tub* y *The Battle of the Books* de Dean

Swift. Pero es a *The Dunciad* donde hemos de volvernos en busca de la epopeya de la palabra impresa y sus beneficios a la humanidad. Porque allí se encuentra un estudio explícito de la zambullida del espíritu humano en el cieno de un inconsciente generado por el libro. La posteridad no ha podido ver, de conformidad con la profecía que aparece al final del libro IV, por qué la literatura precisamente ha de ser acusada de embrutecer al género humano, y de introducir mesméricamente al mundo civilizado en el primitivismo, en el «África interior», y, sobre todo, en el inconsciente. La simple clave de esta operación es la que hemos tenido en mano a lo largo de todo este libro; la creciente separación de la facultad visual y el resto de los sentidos en su interacción, condujo al rechazo por la conciencia de gran parte de nuestra experiencia, y a la consecuente hipertrofia del inconsciente. Pope llama a este dominio que crece sin cesar el mundo «del Caos y de la Noche antigua». Es el mundo tribal, no alfabetizado, cantado por Mircea Eliade en *The Sacred and the Profane*.

Martinus Scriblerus, en sus notas a *The Dunciad*, hace reflexiones sobre cuánto más difícil es escribir una epopeya sobre los numerosos escritorzuelos y plumíferos de alquiler de la Prensa que sobre un Carlomagno, un Bruto o un Godfrey. Menciona después la necesidad de que un satírico «disuada a los estúpidos y castigue a los malos», y considera la situación general que ha producido la crisis:

Expondremos inmediatamente las circunstancias y las

causas que impulsaron a nuestro Poeta a escribir esta obra. Vivió en aquellos días en que (después que la Providencia permitió la Invención de la Imprenta como flagelo para castigar los Pecados de los sabios) el Papel se abarató tanto también y los impresores se hicieron tan numerosos, que un diluvio de escritores cubrió el país: Con lo que no solo la paz del honesto individuo que no escribía se vio turbada diariamente, sino que se le hicieron despiadadas peticiones de aplauso, incluso de su dinero, por gentes que jamás serían capaces de ganar este o de merecer aquel; al mismo tiempo, la Libertad de Prensa fue tan ilimitada que se hizo peligroso negarles una cosa u otra; porque anónimos los autores, publicaban en el acto calumnias que quedaban impunes; y aun los mismos editores se ponían al socaire del castigo, protegidos bajo las alas de una ley del Parlamento, promulgada sin duda con mejores propósitos^[125].

Pasa después (pág 50), desde las causas económicas generales a la motivación moral privada de los autores inspirados por la *«Estupidez y la Pobreza; la una, nacida con ellos, contraída la otra por descuidar sus verdaderas aptitudes...»*. En una palabra, el ataque está dirigido contra el conocimiento aplicado, en cuanto se manifiesta en «Industria» y «Tráfago». Ya que los autores inspirados por la opinión sobre sí mismos y por el afán de autoexpresión se ven impulsados a «producir esta triste y lastimosa mercancía». Por medio de la acción aglomerada de muchas de tales víctimas del conocimiento aplicado —esto es, autores engreídos, dotados de

industria y capacidad para el tráfigo— asistimos ahora a la restauración del reino del Caos y de la Noche antigua, y al traslado del trono imperial de la Estupidez, su hija, desde la Ciudad al mundo Civilizado. A medida que el mercado del libro se extiende, termina la división entre el intelecto y el comercio. El comercio del libro asume las funciones de la sabiduría, el espíritu y el gobierno.

Este es el significado de las líneas preliminares de las primeras ediciones del poema:

Canto a los libros y al hombre, primero que trajo
las Musas de Smithfield al oído de los reyes.

Al «mundo civilizado» de aquel tiempo le parecía completamente natural que la adopción de decisiones y el poder real fuesen asequibles a los autores populares. Hoy no consideramos extraño ni irritante estar gobernados por gentes a las que el libro del mes pueda parecer alimento respetable. Smithfield, donde se celebraba la feria de San Bartolomé, todavía era el mercado de los libreros de viejo. Pero en ediciones sucesivas Pope alteró el comienzo :

La poderosa Madre, y su Hijo, que trajo
las Musas de Smithfield al oído de los reyes.

Pope ha dado con el público, el inconsciente colectivo, y lo apoda «la Madre poderosa», de acuerdo con el gusto por lo esotérico en aquel tiempo. Es el *«abre la marcha, benévola*

gallina» de Joyce (*foule, owl, crowd*) que vimos antes.

A medida que el mercado del libro se hacía más grande y el acopio y difusión de noticias se perfeccionaba, la naturaleza del autor y del público experimentó los grandes cambios que hoy aceptamos como normales. El libro había conservado de los tiempos del manuscrito algo de su carácter privado y convencional, como indicó Leibnitz en su evaluación. Pero al mismo tiempo estaba comenzando a fundirse con el periódico, como nos lo recuerda la obra de Addison y Steele. El perfeccionamiento de la tecnología de la imprenta hizo que este proceso se desarrollara por completo a finales del siglo XVIII con el advenimiento de la prensa de vapor.

Sin embargo, en *Literature and the Press* (pág 46) considera Dudek que, incluso después que la fuerza de vapor hubiese sido aplicada a la imprenta, los periódicos ingleses del primer cuarto de siglo no estaban pensados, de ningún modo, para que resultasen atractivos a toda la población. De acuerdo con el gusto actual, habrían de ser considerados demasiado tristes para que interesaran a algo más que a una minoría de lectores serios... Los periódicos de comienzos del siglo XIX estaban dirigidos a las gentes refinadas. Su estilo era envarado y formal, y oscilaba entre la elegancia addisoniana y la elevación johnsoniana. El contenido consistía en pequeños anuncios, asuntos locales y política nacional; especialmente, en noticias comerciales y extensas transcripciones de los informes parlamentarios... la mejor literatura al uso era mencionada en los periódicos... «En aquellos días», recordaba Charles Lamb, «cada periódico de la mañana mantenía a su

servicio un autor, como colaborador esencial de la empresa, obligado a proporcionar una cuota diaria de párrafos ingeniosos...». Y como el divorcio entre el lenguaje del periodismo y el lenguaje literario todavía no se había consumado, vemos en el siglo XVIII y en los comienzos del XIX que algunos de los más importantes hombres de letras colaboraban en los periódicos y se ganaban la vida escribiendo.

Pope pobló su *Dunciad* precisamente con personajes como estos; porque sus percepciones y sus críticas no eran personales ni estaban basadas en un punto de vista particular. Le preocupaba más bien el cambio total. Es significativo que este cambio no sea especificado hasta el cuarto libro de *The Dunciad*, aparecido en 1742. Solo después de habernos presentado al célebre maestro de humanidades doctor Busby, de la escuela de Westminster, aborda el viejo y especialmente ciceroniano tema de la excelencia del hombre (IV, 11. 147-50):

El pálido aprendiz de Senador está en pie, todavía escocido, y se sostiene los calzones con ambas manos. Luego dice: «Puesto que el hombre se distingue de las bestias por la palabra, la palabra es la providencia del Hombre, y solo Palabras enseñamos».

Ya hemos señalado anteriormente el significado de este tema para Cicerón, que consideraba la elocuencia como sabiduría total, armonizadora de nuestras facultades y unificadora de todo conocimiento. Pope es aquí muy explícito al citar la destrucción de esta unidad, como originada por la denudación y especialización de

la palabra. Ya hemos seguido el tema de la desnudación de la consciencia a lo largo de todo el Renacimiento. Es también el tema de *The Dunciad*, de Pope. Continúa el aprendiz de Senador:

Cuando la Razón, incierta, como la carta de Samos, le señala dos caminos, es mejor el más estrecho. Colocados a la puerta del Saber, para guiar a la juventud, jamás consentimos que se abra demasiado. En cuanto comienzan a preguntar, a suponer, a saber, cuando la Imaginación abre las rápidas fuentes del Sentido, ocupamos la memoria, cargamos el cerebro, atamos el Ingenio rebelde, y doble cadena sobre cadena, ponemos límites al pensamiento para el ejercicio de su soplo; y lo conservamos hasta la muerte en la palidez de las palabras. Cualesquiera que sean sus talentos, e importa poco su naturaleza, colgamos un resonante candado en su mente.

Poeta el primer día, moja su pluma. ¿Y qué es, al fin? Un poeta todavía.

¡Piedad! El maleficio obra solo en nuestro muro, perdidos, perdidos demasiado pronto en aquella Casa.

No se ha reconocido a Pope el mérito que le corresponde como serio analista de la *malaise* intelectual de Europa. Continúa la tesis de Shakespeare en *Lear* y de Donne en *Anatomy of the World*:

Todo está hecho pedazos, la coherencia huida; todo justo consumo, y toda relación...

Es la división de los sentidos y la separación de las palabras y sus funciones lo que Pope vitupera, exactamente como hace

Shakespeare en *El rey Lear*. El arte y la ciencia habían sido separados cuando la cuantificación y la homogeneización visuales penetraron en todos los dominios, y continuó la mecanización del lenguaje y de la literatura:

Bajo de su pedestal, gime la *Ciencia* encadenada.
Teme el Talento el exilio, las penas y los castigos.
Allí rabia la *Lógica* rebelde, atada y amordazada.
Allí la discreta *Retórica*, desnuda, languidece sobre el
suelo^[126].

Pope vio el nuevo inconsciente colectivo como el embalse acumulado de la autoexpresión individual.

El plan de Pope para los tres primeros libros de *The Dunciad* es muy simple. El libro I trata de los autores, su egotismo y su deseo de auto-expresión y fama eterna. El libro II está dedicado a los libreros, que procuran los canales para engrosar la corriente de la confesión pública. El libro III se refiere al inconsciente colectivo, el creciente embalse de la ola invasora de auto-expresión. Pope dice

simplemente que las brumas de la Estupidez y el nuevo tribalismo están nutridos por la prensa de imprimir. El espíritu, la viva interacción de nuestros sentidos y facultades, resulta así continuamente anestesiado por el inconsciente usurpador. Quienquiera que tratase de captar la intención de Pope considerando el contenido de los escritores que presenta, perdería el verdadero camino. Pope ofrece causalidad formal, no causalidad eficiente, como explicación de la metamorfosis que se produce en el interior. Toda la cuestión podemos hallarla, pues, resumida en un simple pareado (I, 11. 89-90):

Ahora, caída la noche, terminó el glorioso espectáculo, pero en los versos de Settle vivió un día más.

La imprenta, con su uniformidad, su capacidad repetitiva y su extensión sin límites, da nueva vida y fama a cualquier cosa que sea. Esa especie de vida lánguida conferida por mentes estúpidas a temas estúpidos penetra de un modo formalista toda la existencia. Pues que los lectores son tan vanidosos como los autores, se perecen por ver el conglomerado de sus propios visajes, y exigen por tanto a los espíritus más estúpidos que se esfuercen aún en mayor grado a medida que aumenta el público colectivo. El periódico de «interés humano» es la última manifestación de esta dinámica colectiva:

Ahora, Alcaldes y Alguaciles reposan, saciados y
sosegados, aunque en sueños coman la crema del día;
en tanto, pensativos Poetas guardan penosa vigilia,
quitándose el sueño para dárselo a sus lectores^[127].

Por supuesto que Pope no quiere decir que los lectores se aburrirán con el producto de los insomnes poetas o de los nuevos escritores. Todo lo contrario. Se emocionarán, como si vieran su propia imagen en la prensa. El sueño de los lectores es del espíritu.

En su juicio no son atormentados, sino estropeados.

Pope dijo al mundo inglés lo que Cervantes había dicho al mundo español, y Rabelais al francés, en relación con la imprenta. Es un delirio. Es una droga transformadora y metamorfoseada, capaz de imponer sus postulados en todos los niveles de la consciencia. Mas para nosotros, en la década de 1960 a 1970, la imprenta tiene mucho de ese extraño carácter retrógrado del cine y del ferrocarril. Al reconocer tardíamente sus poderes ocultos, podemos aprender a intensificar las virtudes positivas de la imprenta y, sobre todo, comprender mejor las formas, mucho más potentes y recientes, de la radio y la televisión.

En su análisis de libros, autores y mercados, Pope, como Harold Innis en *The Bias of Communication*, supone que la acción toda de la imprenta sobre nuestras vidas no solo es inconsciente, sino que por esta misma razón agranda sin medida el dominio del inconsciente. Pope colocó un búho al comienzo de *The Dunciad*, e Innis tituló el primer capítulo de *The Bias of Communication* «El búho de Minerva»: «*El búho de Minerva sólo comienza su vuelo cuando se acumulan las sombras...*».

Aubrey Williams ha escrito un excelente estudio^[128] sobre la segunda *Dunciad*, la de 1729, en la que cita las propias palabras de Pope dirigidas a Swift:

The Dunciad va a ser impresa con toda pompa... Irá acompañada de *Proeme*, *Prolegomena*, *Testimonia Scriptorum*, *Index Authorum* y *Notas Variorum*. En cuanto a estas últimas, quisiera que leyese de nuevo el texto e hicieras algunas del modo que prefieras, sean de jocosa burla acerca del estilo y manera de comentar a los críticos triviales; sean humorísticas, sobre los autores citados en el poema; o históricas, acerca de las personas, los lugares, las épocas; o explicativas; o reuniendo los pasajes paralelos de los antiguos.

Es decir, que en lugar de un ataque libresco a la Estupidez, Pope nos ha procurado el formato de un periódico colectivo y mucho «interés humano» por el poema. Puede así dar versión de la atrafagada industria del conocimiento aplicado baconiano y del esfuerzo en grupo con una calidad dramática que interpreta, incluso radia, esa misma Estupidez que vitupera. Señala Williams (pág 60) que la razón por la que «*el nuevo material añadido al poema nunca ha sido definido adecuadamente, es debida, creo, a los supuestos de muchos críticos y comentaristas: que las notas han de tomarse a nivel histórico, y que su principal propósito es continuar la sátira personal en un comentario en prosa*».

El último libro de «The Dunciad» proclama el poder metamorfoseador del conocimiento aplicado mecánicamente, como una estupenda parodia de la Eucaristía.

Todo el cuarto libro de *The Dunciad* tiene que ver con el tema de *La galaxia Gutenberg*; la traducción o reducción de modos diversos a un único modo de cosas homogeneizadas. Para empezar (11. 44-45), trata este tema Pope al estilo de la nueva ópera italiana.

Cuando de pronto la forma de una Puta suavemente se desliza con su paso breve, su vocecita y sus lánguidos ojos:

En la nueva cromática encuentra Pope (11. 57-60) el poder homogeneizador y omnirreductor que el libro ejerce sobre el espíritu humano:

Un Trino armonizará la alegría, el pesar y la rabia,
despertará a la soñolienta Iglesia, y acallará a la
declamante Escena; a las mismas notas, canturrearán tus hijos,
o roncarán,
y todas tus bostezantes hijas gritarán, *encore*.

Reducción y metamorfosis por homogeneización y fragmentación son los persistentes temas del IV libro (11. 453-6):

¡Oh! ¡Si los Hijos del Hombre pensaran alguna vez que sus Ojos y su Razón les fueron dados para otra cosa que para estudiar las *Moscas*!.

Ver la Naturaleza en una de sus formas parciales y estrechas y dejar al Autor del Todo inadvertido:

Estos fueron los medios con que, según nos dice Yeats:

A Locke le dio un desmayo;
el jardín se marchitó.
Dios ha quitado la rueda
de su lado.

El mesmerismo popular logrado por la uniformidad y la repetibilidad enseñó a los hombres los milagros de la división del trabajo y de la creación de mercados mundiales. Son estos milagros los que Pope anticipa en *The Dunciad*, porque su poder transformador había afectado al espíritu durante mucho tiempo. Al espíritu, afligido ahora por el deseo y el poder de elevarse por el simple trabajo de adición secuencial:

¿Por qué todas vuestras penas? Vuestros hijos han aprendido a cantar.

¡Cuán rápidamente lleva al ridículo la Ambición!
Al Padre se le hizo Par; al hijo, Bufón.

Sigue después un pasaje decisivo, que constituye un comentario

muy explícito (11.549-57) sobre los milagros gutenberguianos del conocimiento aplicado y la transformación humana:

Un sacerdote, simplemente vestido con el amito blanco,
atiende a algunos; ¡la carne toda es nada para sus ojos!

Cuando las toca, las Reses se convierten en gelatina,
y el enorme Verraco queda empequeñecido y metido en una
Urna: carga el anaquel de especiosos milagros,
convierte Liebres en Alondras, y Palomos en Sapos
Otro (porque ¿quién puede brillar en todo?)
explica la *Seve* y el *Verdeur* de la Viña
¿Hay algo que un copioso Sacrificio no pueda expiar?

Deliberadamente, Pope hace de los milagros del conocimiento aplicado una parodia de la Eucaristía. Es la misma fuerza transformadora y reductora del conocimiento aplicado, que ha confundido y mezclado todas las artes y todas las ciencias, porque, como dice Pope, la nueva *translatio studii* o transmisión de estudios y disciplinas por medio del libro impreso, no ha sido tanto una transmisión como una completa transformación de las disciplinas e incluso de la mentalidad humana. Los conocimientos han sido transformados, exactamente como lo fue Botton el Tejedor en *El Sueño de una Noche de Verano*.

Se puede apreciar fácilmente cuánto se conforma al concepto *translatio studii* la descripción que hace Pope del progreso de la Estupidez sobre la tierra si se comparan los

versos 65-112 de *The Dunciad* III a la siguiente exposición que de este tema histórico hizo un humanista inglés del siglo XVI, Richard de Bury: «*La admirable Minerva parece haber encaminado sus pasos a todas las naciones de la Tierra, y haber dejado impronta de su poder de confín a confín, para revelarse a todo el género humano. Vemos que ya ha visitado a los indios, a los babilonios, a los egipcios y los griegos, a los árabes y a los romanos. Ahora ha pasado por París y ha llegado felizmente a Inglaterra, la más noble de las islas, o, más bien, un microcosmos en sí misma, para que pueda mostrarse deudora tanto de los griegos como de los bárbaros*»^[129].

Y cuando Pope hace a la Estupidez la diosa del inconsciente, la está comparando con Minerva, diosa del intelecto alerta y del espíritu. No es Minerva, sino su complemento opuesto, el búho, lo que el libro impreso ha conferido al hombre occidental. «*Pese a su poco heroico garbo —señala Williams (pág 59)—, se da uno cuenta finalmente de que los lerdos están investidos de un poder descivilizador de proporciones épicas*».

Apoyado por la tecnología creada por Gutenberg, el poder de los lerdos para dar forma y anublar el intelecto humano es ilimitado. Los esfuerzos de Pope para aclarar este punto básico han sido vanos. Su gran preocupación por la *pauta* de acción de su horda de nulidades armadas ha sido mal interpretada como rencor personal. Pope solo estaba preocupado por la *pauta formalística* y el poder

penetrante y configurador de la nueva tecnología. Sus lectores han sido confundidos con la obsesión del «contenido» y los beneficios prácticos del conocimiento aplicado. Dice Pope, en un comentario al verso 337 del libro III, 1:

Amable lector, no confíes demasiado en tu desprecio por los Instrumentos de tal revolución en el saber, ni desprecies a esos débiles agentes que han sido descritos en nuestro poema, sino recuerda lo que se relata en una historia *holandesa*: que gran parte de sus provincias quedó anegada una vez por una pequeña abertura hecha en uno de sus diques por una simple *rata de agua*.

Pero el nuevo instrumento mecánico y sus mesmerizados y homogeneizados servidores, los estúpidos, son irresistibles:

En vano, en vano: la hora en que todo se ajusta
llega inexorable: la Musa obedece a la Fuerza.

¡Viene! ¡Viene! ¡Mira el Trono sable!
de la *Noche* Primera y del viejo ¡*Caos*!

Ante ella, las doradas nubes de la *Fantasía* se disipan, y
desaparecen todos sus irisados arcoiris.

El espíritu dispara en vano sus fuegos pasajeros,
el meteoro cae y expira en un destello.

Del modo que, una a una, a los terribles acentos de Medea,
las extenuadas estrellas se desvanecen de la llanura etérea.

Del modo que los ojos de Argos, adormecidos por la flauta

mágica de Hermes, cerráronse uno a uno a un eterno reposo;
así, al sentir su proximidad y su secreto poder,
Arte tras *Arte* desaparece, y todo es Noche.
¡Mira a la *Verdad* huir furtivamente hacia su vieja Caverna,
cargada la cabeza con Montañas de Casuística!
La *Filosofía*, antes apoyada en el Cielo,
reducida a su causa segunda, ya no es filosofía.
¡La *Física* suplica a la *Metafísica* que la defienda, y la
Metafísica pide ayuda a la *Razón*!
¡Mira al *Misterio* huir hacia las *Matemáticas*!
¡En vano! Miran, se atolondran, desvarían y mueren.
La *Religión*, ruborosa, vela sus fuegos sagrados,
y la *Moralidad*, ignorante, expira.
Llama alguna, pública ni privada, a brillar se atreve.
¡Destello *humano* ni *Visión divina* quedan!
¡Ay! tu temido imperio, CAOS, ha sido restaurado.
Muere la luz ante tu verbo estéril.
Tu mano, gran Anarca, deja caer el telón;
y la Tiniebla Universal lo entierra Todo^[130].

Esta es la Noche de la que Joyce invita a los Finnegans a despertar.

REESTRUCTURACIÓN DE LA GALAXIA O LA CONDICIÓN DEL HOMBRE-MASA EN UNA SOCIEDAD INDIVIDUALISTA

HASTA aquí se ha empleado en el presente libro un modelo de percepción y de observación en mosaico. Blake puede facilitar la explicación y la justificación de este procedimiento. *Jerusalem*, como gran parte de su obra poética, trata de los cambiantes modos de percepción humana. El capítulo 34, libro II, del poema contiene esta penetrante observación:

Si los órganos de percepción cambian, parecen variar los objetos percibidos.

Si los órganos de percepción se cierran, también parecen cerrarse sus objetos.

Decidido como estaba a explicar las causas y los efectos del cambio físico, tanto personal como social, llegó hace tiempo al tema de *La galaxia de Gutenberg*: Las Siete Naciones huyeron ante él; se convirtieron en lo que contemplaban.

Blake deja bien aclarado que cuando varía la proporción entre los sentidos, el hombre varía. La proporción entre los sentidos cambia cuando cualquiera de ellos o cualquier función corporal o

mental se exterioriza en forma tecnológica:

El Espectro es la Capacidad Razonadora del hombre, y cuando se separa de la Imaginación y se encierra, como en acero, en una proporción de las Cosas de la Memoria, forja Leyes y Morales para destruir la Imaginación, Cuerpo Divino, con Martirios y Guerras ^[131].

La imaginación es aquella proporción entre las percepciones y las facultades que se da cuando no están encamadas o exteriorizadas en tecnologías materiales. Cuando así se exteriorizan, cada sentido o facultad se convierte en un sistema cerrado. Antes de darse tal exteriorización, hay una completa interacción de experiencias. Esta interacción o sinestesia es una especie de tactilidad, tal como Blake la buscó en la línea de contorno de la forma escultórica y del grabado.

Cuando la perversa ingenuidad del hombre ha exteriorizado alguna parte de su ser en una tecnología material, se altera totalmente la proporción entre sus sentidos.

Entonces se ve compelido a contemplar este fragmento de sí mismo «encerrado, como en acero». Y al percibir esta cosa nueva, el hombre se ve compelido a convertirse en ella. Tal fue el origen del análisis lineal, fragmentado, con su cruel poder de homogeneización:

El Espectro Razonador

se alza entre el Hombre Vegetativo y su Imaginación

Inmortal ^[132].

La diagnosis que hizo Blake de este problema en su época, como el de Pope en *The Dunciad*, fue una confrontación directa entre las fuerzas que dan forma a la percepción humana. Que buscara la forma mítica para expresar su visión de las cosas fue necesario e inefectivo. Porque el mito es la forma de la consciencia simultánea de un complejo grupo de causas y efectos. En una época de consciencia fragmentada y lineal, tal como la que produjo y en su momento exageró grandemente la tecnología de Gutenberg, la visión mítica se queda en completamente opaca. Los poetas románticos quedaron bien lejos de alcanzar la visión mítica o simultánea de Blake. Fueron fieles a la simple visión de Newton y perfeccionaron el pictórico paisaje externo como medio de aislar los estados particulares de la vida interior^[133]. Para la historia de la sensibilidad humana resulta instructivo señalar cómo la moda popular del relato gótico, en la época de Blake, se iba a desarrollar después en una verdadera estética, con Ruskin y los simbolistas franceses.

Este gusto por lo gótico, por trivial y ridículo que al principio pudiese parecer a la gente seria, fue, sin embargo, una confirmación de la diagnosis de Blake sobre los defectos y necesidades de su época. Constituyó una búsqueda pre-rafaelista o pre-gutenberguiana de un modo unificado de percepción. En *Modern Painters* (volumen III, pág 91), Ruskin trata el asunto de un modo que disocia completamente

el medievalismo gótico de cualquier preocupación histórica acerca de la Edad Media. Trata el asunto de un modo que le ganó el serio interés de Rimbaud y de Proust:

Un grotesco sutil expresa en un instante, por medio de una serie de símbolos, unidos en atrevida e intrépida conexión, verdades que hubiese costado largo tiempo expresar en cualquier forma verbal, y cuya conexión se deja para que el observador se la elabore; los vacíos que deja o salta la prisa de la imaginación, constituyen el carácter grotesco.

Para Ruskin, el gótico aparecía como un medio indispensable para abrir el sistema cerrado de percepción que Blake describió y atacó durante toda su vida. Sigue Ruskin (pág 96) explicando el grotesco gótico como el mejor modo de poner fin al régimen de perspectiva y visión única del Renacimiento, o realismo:

Es con la intención (no la menos importante entre muchas otras que al arte apuntan) de volver a abrir este gran campo de la inteligencia, cerrado por largo tiempo, con la que , trato de introducir la arquitectura gótica en el uso diario y corriente; de resucitar el arte de la iluminación, así llamado acertadamente; no el arte de pintar miniaturas en los libros, o sobre vitela, que ha sido ridiculamente confundido con él; sino el de hacer la *escritura*, la simple escritura, bella a la mirada, dándole el gran acorde del color perfecto, azul, púrpura, escarlata, blanco y oro, y, en tal acorde de color, permitir el juego continuo de la

fantasía del escritor, en toda clase de creaciones grotescas, excluyendo cuidadosamente la sombra; ya que la diferencia distintiva entre iluminación y pintura propiamente dicha es que la iluminación no admite *sombras*, sino solamente gradaciones de color puro.

Quien estudie a Rimbaud descubrirá que fue mientras leía esta parte de la obra de Ruskin cuando halló título para sus *Illuminations*. La técnica de visión en las *Illuminations* o «painted slides» (como Rimbaud las llamó, en inglés, en la portada) es exactamente la que da Ruskin al describir lo grotesco. Y aun *Ulysses*, de Joyce, encuentra designación anticipatoria en el mismo contexto:

De aquí que sea un infinito bien para la humanidad cuando hay plena aceptación de lo grotesco, ligeramente esbozado o expresado; y si se concede francamente campo para tal expresión, una gran parte de la fuerza intelectual que en nuestro siglo se evapora en burlas callejeras y vanas francachelas serviría a fines perdurables; todo el ingenio de buena ley y toda la sátira que muere en la charla cotidiana (como la espuma del vino), y que, en los siglos XIII y XIV, tenía expresión útil y permitida en las artes de la escultura y la iluminación, como espuma cristalizada en calcedonia^[134].

Quiero decir que Joyce aceptó también lo grotesco como un modo de manipulación rota o sincopada que permite la percepción,

inclusiva o *simultánea*, de un campo total y diversificado. Ello, en realidad, es simbolismo, por definición; una colocación, una *parataxis* de componentes que representan la comprensión intuitiva mediante relaciones cuidadosamente establecidas, pero sin punto de vista, conexión lineal u orden secuencial.

Nada, por tanto, puede estar tan alejado de las proporciones de Joyce como la intención del realismo pictórico. En efecto, Joyce utiliza tal realismo y tal tecnología gutenberguiana como parte de su simbolismo. Por ejemplo, en el episodio séptimo, o de Eolo, en *Ulysses*, se da ocasión a la tecnología del periódico para que presente las novecientas y pico figuras retóricas que Quintiliano especifica en sus *Instituciones Oratorias*. Las figuras de la retórica clásica son arquetipos o actitudes mentales individuales. Joyce, por medio de la Prensa moderna, las transforma en arquetipos o actitudes de consciencia colectiva. Abre el sistema cerrado de la retórica clásica al mismo tiempo que incide en el sistema cerrado del sonambulismo periodístico. El simbolismo es una especie de jazz festivo, una consumación de las aspiraciones de Ruskin por lo grotesco, que le hubiera sorprendido bastante. Pero resultó ser el único camino de salida del «exclusivismo visual y del sueño de Newton».

Blake tuvo las intuiciones, pero no los recursos técnicos, para expresar su visión.

Paradójicamente, no fue por medio del libro, sino por el desarrollo de la Prensa popular, especialmente la nutrida por el telégrafo, como los poetas encontraron las claves artísticas del

mundo de la simultaneidad o del mito moderno. Fue en el formato de la Prensa diaria donde Rimbaud y Mallarmé descubrieron los medios para expresar la interacción de todas las funciones de lo que Coleridge llamó la imaginación «esemplástica» o unificadora^[135]. Porque la Prensa popular no ofrece una visión única, no ofrece un punto de vista, sino un mosaico de actitudes de la consciencia colectiva, como proclamó Mallarmé. Sin embargo, estas formas de consciencia colectiva o tribal que proliferan en la Prensa telegráfica (simultánea), se mantienen refractarias y opacas al hombre de libros, encerrado en el «exclusivismo visual y en el sueño de Newton».

Las ideas principales que se dieron en el siglo XVIII fueron tan rudas que parecieron risibles a los espíritus refinados de la época. La gran cadena del Ser fue, a su modo, tan cómica como las cadenas que Rousseau proclamó en su *Contrato Social*. Igualmente inadecuada como idea de orden fue la noción meramente visual de la bondad como *plenum*: «El mejor de los mundos posibles» fue simplemente la idea cuantitativa de una bolsa repleta de caramelos; una idea que todavía se ocultaba en el mundo infantil de R. L. Stevenson («El mundo está lleno de tantas cosas»). Pero en *Liberty*, de J. S. Mili, la idea cuantitativa de la verdad, como recipiente ideal de toda posible opinión o punto de vista, creó angustia mental. Porque la supresión de cualquier aspecto posible de la verdad, de cualquier ángulo válido, podía debilitar la total estructura. En realidad, el énfasis sobre lo abstracto visual evocaba, como medida de la verdad, la mera comparación de objeto con objeto. Tan inconscientes estaban las gentes del predominio de esta teoría de la

comparación que, cuando un Pope o un Blake señalaron que la verdad es una relación entre la mente y las cosas, una relación establecida por la imaginación, nadie lo observó o lo comprendió. La comparación mecánica, no la creación imaginativa, va a dominar hasta nuestros días en las artes y en las ciencias, en la política y en la educación.

Con anterioridad, al presentar la visión profética de Pope del retorno a la consciencia tribal o colectiva, indicamos la relación con *Finnegans Wake*, de Joyce.

Joyce había inventado para el hombre occidental unas llaves maestras de la consciencia colectiva, como declara en la última página de *Wake*. Sabía que había resuelto el dilema del individuo occidental enfrentado a las consecuencias colectivas o tribales de sus tecnologías: la de Gutenberg, primero, y la de Marconi, después. Pope había visto la consciencia tribal latente en la nueva cultura de masas que suponía la comercialización del libro. El lenguaje y las artes iban a cesar de ser los agentes primeros de la percepción crítica y a convertirse en meros dispositivos de embalaje para el aluvión de productos verbales. Blake, los románticos y los Victorianos, estuvieron obsesionados con la realización de la visión de Pope en la nueva organización de una economía industrial en un sistema autorregulador de tierras, trabajo y capital. Las leyes newtonianas de la mecánica, latentes en la tipografía de Gutenberg, fueron traducidas por Adam Smith para regir las de la producción y el consumo. De acuerdo con lo que Pope había predicho acerca de la enajenación automática o «robocentrismo», Smith declaró que las

leyes mecánicas de la economía eran de aplicación, igualmente, a las cosas del espíritu: *«En las sociedades opulentas y comerciales, pensar o razonar viene a ser, como cualquier otra actividad, un negocio privado, llevado por unos cuantos, que suministran al público todo el pensamiento y la razón que poseen las vastas multitudes que trabajan»*^[136].

Adam Smith es siempre fiel al punto de vista fijo y a su secuela, la separación de facultades y funciones. Pero en este pasaje parece ser que Smith siente que el nuevo papel del intelectual es servir de espita de la consciencia colectiva de las «vastas multitudes que trabajan». Es decir, que el intelectual ya no ha de dirigir la percepción y el juicio individual, sino explorar y transmitir la inconsciencia masiva del hombre colectivo. Al intelectual se le asigna de nuevo el papel del primitivo vidente, *vates*, o héroe que incongruamente ofrece sus descubrimientos en la plaza del mercado. Si Adam Smith se mostraba reacio a llevar su idea hasta este punto de la imaginación trascendental, Blake y los románticos no sintieron escrúpulos, y volvieron a dar a la literatura su valor de arma trascendental. De entonces en adelante, la literatura estará en guerra contra sí misma y con la mecánica social de objetivos y motivaciones conscientes. Porque la cuestión de la visión literaria será colectiva y mítica, en tanto que las formas de expresión literaria y de comunicación serán individualistas, segmentadas y mecánicas. La visión será tribal y colectiva; la expresión, privada y comercializable. Este dilema continúa desgarrando en nuestros días la consciencia individual occidental. El hombre occidental sabe que

sus valores y modalidades son el producto de la alfabetización. Y al mismo tiempo los propios medios de extender tales valores, tecnológicamente, parecen negarlos y trastocarlos. En tanto que Pope se enfrentó abiertamente con este dilema en *The Dunciad*, Blake y los románticos prefirieron dedicarse a uno de sus aspectos, el mítico y colectivo. J. S. Mill, Mathew.

Arnold y muchos otros se dedicaron al otro aspecto del dilema, el problema de la cultura y la libertad individuales en una época de cultura de masas. Pero ninguna de estas dos consideraciones del dilema tiene significación por sí, ni pueden hallarse las causas del dilema en parte alguna sino en la galaxia total de acontecimientos que constituyen la alfabetización y la tecnología gutenberguiana. Como sintió Joyce, nuestra liberación de este dilema puede venir de la nueva tecnología eléctrica, con su profundo carácter orgánico. Porque lo eléctrico pone de lleno la dimensión mítica o colectiva de la experiencia humana en el mundo despierto al día y consciente. Tal es el significado del título *Finnegans Wake*. En tanto los viejos ciclos de Finn habían sido éxtasis tribales en la noche colectiva del inconsciente, el nuevo ciclo de Finn, de hombre totalmente independiente, había de ser vivido a la luz del día de la consciencia.

En este punto encaja perfectamente el mosaico de *La galaxia Gutenberg, The Great Transformation*, de Karl Polanyi, sobre «los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo». Interesan a Polanyi las etapas del proceso por el que la mecánica newtoniana invadió y transformó la sociedad en los siglos XVIII y XIX, solo para tropezar con una dinámica interna opuesta. Su análisis de la razón

por la que, antes del siglo XVIII, «el sistema económico estaba absorbido en el sistema social» es exactamente paralelo a la situación de la literatura y de las artes hasta aquel tiempo. Esto fue cierto hasta la época de Dryden, Pope y Swift, que vivieron lo suficiente para detectar la gran transformación. Polanyi nos permite (pág 68) encararnos con el principio gutenberguiano de que el avance práctico y la utilidad surgen de la separación de formas y funciones:

Por regla general, el sistema económico estuvo absorbido en el sistema social, y fuese cualquiera el principio de conducta que predominase en economía, se vio que la presencia de los modelos de mercado era compatible con él. El principio de trueque o cambio, que sirve de base a este modelo, no reveló tendencia a expandirse a expensas del resto. Donde los mercados estaban más desarrollados, como en el sistema mercantil, prosperaron bajo el control de una administración centralizada que fomentó la autarquía, tanto de los hogares campesinos como de la vida nacional. La regulación y los mercados crecieron juntos, en efecto. El mercado autorregulador era desconocido; en realidad, el nacimiento de la idea de autorregulación fue una inversión completa del curso de desarrollo.

El principio de autorregulación, repetido por reverberación de la esfera newtoniana, entró rápidamente en todas las esferas sociales. Es el principio que Pope ridiculizó con su «todo lo que es perfecto» y Swift con su «operación mecánica del Espíritu». Deriva

de la imagen meramente visionaria de una cadena ininterrumpida del Ser, o un *plenum* visual del bien como «el mejor de los mundos posibles». Aceptados los supuestos meramente visuales de la continuidad lineal o dependencia secuencial, el principio de no-interferencia en el orden natural llega a ser la conclusión paradójica del conocimiento aplicado.

Durante los siglos XVI y XVII, la transformación de la mecanización de los oficios por la aplicación del *método* visual se había producido lentamente. Pero era un procedimiento de la máxima interferencia con los modos no visuales existentes. Hacia el siglo XVIII el proceso del conocimiento aplicado había alcanzado tal impulso que vino a ser aceptado como un proceso natural, que no había de ser impedido, salvo a riesgo de un mal mayor: «todo mal parcial es un bien universal». Polanyi señala (pág 69) esta automatización de la consciencia de este modo:

Sigue otra serie de postulados relativos al Estado y su política. No se debe permitir que nada inhiba la formación de mercados, ni se debe permitir que los ingresos provengan de otras fuentes que las ventas. Tampoco debe haber interferencia alguna con el ajuste de precios a las alteradas condiciones del mercado; sean los precios de los artículos, de la mano de obra, de la tierra o del dinero. De aquí que no solo haya de haber mercados para todos los elementos de la industria, sino que no debe apoyarse ninguna medida o política que pudiera influir en el funcionamiento de estos mercados. Ni los precios, ni los

stocks, ni la demanda deben ser fijados o regulados; solo son correctas aquellas medidas o políticas que ayuden a asegurar la autorregulación del mercado al crear condiciones que hagan de él la única fuerza organizadora de la esfera económica.

Los postulados latentes en la segmentación tipográfica, y en el conocimiento aplicado por el método de la fragmentación de los oficios y la especialización de tareas sociales, fueron tanto más aceptables cuanto más ensanchó sus mercados la tipografía. Los mismos postulados presidieron la formación del espacio, el tiempo y la mecánica newtonianos. Así, la literatura, la industria y la economía quedaron fácilmente acomodadas dentro de la esfera newtoniana. Aquellos que ponían en duda tales postulados, estaban negando, simplemente, los hechos de la ciencia. Hoy, que Newton no es sinónimo de ciencia, podemos meditar sobre los dilemas de la economía autorregulada y del cálculo hedonístico con corazón más ligero y mente más clara.

Pero el hombre del siglo XVIII estaba preso en un sistema visual cerrado que lo había envuelto, no sabía él cómo. Y así se dio, como un robot, a ejecutar los mandatos de la nueva visión.

Sin embargo, el obispo Berkeley había publicado en 1709 *A New Theory of Vision*, que revelaba los desequilibrados supuestos de la óptica newtoniana. Blake, por fin, había comprendido la crítica berkeleyana y había restaurado la tactilidad a su papel primario como agente de la percepción unificada. Tanto los artistas como los científicos actuales coinciden en elogiar a Berkeley. Sin embargo, la

sabiduría de Berkeley se perdió en su época, que estaba envuelta en el «exclusivismo visual y el sueño de Newton». El hipnotizado paciente ejecutó los mandatos del control visual abstracto. Hace observar Polanyi (pág 71):

Un mercado autorregulador exige nada menos que la separación institucional de la sociedad en una esfera económica y otra política. Tal dicotomía es, en efecto, la simple reafirmación, desde el punto de vista de la sociedad como conjunto, de la existencia de un mercado autorregulador.

Podría argumentarse que la separación de las dos esferas se da en todo tipo de sociedad en todos los tiempos. Tal inferencia, sin embargo, estaría basada en una falacia. Ciertamente que ninguna sociedad puede existir sin un sistema de alguna clase que asegure el orden en la producción y en la distribución de productos. Pero esto no implica la existencia de instituciones económicas separadas; normalmente, el orden económico es simplemente una función del social, en el que está contenido. Ni bajo condiciones tribales, feudales o mercantiles hubo jamás en la sociedad, como hemos demostrado, un sistema económico separado. La sociedad del siglo XIX, en la que la actividad económica estaba aislada e imputada a una motivación económica distintiva, fue en verdad una singular desviación.

Tal modelo institucional no podía funcionar a menos que la sociedad estuviese subordinada de algún modo a sus

exigencias. Una economía de mercado no puede existir sino en una sociedad de mercado. Llegamos a esta conclusión, sobre bases generales, en nuestro análisis de los modelos de mercado. Podemos especificar ahora las razones que tenemos para hacer esta afirmación. Una economía de mercado debe comprender todos los elementos de la industria, incluyendo la mano de obra, la tierra y el dinero. (En una economía de mercado, este último es también un elemento esencial en la vida industrial, y su inclusión en el mecanismo del mercado tiene, como veremos, consecuencias institucionales de largo alcance). Pero la mano de obra y la tierra no son otra cosa que seres humanos de los que componen toda sociedad, y el medio natural en que existe. Incluirlos en el mecanismo del mercado significa subordinar la sustancia misma de la sociedad a las leyes del mercado.

Una economía de mercado «solo puede existir en una sociedad de mercado». Mas, para existir, una sociedad de mercado requiere siglos de transformación por la tecnología de Gutenberg; de aquí el absurdo que en nuestros tiempos supone tratar de instituir economías de mercado en países como Rusia o Hungría, donde prevalecieron condiciones feudales hasta el siglo xx. Es posible organizar la producción moderna en tales áreas, pero crear una economía de mercado que pueda absorber lo que sale de las cadenas de montaje presupone un largo período de transformación física, lo que supone decir un período de cambio en la percepción y en la proporción de

los sentidos.

Cuando una sociedad está circunscrita dentro de una proporción de los sentidos fija y particular, es completamente incapaz de encarar otro estado de cosas. Así, el advenimiento del nacionalismo no pudo ser previsto, en absoluto, durante el Renacimiento, aunque sus causas llegaran con anterioridad. La Revolución Industrial estaba ya muy avanzada en 1795, y, sin embargo, como señala Polanyi (pág 89):

... la generación de Speenhamland vivió inconsciente de lo que estaba viniendo. La víspera de la más grande revolución industrial de la historia no se anticipaba ningún signo o presagio. El capitalismo llegó sin anunciarse.

Nadie había previsto el desarrollo de una industria maquinista; vino como una sorpresa total. Durante algún tiempo, Inglaterra había estado esperando realmente una recesión permanente del comercio exterior cuando reventó la presa y el viejo mundo fue barrido en una indomable oleada hacia una economía planetaria.

Parece bastante normal que toda generación en equilibrio al borde de un cambio profundo haya de parecer después olvidada de los principios y del acontecimiento inminente. Pero es necesario comprender la fuerza y empuje que tienen las tecnologías para aislar los sentidos e hipnotizar así a la sociedad. La fórmula de la hipnosis es «un sentido cada vez». Y las tecnologías nuevas tienen el poder de hipnotizar porque aíslan los sentidos. Luego, como dice la

fórmula de Blake, «se convirtieron en lo que observaban». Toda tecnología nueva disminuye así la interacción de los sentidos y la consciencia, precisamente en la nueva zona de novedad donde se produce una especie de identificación entre el observador y el objeto. Esta conformación sonambulística del observador a la nueva estructura hace a aquellos más profundamente inmersos en una revolución tanto menos conscientes de su dinámica. Lo que señala Polanyi acerca de la insensibilidad de los que se aplicaron a acelerar la nueva industria maquinista, es típico de todas las actitudes locales y contemporáneas hacia la revolución. Se siente, en esos tiempos, que el futuro será una versión más grande o grandemente mejorada del *pasado inmediato*. Poco antes de la revolución, la imagen del pasado inmediato es rígida y firme, quizá porque sea la única zona de interacción de los sentidos libre de la obsesiva identificación con la nueva forma tecnológica.

No podríamos mencionar un ejemplo más extremado de esta ilusión que nuestra imagen actual de la televisión como una variación corriente, sobre el modelo mecánico, cinematográfico, de tratar la experiencia por repetición. De aquí a pocos decenios será fácil describir la revolución en la percepción y en la motivación humanas que se producirá como consecuencia de la contemplación de la nueva red en mosaico que es la imagen televisiva. Hoy es fútil en absoluto discutirla.

Volviendo la mirada a la revolución de las formas literarias ocurrida a finales del siglo XVIII, escribe Raymond Williams en *Culture and Society, 1780-1850* (pág 42), que «solo se producen

cambios en los convencionalismos cuando hay cambios radicales en la estructura general del sentimiento». Y añade: «*Mientras que, en un sentido, el mercado estaba especializando al artista, los artistas estaban tratando de extender sus talentos al dominio común de la verdad imaginativa*» (pág 43). Esto puede verse en los románticos, quienes, al descubrir su inhabilidad para hablar al hombre consciente, comenzaron a dirigirse, con el mito y el símbolo, a los niveles inconscientes de la vida onírica. La reunión imaginaria con el hombre tribal fue una estrategia, apenas voluntaria, de la cultura.

Una de las más radicales de las nuevas convenciones literarias de la sociedad de mercado del siglo XVIII fue la novela. Había sido precedida por el descubrimiento de la «prosa equitona». Addison y Steele, más que otros, habían ideado esta novedad de mantener un solo y constante tono para el lector. Fue el equivalente auditivo del punto de vista, fijado mecánicamente, en el campo de la visión. Misteriosamente, fue esta irrupción en la prosa equitona lo que súbitamente capacitó al simple autor para convertirse en un «hombre de letras». Podía abandonar a su protector o mecenas y acercarse al gran público homogeneizado de una sociedad de mercado, representando ahora un papel sólido y satisfactorio. De modo que, dado ya tratamiento homogeneizador tanto a la vista como al sonido, el escritor fue capaz de abordar al gran público. Lo que tenía para ofrecer al público era un cuerpo igualmente homogeneizado de experiencias comunes, tales como las que finalmente tomó el cine de la novela. El doctor Johnson dedicó su *Rambler* n.º 4 (March 31,

Las obras de ficción, con las que parece más particularmente complacida la presente generación, son aquellas que muestran la vida en su verdadero estado, diversificado solamente por los accidentes que diariamente ocurren en el mundo, e influido por pasiones y cualidades que se encuentran realmente en la conversación con los humanos.

Johnson señala perspicazmente las consecuencias de esta nueva forma de realismo social, e indica su desviación básica con respecto a las formas del conocimiento por el libro:

La tarea de nuestros escritores es muy diferente; requiere, junto a aquel conocimiento que ha de obtenerse en los libros, aquella experiencia que nunca puede alcanzarse en una labor solitaria, sino que ha de surgir de la comunicación general y la observación minuciosa del mundo vivo. Sus logros tienen, como lo expresó Horacio, *plus oneris quantum veniae minus*, menos indulgencia y, por tanto, más dificultad. Hacen el retrato de un original que todos conocen, por lo que se puede detectar cualquier desviación en la exactitud del parecido. Otros escritos quedan al abrigo de todo, excepto de la malignidad de la sabiduría, y estos están en peligro ante cualquier lector ordinario: del mismo modo que fue censurada por un zapatero, que se detuvo casualmente ante la Venus de Apeles, su zapatilla mal ejecutada.

Johnson continúa en esta vena, señalando otras diferencias entre la nueva novela y los viejos modos de conocimiento por el libro:

En los relatos de antaño, cada asunto y cada sentimiento estaba tan alejado de todo lo que pasa entre los hombres, que el lector corría poco peligro de sentirse aludido; las virtudes y los crímenes estaban igualmente fuera de su esfera de actividad; y se divertía, con héroes y traidores, libertadores y persecutores, como con seres de otra especie, cuyas acciones estaban reguladas por motivos propios, y que no tenían ni defectos ni cualidades comunes con las suyas.

Pero cuando un aventurero es igual a todo el mundo y representa las mismas escenas del drama universal que puede corresponderle representar a cualquier otro hombre, los jóvenes espectadores fijan sus ojos en él con mayor atención, y esperan que, observando su conducta y buen éxito, podrán regular la propia actuación cuando se les asigne un papel parecido.

Por esta razón, quizá, puedan hacerse más útiles estas historias familiares que la enseñanza solemne de la moral, y que más eficazmente den conocimiento del vicio y de la virtud que los axiomas y definiciones.

Existe gran analogía entre esta ampliación o transformación de la página del libro en una película sonora de la vida diaria, y lo que Leo Lowenthal menciona en *Popular Culture and Society* (pág 75) como «el cambio crucial de Mecenas por Público», al citar el

testimonio de Oliverio Goldsmith 1759 *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe*.

Los escasos poetas de Inglaterra ya no dependen hoy de los Grandes para su subsistencia, no tienen ahora otro protector que el público; y el *público*, colectivamente considerado, *es un patrón bueno y generoso*... Hoy, un escritor de auténtico mérito puede hacerse rico fácilmente con solo que se proponga hacer fortuna; y en cuanto a los que no tienen mérito, justo es que permanezcan en la merecida oscuridad.

El nuevo estudio hecho por Leo Lowenthal sobre la cultura literaria popular no solo se ocupa del siglo XVIII y épocas posteriores, sino que estudia los dilemas entre la diversión y salvación por medio del arte, desde Montaigne y Pascal hasta la moderna iconología de las revistas modernas. Al señalar el gran cambio que Goldsmith introdujo en la crítica, trasladando la atención a la *experiencia* del lector, Lowenthal ha roturado nuevos y ricos terrenos (págs 107-08):

Pero quizá el cambio más trascendente que tuvo lugar en el concepto del crítico fue el que se le supusiera una doble función. No solo había de revelar las bellezas de las obras literarias al gran público, merced a la cual función, en palabras de Goldsmith, «incluso el filósofo puede conseguir el aplauso popular»; había también de interpretar al público ante el escritor.

En breve, el crítico no solo «enseña a la gente vulgar sobre qué parte de un personaje ha de acentuar sus elogios», sino que muestra también «al erudito dónde debe apuntar para merecerlos». Goldsmith creyó que la ausencia de tales mediadores críticos explicaba por qué la riqueza, en vez de la verdadera fama literaria, era el objetivo de tantos escritores. El resultado, temía, podía ser que se perdiera toda memoria de las obras literarias de su tiempo.

Hemos señalado que Goldsmith, en su tentativa de habérselas con el dilema del escritor, representó una variedad de opiniones a veces en conflicto entre sí. Hemos visto, sin embargo, que fue más probablemente el Goldsmith en vena optimista que el Goldsmith en vena pesimista quien dio el tono a lo que había de venir. También había de prevalecer su concepto de crítico «ideal», de su función mediadora entre el público y el escritor. Críticos, escritores y filósofos —Johnson, Burke, Hume, Reynolds, Kames y los Wharton— adoptaron todos la premisa de Goldsmith cuando comenzaron a analizar la experiencia del lector.

A medida que la sociedad de mercado se definía, la literatura se transformó en un artículo de consumo. El público se convirtió en patrono. El arte cambió su papel de guía de la percepción por el de artículo corriente de distracción o producto esvasado.

Pero el productor o artista se vio obligado, como jamás lo estuviera antes, a estudiar el efecto de su arte. Esto, a su vez, reveló

a la atención del hombre nuevas dimensiones de la función del arte. A medida que los manipuladores del mercado popular tiranizaron al artista, el artista, en su aislamiento, adquirió nueva clarividencia en relación con el papel crucial de la invención y del arte como medio hacia el orden y plenitud humanos. El arte ha llegado a prescribir el orden humano de un modo tan total como los mercados de masas, que crearon la plataforma desde la que todos podemos compartir ahora la consciencia de una nueva perspectiva y de un nuevo potencial de belleza y de orden cotidianos simultáneamente en todos los aspectos de la vida. Retrospectivamente, tal vez nos veamos obligados a reconocer que ha sido la era de los mercados de masas la que ha creado los medios para un orden mundial, tanto en belleza como en artículos de consumo.

Resulta muy fácil establecer el hecho de que los mismos medios que sirvieron a crear un mundo de abundancia para el consumidor con la producción en serie, sirvieron igualmente para apoyar los más altos niveles de la producción artística sobre bases más seguras y más conscientemente controladas. Y, como siempre, cuando alguna zona antes opaca se hace translúcida, ello es porque hemos entrado en otra fase desde la que podemos contemplar los contornos de la situación precedente con sosiego y claridad. Es el hecho que hace factible escribir *La galaxia, Gutenberg*. A medida que experimentamos la nueva era electrónica y orgánica, con indicaciones cada vez más definidas de sus perfiles principales, la era mecánica precedente se va haciendo cada vez más inteligible. Hoy, cuando el montaje tipográfico retrocede ante los nuevos

sistemas de información, sincronizados por la cinta magnética, los milagros de la producción en masa se hacen completamente inteligibles. Pero las novedades de la automatización, al crear comunidades sin trabajo y sin propiedades, nos envuelven en nuevas incertidumbres.

Un pasaje muy luminoso de la clásica obra de A. N. Whitehead, *Science and the Modern World* (pág 141) es el que ya discutimos a propósito de otro tema:

El mayor invento del siglo XIX fue el invento del método de inventar. Un nuevo método vio la luz. Para comprender nuestra época podemos descuidar todos los detalles del cambio, tales como el ferrocarril, el telégrafo, la radio, el telar mecánico, los tintes sintéticos. Hemos de concentrarnos en el método en sí; esta es la verdadera novedad que ha demolido los cimientos de la vieja civilización. La profecía de Francis Bacon se ha cumplido ahora; y el hombre, que en tiempos se creyó poco más bajo que los ángeles, se ha resignado a convertirse en el sirviente y ministro de la naturaleza. Todavía queda por ver si el mismo actor podrá representar los dos papeles.

Whitehead está en lo cierto al insistir en «debemos concentrarnos en el método mismo». Fue el Método de Gutenberg, de segmentación homogénea, por el que siglos de alfabetización fonética prepararon el terreno psicológico, el que ha trazado los rasgos del mundo moderno. La numerosa galaxia de acontecimientos y productos de tal método de mecanización de los oficios manuales

es meramente accidental al método en sí. Es el método del punto de vista fijo o de especialista el que insiste en la repetición como criterio de verdad y de sentido práctico. Hoy, nuestra ciencia y nuestro método no tienden hacia el punto de vista, sino a descubrir cómo no tener punto de vista; no es el nuestro el método del espacio cerrado y la perspectiva, sino el de «campo» abierto y juicio detenido. Tal es hoy el único método viable, bajo las condiciones eléctricas del movimiento de información simultánea y total interdependencia de los humanos.

Whitehead no da detalles del gran descubrimiento, en el siglo XIX, del método de invención. Pero consiste, bien simplemente, en la técnica de comenzar al final de cualquier operación de que se trate, y de operar hacia atrás desde este punto de partida. Es el método inherente en la técnica gutenberguiana de segmentación homogénea, pero hasta el siglo XIX no fue extendido el método desde la producción al consumo. La producción planeada significa que todo el proceso ha de desarrollarse en etapas exactas, hacia atrás, como una novela policíaca. En la primera época de la producción masiva de artículos de consumo y de literatura como un artículo más del mercado, se hizo necesario estudiar la experiencia del consumidor. En una palabra, se hizo necesario examinar el *efecto* del arte y de la literatura antes de producir nada.

Esta es la entrada *literal* al mundo del mito.

Fue Edgar Allan Poe quien primero elaboró lo racional de esta consciencia última del proceso poético y quien vio que, en lugar de dirigir la obra al lector, era necesario incorporar al lector a la obra.

Tal fue su plan en «la filosofía de la composición». Y, al menos Beaudelaire y Valéry, reconocieron en Poe un hombre de la talla de Leonardo da Vinci. Poe vio claramente que la anticipación del efecto era la única forma de lograr el control orgánico del proceso creador. T. S. Eliot, como Beaudelaire y Valéry, da su completa aprobación al descubrimiento de Poe. En un celebrado pasaje de su ensayo sobre *Hamlet*^[137], escribe:

El único modo de expresar emoción en forma artística es hallar un «correlativo objetivo»; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una serie de sucesos que constituirán la fórmula de tal emoción *particular*; en tal forma que, cuando se producen los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensoria, se suscita inmediatamente la emoción. Si examináis cualquiera de las tragedias de Shakespeare de más éxito, hallaréis esta equivalencia exacta; veréis que el estado de espíritu de Lady Macbeth en su sonambulismo se os comunica mediante una habilidosa acumulación de imaginarias impresiones sensorias; las palabras de Macbeth al saber de la muerte de su esposa os impresionan como si, dada la secuencia de acontecimientos, tales palabras fuesen emitidas automáticamente por el último elemento de la serie.

Poe puso en funciones su método en muchos de sus poemas e historias. Pero donde resulta más evidente es en la invención de la historia policiaca en que Dupin, su detective, es un artista-esteta, que aclara los crímenes con un método de perfección artística^[138].

No solo es la novela policíaca el gran ejemplo popular de operar hacia atrás, de efecto a causa, sino que es también la forma, literaria en que el lector se ve profundamente implicado como co-autor. También es este el caso en la poesía simbolista, donde se requiere la participación del lector, en el proceso poético mismo, para completar el efecto de instante en instante.

Es un quiasma característico, que acompaña al último desarrollo de cualquier proceso, que su última fase haya de ofrecer características opuestas a las de las fases iniciales. Un ejemplo tipo de quiasma físico masivo, o reversión, se produjo cuando el hombre occidental luchó con mayor denuedo por la individualidad, en tanto que renunciaba a la idea de la existencia personal única. Los artistas del siglo XIX renunciaron en masa a esta personalidad única, que había sido dada por supuesta en el siglo XVIII, cuando las nuevas presiones de las masas hicieron la carga de la personalidad demasiado pesada. Del mismo modo que Mill luchó por la individualidad, aun cuando hubiese renunciado al yo, los poetas y los artistas se inclinaron a la idea del proceso impersonal en la producción artística, así como reprocharon a las nuevas masas por el proceso impersonal en el consumo de productos artísticos. Un quiasma similar y relacionado con todo esto se produjo cuando el consumidor de arte popular fue invitado por las nuevas formas artísticas a participar en el proceso artístico.

Este fue el momento transcendental en la tecnología gutenberguiana. La separación de sentidos y funciones, vieja ya de siglos, terminó en una unidad por completo inesperada.

La reversión por la que la presencia de nuevos mercados y nuevas masas animó al artista a renunciar a su yo único, pudo haber parecido una consumación final tanto para el arte como para la tecnología. Fue una renuncia que se hizo casi inevitable, cuando los simbolistas comenzaron a operar hacia atrás, de efecto a causa, en la concepción del producto artístico. Tan pronto como el proceso artístico abordó la exposición razonada, rigurosa e impersonal, del proceso industrial, en el período comprendido entre Poe y Valéry, la cadena de montaje del arte simbolista se transformó en un nuevo modo de presentación, o «corriente de consciencia». Y la corriente de consciencia es una percepción en «campo» abierto que revierte todos los aspectos del descubrimiento, hecho en el siglo XIX, de la cadena de montaje, o de la «técnica de la invención». Como dice de ello G. H. Bantock:

En un mundo donde la socialización, la estandarización y la uniformidad iban en aumento, el objetivo fue dar mayor importancia a la unicidad, a lo puramente personal en la experiencia; en un mundo de racionalidad «mecánica», el objetivo fue afirmar otros modos por los que los seres humanos puedan expresarse a sí mismos, ver la vida como una serie de intensas emociones que implican una lógica distinta a la del mundo racional y solo captable en imágenes disociadas o ensueños de la corriente de consciencia^[139].

Así, la técnica del juicio en suspenso, el gran descubrimiento del siglo XX en arte como en física, es un retroceso y una transformación

de la cadena de montaje impersonal, del arte y la ciencia del siglo XIX. Y hablar de la corriente de consciencia como distinta del mundo racional es, meramente, insistir en la secuencia visual como norma racional y volver a introducir gratuitamente al arte en el dominio del inconsciente. Porque lo que quiere decirse con irracional y no lógico en muchas discusiones actuales es, simplemente, el redescubrimiento de las transacciones ordinarias entre el yo y el mundo, o entre el sujeto y el objeto. Tales transacciones parece que pusieron fin a los efectos del alfabeto fonético en el mundo griego. El alfabetismo había hecho del individuo instruido un sistema cerrado, y estableció un vacío, entre la apariencia y la realidad, que terminó con descubrimientos tales como la corriente de consciencia.

Como dijo Joyce, en *Wake*; «*Mis consumidores, ¿no son mis propios productores?*».

Consistentemente, el siglo XX ha trabajado por liberarse de las condiciones de pasividad, lo que es decir, del legado mismo de Gutenberg. Y esta lucha dramática entre modos distintos de intuición y perspectiva humanos ha dado nacimiento a la más importante era de la historia humana, sea en las artes, sea en las ciencias. Estamos viviendo en un período más rico y terrible que el «Momento shakesperiano», tan bien descrito por Patrick Cruttwell en su libro de tal título. Pero ha sido misión de *La galaxia Gutenberg* examinar solamente la tecnología mecánica que emergió de nuestro alfabeto y de la prensa de imprimir. ¿Cuáles serán las nuevas configuraciones de los mecanismos y de la alfabetización cuando esas viejas formas de percepción y juicio sean interpretadas en la nueva era eléctrica?

La nueva galaxia eléctrica de acontecimientos ha entrado ya profundamente en la galaxia Gutenberg. Incluso sin colisión, tal coexistencia de tecnologías y consciencias causa trauma y tensión en toda persona viva. Nuestras actitudes más corrientes y convencionales parecen súbitamente deformadas, como gárgolas o figuras grotescas. Las instituciones y asociaciones que nos son familiares parecen a veces amenazadoras y malignas. Estas múltiples transformaciones, que son la consecuencia normal de introducir medios nuevos en cualquier sociedad, necesitan un estudio especial que será objeto de otro volumen sobre *comprensión de los medios* en el mundo de hoy.

FIN DE "LA GALAXIA GUTENBERG".

BIBLIOGRAFÍA

ANSHEN, R. N.: *Language: An Inquiry into its Meaning and Function*, Science of Culture Series, vol. III (Nueva York: Harper, 1957). Pag. 231.

AQUINAS, THOMAS: *Summa Theologica*, parte III (Turin, Italia: Marietti, 1932). 23, 98, 106.

ARETINO, PIETRO: *Dialogues, including The Courtesan*, trad. Samuel Putman (Nueva York: Covici-Friede, 1933). 194-96. — *The Works of Aretino*, trad. Samuel Putman (Nueva York: Covici-Friede, 1933). 194-96.

ATHERTON, JAMES S.: *Books at the Wake* (Londres: Faber, 1959). 74-75.

AUERBACH, ERICH: *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trad.

Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1953). 57.

BACON, FRANCIS: *The Advancement of Learning*, Everyman 719 (Nueva York: Button, sin fecha [fecha original, 1605]). 102, 187, 190-92. — *Essays or Counsels, Civil and Moral*, ed. R. F. Jones (Nueva York: Odyssey Press, 1939). 189, 190, 233. [Hay traducción al español, Buenos Aires, Aguilar, Biblioteca de Iniciación Filosófica.].

BALDWIN, C. S.: *Medieval Rhetoric ad . Poetic* (Nueva York: Columbia University Press, 1928). 98.

BANTOCK, G. H.: «The Social and Intelecsctual Background»,

en Boris Ford, ed., *The Modern Age*, fdiioican Guide to English Literature (Londres: Penguin Books, 19651).

278.

BARNOUW, ERIK: *Mass Communication* (Nitfueva York: Rinehart, 1956). 128.

BARZUN, JACQUES: *The House of Intehcwt* (Nueva York: Harper, 1959). 32.

BEKESY, GEORG VON: *Experiments in Haearing*, ed. y traducción E. G. Wever (Nueva York: McCraaw-Hill, 1960). 41-42, 53, 63, 127. —«Similarities Between Hearing and Stlinin Sensation», *Psychological Review*, vol. 66, num. 1, enero 151959.

BERKELEY, BISHOP: *A New Theory o\ IVision* (1709), Everyman 483 (Nueva York: Dutton, s. f.) 117, 53, 271. [Hay traducción al español, Buenos Aires, Adlllar, Biblioteca de Iniciacion Filosofica.].

BERNARD, CLAUDE: *The Study of Expeimnental Medicine* (Nueva York: Dover Publications, 1957). 3., 4.

BETHELL, S. L.: *Shakespeare and the ?of\pular Dramatic Tradition* (Londres: Staples Press, 1944). 20*1)6.

BLAKE, WILLIAM: *The Poetry and Prose d.....*, ed. Geoffrey Keynes (Londres: Nonsuch Press, 1932). 265666.

BOAISTEAU, PIERRE: *Theatrum Mundi*, traad. John Alday, 1581 (STC 3170). 203.

BONNER, S. F.: *Roman Declamation* (Litenrpool University Press, 1949). 100-01.

BOUYER, Louis: *Liturgical Piety* (Notre DOame, Ind.:

University of Notre Dame, 1955).

137-40.

BRETT, G. S.: *Psychology Ancient and Modern* (Londres: Longmans, 1928). 74.

BROGLIE, LOUIS DE: *The Revolution in Physics* (Nueva York: Noonday Press, 1953). 5, 6.

BRONSON, B. H.: «Chaucer and His Audience», en *Five Studies* in Literature* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1940). 136.

BUHLER, CURT: *The Fifteenth Century लोक* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960). 1: 129, 153-54, 208.

BURKE, EDMUND, *Reflections on the Revolution in France* (1790), Everyman 460 (Nueva York: Dutton) 170-71.

BUSHNELL, GEORGE HERBERT: *From Pyrrhus to Print* (Londres: Grafton, 1947). 62.

CAPONIGRI, A. ROBERT: *Time and Idea The Theory of History in Giambattista Vico* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1953). 250.

CAROTHERS, J. C: «Culture, Psychiatry and the Written Word», en *Psychiatry*, Nov.

1959. 18-20, 22, 26-28, 32-34.

CARPENTER, E. S.: *Eskimo identity que Explorations*, num. 9; Toronto: University of Toronto Press, 1960). 66-67.

CARPENTER, E. S., y H. M. MCLUHAN: «Acoustic Space», en *idem*, eds., *Explorations in Communication* (Boston: Beacon Press, 1960). 19, 136.

CARTER, T. F.: *The Invention of Printing in China and its Spread Westward* (1913), 2.a ed. revisada, ed. L. C. Goodrich (Nueva York: Ronald, 1955). 40.

CASSIRER, ERNST: *Language and Myth*, trad. S. K. Langer (Nueva York: Harper, 1946).

25, 26.

CASTRO, AMERICO: «Incarnation in Don Quixote», en Angel Flores y M. I. Bernadete, eds., *Cervantes Across the Centuries* (Nueva York: Dryden Press, 1947). 225-27.

— *The Structure of Spanish History* (Princeton: Princeton University Press, 1954).

225-26.

CICERO: *De oratore*, Loeb Library num. 348-49 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, s. f.). 24, 98, 101.

CIAGETT, MARSHALL: *The Science of Mechanics in the Middle Ages* (Madison, Wise: University of Wisconsin Press, 1959). 80-81.

CLARK, D. L.: *Rhetoric and Poetry in the Renaissance* (Nueva York: Columbia University Press, 1922). 98.

CLARK, J. W.: *The Care of Books* (Cambridge: Cambridge University Press, 1909). 92.

COBBETT, WILLIAM: *A Year's Residence in America*, 1795 (Londres: Chapman and Dodd, 1922). 171-72.

CROMBIE, A. C: *Medieval and Early Modern Science* (Nueva York: Doubleday Anchor books, 1959). 120, 123, 124.

CRUMP, G. C, y E. F. JACOB, eds.: *The Legacy of the Middle*

Ages, Oxford: Oxford University Press, 1918). 127.

CRUTTWELL, PATRICK: *The Shakespearean Moment* (Nueva York: Columbia University Press, 1955; Nueva York: Random House, 1960, Modern Library paperback). 1, 278.

CURTIS, CHARLES P.: *It's Your Law* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1954).

165-66.

CURTIUS, ERNST ROBERT: *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. W. R.

Trask (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1953). 186-87.

CHARDIN, PIERRE TEILHARD DE: *Phenomenon of Man*, trad. Bernard Wall (Nueva York: Harper, 1959). 46, 174, 179.

CHAUCER, GEOFFREY: *Canterbury Tales*, ed. F. N. Robinson, Student's Cambridge ed.

(Cambridge, Mass.: Riverside Press, 1933). 96.

CHAYTOR, H. J.: *From Script to Print* (Cambridge: Heffer and Sons, 1945). 86-89, 92-93.

DANIELSSON, BROR: *Studies on Accentuation of Polysyllabic Latin, Greek, and Romance Loan-Words in English* (Estocolmo: Almqvist and Wiksell, 1948). 232.

DANTZIG, TOBIAS: *Number: The Language of Science*, 4.a edition (Nueva York: Doubleday, 1954, Anchor book). 81, 177-81.

DESCARTES, RENE, *Principles of Philosophy*, trad. Holdvane and Rose (Cambridge: Cambridge University Press, 1931; Nueva York: Dover Books, 1955). 243.

DEUTSCH, KARL: *Nationalism and Social Communication*

(Nueva York: Wiley, 1953).

236.

DIRINGER, DAVID: *The Alphabet* (Nueva York: Philosophical Library, 1948). 47-50.

DODDS, E. R.: *The Greeks and the Irrational* (Berkeley: University of California Press, 1951; Boston: Beacon Press paperback, 1957). 51-52.

DUDEK, Louis: *Literature and the Press* (Toronto: Ryerson Press, 1960). 217, 257.

EINSTEIN, ALBERT: *Short History of Music* (Nueva York: Vintage Books, 1954). 61. ELIADE, MIRCEA: *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, trad. W. R. Trask (Nueva York: Harcourt Brace, 1959). 51, 68-71, 256. ELIOT, T. S.: *Selected Essays* (Londres: Faber and Faber, 1932).

276-77.

FARRINGTON, BENJAMIN: *Francis Bacon, Philosopher of Industrial Science* (Londres: Lawrence and Wishart, 1951). 184-85.

FEBVRE, LUCIEN, y MARTIN, HENRI-JEAN: *L'Apparition du livre* (Paris: Editions Albin Michel, 1950). 129, 142-43, 207-08, 214, 228-30.

FISHER, H. A. L.: *A History of Europe* (Londres: Edward Arnold, 1936). 26.

FLORES, ANGEL, y M. I. BERNADETE, eds.: *Cervantes Across the Centuries* (Nueva York: Dryden Press, 1947). 225-27.

FORD, BORIS, ed.: *The Modern Age*, The Pelican Guide to English Literature (Londres: Penguin Books, 1961). 278.

FORSTER, E. M.: *Abinger Harvest* (Nueva York: Harcourt Brace, 1936; Nueva York: Meridian Books, 1955). 203.

FRAZER, SIR JAMES: *The Golden Bough*, 3.a ed. (Londres: Mac-millan, 1951). 90-91.

FRIEDENBERG, EDGAR Z.: *The Vanishing Adolescent* (Boston: Beacon Press, 1959). 214-15.

FRIES, CHARLES CARPENTER: *American English Grammar* (Nueva York: Appleton, 1940).

232, 238.

FRYE, NORTHROP: *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957).

193.

GIEDION, SIEGFRIED: *Mechanization Takes Command* (Nueva York: Oxford University Press, 1948). 44, 147. — *The Beginnings of Art* (en preparacion, citado en *Explorations t in Communication*). 65-66.

GIEDION-WELCKER, CAROLA: *Contemporary Sculpture*, 3.a rev. ed.

(Nueva York: Wittenborn, 1960). 251. GILMAN, STEPHEN: «The Apocryphal Quixote», en Angel Flores.

y M. I. Bernadete, eds., *Cervantes Across the Centuries* (Nueva York: Dryden Press, 1947). 227. GILSON, ETIENNE: *La Philosophie au Moyen Age* (Paris: Payot,

1947). 185. — *Painting and Reality* (Nueva York: Pantheon Books, Bollingen Series, xxxv. 4, 1957). 51. [Hay traducción española, Madrid, Aguilar.].

GOLDSCHMIDT, E. P.: *Medieval Texts and Their First Appearance in Print* (Oxford: Oxford University Press, 1943). 130-35.

GOLDSMITH, OLIVER: *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe*, citado por Leo Lowenthal en *Popular Culture and Society*. 274.

GOMBRICH, E. H.: *Art and Illusion* (Nueva York: Pantheon Books, Bellinger Series xxxc, 5, 1960). 16, 51, 52-53, 81-82.

GREENSLADE, S. L.: *The Work of William Tyndale* (Londres y Glasgow: Blackie and Son, 1938). 228.

GRONINGEN, BERNARD VAN: *In the Grip of the Past* (Leiden: E. J. Brill, 1953). 56-58.

GUERARD, ALBERT: *The Life and Death of an Ideal: France in the Classical Age* (Nueva York: Scribner, 1928). 148, 228.

GUILBAUD, G. T.: *What in Cybernetics?*, trad. Valerie Mackay (Nueva York: Grove Press, Evergreen ed., 1960). 154-55.

HADAS, MOSES: *Ancilla to Classical Learning* (Nueva York: Columbia University Press, 1954). 62, 85-86, 207.

HAJNAL, ISTVAN: *L'Enseignement de l'écriture aux universités médiévales*, 2.a ed.

(Budapest: Academia Scientiarum Hungarica Budapestini, 1959). 94-99, 109.

HALL, EDWARD T.: *The Silent Language* (Nueva York: Doubleday, 1959). 4, 231.

HARRINGTON, JOHN H.: «The Written Word as an Instrument and a Symbol of the Christian Era», tesis doctoral (Nueva York:

Columbia University, 1946). 109.

HATZFELD, HELMUT: *Literature through Art* (Oxford: Oxford University Press, 1952).

136.

HAYES, CARLETON: *Historical Evolution of Modern Nationalism* (Nueva York: Smith Publishing Co., 1931). 217-24.

HEISENBERG, WERNER: *The Physicist's Conception of Nature* (Londres: Hutchinson, 1958). 29.

HILDEBRAND, ADOLF VON: *The Problem of Form in the Figurative Arts*, trad. Max Meyer y R. M. Ogden (Nueva York: G. E. Stechert, 1907, reimpresso 1945). 41.

HILLYER, ROBERT: *In Pursuit of Poetry* (Nueva York: McGraw-Hill, 1960). 232.

HOLLANDER, JOHN: *The Untuning of the Sky* (Princeton: Princeton University Press, 1961). 60, 202.

HORKINS, GERARD MANLEY: *A Gerard Manley Hopkins Reader*, ed. John Pick (Nueva York y Londres: Oxford University Press, 1953). 83.

HUIZINGA, J.: *The Waning of the Middle Ages* (Nueva York: Doubleday, 1954; Anchor book). 117-18, 120, 138.

HUTTON, EDWARD: *Pietro A retina, The Scourge of Princes* (Londres: Constable, 1922).

194, 197.

HUXLEY, T. H.: *Lay Sermons, Addresses and Reviews* (Nueva York: Appleton, 1871).

172.

INKELES, ALEXANDER: *Public Opinion in Russia* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1950). 21.

INNIS, HAROLD: *Empire and Communications* (Oxford: University of Oxford Press, 1950). 25, 50, 115.

— *Essays in Canadian Economic History* (Toronto: University of Toronto Press, 1956). 162.

— *The Bias of Communication* (Toronto: University of Toronto Press, 1951). 25, 61, 216-17, 260.

— *The Fur Trade in Canada* (New Haven: Yale University Press, 1930). 216, 236.

IVINS, WILLIAM, JR.: *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1946). 39, 40, 54, 81, 112.

— *Prints and Visual Communication* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1953). 71-73, 77-79, 125-26.

JAMES, A. LLOYD: *Our Spoken Language* (Londres: Nelson, 1938). 87.

JOHNSON, SAMUEL: *Rambler*, num. 4 (marzo 31, 1750). 273-

74. JONES, R. F.: *The Triumph of the English Language* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1953).

224, 227, 229, 240. JONSON, BEN: *Volpone*. 168-69. JOSEPH, B. L.: *Elizabethan Acting* (Oxford: Oxford University

Press, 1951). 99. JOYCE, JAMES: *Finnegans Wake* (Londres: Faber and Faber, 1939).

74-75, 83, 150, 183, 217, 245, 263, 268, 278. — *Ulysses* (Nueva York Modern Library, 1934; Nueva York: Random House,

1961 [nueva edicion]). 74, 203, 267.

KANT, EMMANUEL: *Critique of Practical Reason*, 1788, Library of Liberal Arts ed. 251.

KANTOROWICZ, ERNST H.: *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton: Princeton University Press, 1957). 120-23.

KENYON, FREDERICK, C: *Books and Readers in Ancient Greece and Rome* (Oxford: Clarendon Press, 1937). 82, 84-85.

KEPES, GYORGY: *The Language of Vision* (Chicago: Paul Theobald, 1939). 126-27.

KILLHAM, JOHN, ed.: *Critical Essays on Poetry of Tennyson* (Londres: Routledge y Kegan Paul, 1960). 266.

LATOURETTE, KENNETH SCOTT: *The Chinese, Their History and Culture* (Nueva York: Macmillan, 1934). 34-35.

LECLERC, JOSEPH: *Toleration and the Reformation*, trad. T. L. Westow (Nueva York: Association Press; Londres: Longmans, 1960). 223.

LECLERCQ, DOM JEAN: *The Love for Learning and the Desire for God*, trad. Catherine Misrahi (Nueva York: Fordham University Press, 1961). 89-90. *Leibnitz, Selections from*, ed. Philip P. Wiener (Nueva York: Scribners, 1951). 254-55.

LEVER, J. W.: *The Elizabethan Sonnet* (Londres: Methuen, 1956). 206.

LEWIS, C. S.: *English Literature in the Sixteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 1954). 149, 228-29.

LEWIS, D. B. WYNDHAM: *Doctor Rabelais* (Nueva York:

Sheed and Ward, 1957). 147-48, 153.

LEWIS, PERCIVAL WYNNDHAM: *The Lion and the Fox* (Londres: Grant Richards, 1927). 119.

— *Time and Western Man* (Londres: Chatto and Windus, 1927). 63.

LORD, ALBERT B.: *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960). 1.

LOWE, E. A.: «Handwriting», en *The Legacy of the Middle Ages*, ed. G. C. Crump y E. F.

Jacob (Oxford: Oxford University Press, 1928). 127.

LOWENTHAL, LEO: *Literature and the Image of Man* (Boston: Beacon Press, 1957). 209, 211, 213-14. — *Popular Culture and Society* (Englewood Cliffs, Nueva York: Prentice-Hall, 1961). 274.

LUKASIEWICZ, JAN: *Aristotle's Syllogistic* (Oxford: Oxford University Press, 1951). 59.

MAHOOD, M. M.: *Shakespeare's Wordplay* (Londres: Methuen, 1957). 231-32.

MALLET, C. E.: *A History of the University of Oxford* (Londres: Methuen, 1924). 209.

MALRAUX, ANDRE: *Psychologie de l'art*, vol. I, *Le Musée imaginaire* (Ginebra: Albert Skira Editeur, 1947). 118.

MARLOWE, CHRISTOPHER: *Tamburlaine the Great*. 197, 200.

MARROU, H. I: *Saint Augustin et la fin de la culture antique* (Paris: de Coddard, 1938).

MCGECH, JOHN A.: *The Psychology of Human Learning* (Nueva York: Longmans, 1942). 141.

MCKENZIE, JOHN L.: *Two-Edged Sword* (Milwaukee: Bruce Publishing Co., 1956). 165.

MCLUHAN, HERBERT MARSHALL, en colaboracion con E. S. Carpenter: *Explorations in Communication* (Boston: Beacon Press, 1960). 19, 136. — «Inside the Five Sense Sensorium», en *Canadian Architect*, vol. 6, num. 6, junio, 1961. 39. — «Joyce, Mallarme and the Press», en *Sewanee Review*, invierno, 1954. 268. — «Myth and Mass Media», en Henry A. Murray, ed., *Myth and Mythmaking* (Nueva York: George Braziller, 1960).

— «Printing and Social Change», en *Printing Progress: A Mid-Century Report* (Cincinnati: The International Association of Printing House Craftsmen, Inc., 1959). 158.

— «Tennyson and Picturesque Poetry», en John Killham, ed., *Critical Essays of the Poetry of Tennyson* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1960). 266. — «The Effects of the Improvement of Communication Media», en *Journal of Economic History*, Dec, 1960. 165. — «The Effect of the Printed Book on Language in the Sixteenth Century», en *Explorations in Communications*. 84. — *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (Nueva York: Vanguard Press, 1951). 172, 212.

MELLERS, WILFRED: *Music and Society* (Londres: Denis Dobson, 1946). 200-01.

MERTON, THOMAS: «Liturgy and Spiritual Personalism», en

Worship magazine, oct., 1960. 137.

MILANO, PAOLO, ed.: *The Portable Dante*, trad. Laurence Binyon y D. G. Rossetti (Nueva York: Viking Press, 1955). 113-14.

MILL, JOHN STDART: *On Liberty*, ed. Alburey Castell (Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1947). 268. [Hay traducción española, Madrid, Aguilar, Biblioteca de Iniciación Política.].

MITCHELL, W. F.: *English Pulpit Oratory from Andrews to Tillotson* (Londres: Macmillan, 1932). 234.

MONTAGU, ASHLEY: *Man: His First Million Years* (Cleveland y Nueva York: World Publishing Co., 1957). 76-77.

MORE, THOMAS: *Utopia* (Oxford: Clarendon Press, 1904). 129.

More, St. Thomas: Selected Letters (1557), ed. E. F. Rogers (New Haven: Yale University Press, 1961). 93, 143-44.

MORISON, SAMUEL ELIOT: *Admiral of the Ocean Sea* (Nueva York: Little Brown, 1942).

185.

MORRIS, EDWARD P.: *On Principles and Methods in Latin Syntax* (Nueva York: Scribners, 1902). 232.

MOXON, JOSEPH: *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing* (1683-84), ed.

Herbert Davis y Harry Carter (Londres: Oxford University Press, 1958). 255.

MULLER-THYM, B. L.: «New Directions for Organization Practice», en *Ten Years Progress in Management, 1950-1960* (Nueva York: American Society of Mechanical Engineers, 1961).

MUMFORD, LEWIS: *Sticks and Stones* (Nueva York: Norton, 1934; 2.a ed. revisada, Nueva York: Dover Publications, 1955). 164.

NEF, JOHN U.: *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (Cambridge: Cambridge University Press, 1958). 167, 181-82, 184.

ONG, WALTER: «Ramist Classroom Procedure and the Nature of Reality», en *Studies in English Literature, 1500-1900*, volumen I, num. 1, invierno, 1961. 146. — *Ramus: Method and the Decay of Dialogue* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958).

129, 159-60. — «Ramist Method and the Commercial Mind», en *Studies in the Renaissance*, vol. VIII, 1961. 104, 160, 162-63, 168, 174-76.

OPIE, IONA y PETER: *Lore and Language of Schoolchildren* (Oxford: Oxford University Press, 1959). 91-92.

PANOFSKY, ERWIN: *Gothic Architecture and Scholasticism*, 2.ª ed. (Nueva York: Meridian Books, 1957). 106-07, 113.

PATTISON, BRUCE: *Music and Poetry of the English Renaissance* (Londres: Methuen, 1948). 201.

PIRENNE, HENRI: *Economic and Social History of Medieval Europe* (Nueva York: Harcourt Brace, 1937; Harvest book 14). 114-16.

PLATO: *Dialogues*, trad. B. Jowett (Nueva York: 1895). 25, 27.

POLANYI, KARL: *The Great Transformation* (Nueva York: Farrar Strauss, 1944; Boston: Beacon Press paperback, 1957). 270-72. — Conrad M. Arenberg, y Harry W. Pearson, eds., *Trade and*

- Market in Early Empires* (Glencoe, 111.: The Free Press, 1957). 2.
- POPE, ALEXANDER: *The Dunciad*, ed. por James Sutherland, 2. ed. (Londres: Methuen, 1953). 155, 255-63, 268-69.
- POPPER, KARL R.: *The Open Society and Its Enemies* (Princeton: Princeton University Press, 1950). 7-9.
- POULET, GEORGES: *Studies in Human Time*, trad. E. Coleman (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1956; Nueva York: Harper Torch Books, 1959). 14-15, 241-43, 247, 249.
- 397.
- POUND, EZRA: *The Spirit of Romance* (Nolfolk, Conn.: New Directions Press, 1929).
- 114.
- POWYS, JOHN COWPER: *Rabelais* (Nueva York: Philosophic Library, 1951). 150.
- Rabelais, The Works of Mr. Francis*, trad. Sir Thomas Urquhart (Nueva York: Harcourt, 1931). 147-48, 153.
- RASHDALL, HASTINGS: *The University of Europe in the Middle Ages, 2.*" ed. (Oxford: Oxford University Press, 1936). 108.
- RIESMAN, DAVID J., con REUEL DENNY y NATHAN GLAZER: *The Lonely Crowd* (New Haven: Yale University Press, 1950). 28-29, 214.
- ROSTOW, W. W.: *The Stages of Economic Growth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1960). 90.
- RUSKIN, JOHN: *Modern Painters*, Everyman ed. (Nueva York: Dutton, s. f.). 266-67.
- RUSSELL, BERTRAND: *ABC of Relativity* (1.a ed., 1925), ed.

revisada (Londres: Allen and Unwin, 1958; Nueva York: Mentor paperback, 1959). 41. — *History of Western Philosophy* (Londres: Allen and Unwin, 1946). 22.

RYAN, EDMUND JOSEPH: *Role of the Sensus Communis in the Psychology of St. Thomas Aquinas* (Cartagena, Ohio: Messenger Press, 1951). 106.

RYLE, GILBERT: *The Concep of the Mind* (Londres: Hutchinson, 1949). 72-73.

SAINT BENEDICT: «De opera manum cotidiana» in *The Rule of Saint Benedict*, ed. y trad, por Abbot Justin McCann (Londres: Burns Oates, 1951). 93.

SARTRE, JEAN-PAUL: *What is Literature?* trad. Bernard Frechtman (Nueva York: Philosophic Library, 1949). 199.

SCHOECK, R. J., y JEROME TAYLOR, eds.: *Chaucer Criticism* (Notre Dame, Ind.: Notre Dame University Press, 1960). 136.

SCHRAMM, WILBUR, con JACK LYLE y EDWIN B. PARKER: *Television in the Lives of Our Children* (Stanford, Calif.: University of California Press, 1961). 145.

SELIGMAN, KURT: *The History of Magic* (Nueva York: Pantheon Books, 1948). 108.

SELTMAN, CHARLES THEODORE: *Approach to Greek Art* (Nueva York: E. P. Dutton, 1960). 61-64.

Shakespeare, The Complete Works of, ed. G. L. Kittredge (Boston, Nueva York, Chicago: Ginn and Co., 1936). 11-15, 161-63,

169-70, 188-89, 244.

SHAKESPEARE, WILLIAM: *Troilus and Cressida*, First Quarto Collotype Facsimile, Shakespeare Association (Sidgwick and Jackson, 1952). 204-05.

SIEBERT, F. S.: *Freedom of the Press in England 1476-1776: The Rise and Decline of Government Controls* (Urbana, 111.: University of Illinois Press, 1952). 236-38.

SIMSON, OTTO VON: *The Gothic Cathedral* (Londres: Routledge' and Kegan Paul, 1956).

105, 107.

SISAM, KENNETH: *Fourteenth Century Verse and Prose* (Oxford: Oxford University Press, 1931). 198.

SMALLEY, BERYL: *Study of the Bible in the Middle Ages* (Oxford: Oxford University Press, 1952), 99, 105-06, 110-11.

SPENGLER, OSWALD: *The Decline of the West* (Londres: Allen and Unwin, 1918). 54-55.

SUTHERLAND, JAMES: *On English Prose* (Toronto: University of Toronto Press, 1957).

201-02.

TAWNEY, R. H.: *Religion and the Rise of Capitalism*. Holland Memorial Lectures, 1922.

(Nueva York: Pelican books, 1947). 209.

THOMAS, WILLIAM I., y FLORIAN ZNANIECKI: *The Polish Peasant in Europe and America* (primera edición Boston: R. G. Badger, 1918-20; Nueva York: Knopf, 1927). 176-77.

TOCQUEVILLE, ALEXIS DE: *Democracy in America*, trad.

Philips Bradley (Nueva York: Knopf paperback, 1944). 236.

TUVE, ROSAMUND: *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Chicago: University of Chicago Press, 1947). 234.

USHER, ABBOTT PAYSON: *History of Mechanical Inventions* (Boston: Beacon Press paperback, 1959). 6, 124, 152.

WHITE, JOHN: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (Londres: Faber and Faber, 1957). 55.

WHITE, LESLIE A.: *The Science of Culture* (Nueva York: Grove Press, s. f.). 5.

WHITE, LYNN: «Technology and Invention in the Middle Ages», in *Speculum*, vol. XV, abril, 1940. 79.

WHITEHEAD, A. N.: *Science and the Modern World* (Nueva York: Macmillan, 1926). 45, 276.

WHITTAKER, SIR EDMUND: *Space and Spirit* (Hinsdale, 111.: Henry Regnery, 1948). 57, 251-53.

WHYTE, LANCELOT LAW: *The Unconscious Before Freud* (Nueva York: Basic Books, 1960). 245-47.

WILLEY, BASIL: *The Seventeenth Century Background* (Londres: Chatto and Windus, 1934). 234-35.

WILLIAMS, AUBREY: *Pope's Dunciad* (Baton Rouge, La.: Louisiana State University Press, 1955). 260, 262.

WILLIAMS, RAYMOND: *Culture and Society 1780-1950* (Nueva York: Columbia University Press, 1958; Anchor books, 1959). 269, 273.

WILLIAMSON, GEORGE: *Senecan Amble* (Londres: Faber and Faber, 1951). 103.

WOLFFLIN, HEINRICH: *Principles of Art History* (Nueva York: Dover Publications, 1915).

41, 81.

WILSON, JOHN: «Film Literacy in Africa», en *Canadian Communications*, vol. I, num. 4, Verano, 1961. 38.

WORDSWORTH, CHRISTOPHER: *Scholae Academicae: Some Account of the Studies at the English Universities in the Eighteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1910). 211.

WRIGHT, L. B.: *Middle-Class Culture in Elizabethan England* (Chapel Hill, N. C: University of North Carolina Press, 1935). 161.

YOUNG, J. Z.: *Doubt and Certainty in Science* (Oxford: Oxford University Press, 1961).

4.

INDICE

NOTA PREVIA.

PRÓLOGO.

LA GALAXIA GUTENBERG.

El rey Lear es un ejemplo ilustrativo del proceso de renuncia o dejación, por el que los hombres se trasladaron desde un mundo de «posiciones sociales», o «papeles», a un mundo de «empleos».

En *El rey Lear* se manifiesta verbalmente, por primera vez en la historia de la poesía, la angustia de la tercera dimensión.

La interiorización de la tecnología del alfabeto fonético traslada al hombre desde el mundo mágico del oído al mundo neutro de lo visual.

Es posible que la esquizofrenia sea una consecuencia necesaria de la alfabetización.

La interiorización de medios de comunicación tales como las «letras», ¿rompe el equilibrio de nuestros sentidos y altera los procesos mentales?

La civilización da al hombre bárbaro o tribal el ojo por el oído, y ahora está en pugna con el mundo electrónico.

El físico moderno se encuentra en su elemento dentro de la teoría de «campo» .

La nueva interdependencia electrónica vuelve a crear el mundo a imagen de una aldea global.

El conocimiento del alfabeto afecta tanto la fisiología como la vida psíquica del africano.

Por qué las sociedades analfabetas no pueden entender películas o ver fotografías sin un gran entrenamiento previo.

Los espectadores africanos no pueden aceptar nuestro papel de consumidores pasivos ante una película.

Cuando la tecnología amplía «uno» de nuestros sentidos, se produce una nueva traslación de la cultura tan pronto como la nueva tecnología se interioriza.

No es posible una teoría de las mutaciones culturales sin conocer la alteración de las proporciones entre los sentidos, causada por las diversas exteriorizaciones de estos.

El encuentro, en el siglo xx, entre los aspectos alfabético y electrónico de la cultura confiere a la palabra impresa un papel decisivo en la contención del retorno al África que llevamos dentro.

La preocupación actual por la reforma de la lectura y del alfabeto nos aleja de la preponderancia de lo visual y nos conduce hacia la preponderancia de lo auditivo.

AYUDA AL CIEGO

Como Harold Innis fue el primero en demostrar, el alfabeto es un agresivo y militante absorbedor y transformador de culturas.

El héroe homérico se convierte en hombre escindido cuando adquiere un «ego» individual.

El mundo griego ilustra la razón por la que las apariencias visuales no pueden interesar a un pueblo antes que se produzca en él la interiorización de la tecnología del alfabeto.

El «punto de vista» griego, tanto en arte como en cronología, tiene poco en común con el nuestro, pero fue muy semejante al de la

Edad Media.

Los griegos descubrieron, tanto sus novedades artísticas como las científicas, después de la asimilación del alfabeto.

La continuidad del arte griego y medieval quedó asegurada por el vínculo entre la «caelatura» o grabado y la iluminación.

La intensificación de la tendencia visual entre los griegos los enajenó del arte primitivo que la era electrónica reinventa ahora, después de interiorizar el «campo unificado» de la simultaneidad eléctrica.

Una sociedad nómada no puede experimentar el espacio cerrado.

El primitivismo se ha convertido en el «clisé» vulgar de gran parte del arte y del pensamiento modernos.

El propósito de la «galaxia Gutenberg» es mostrar por qué el hombre alfabetizado estuvo dispuesto para desacralizar su modo de ser.

El método del siglo XX no es utilizar un solo modelo, sino varios, para la exploración experimental: la técnica del juicio diferido.

Solamente una fracción de la historia del alfabetismo ha sido tipográfica.

Hasta ahora, una cultura ha sido un hado mecánico para las sociedades, la interiorización automática de sus propias tecnologías.

La palabra «moderno» fue un término de reproche usado por los humanistas patristicos contra los eruditos escolásticos que desarrollaron la nueva lógica y la física La lectura en la antigüedad y en la Edad Media fue necesariamente lectura en voz alta.

La cultura del manuscrito es conversacional, siquiera sea porque el escritor y sus lectores están relacionados físicamente por la forma de la «publicación como ejecución».

El manuscrito dio forma, en todos los niveles, a las costumbres literarias medievales. La instrucción tradicional de los niños de la escuela señala la diferencia entre el hombre escriba y el hombre tipográfico.

El estrado donde leían los monjes medievales era en realidad un tabladillo para cantar.

En las escuelas de canto la gramática sirvió, sobre todo, para establecer la fidelidad oral.

El estudiante medieval había de ser paleógrafo, preparador y editor de los autores que leía.

Santo Tomás de Aquino explica por qué Sócrates, Cristo y Pitágoras evitaron la publicación de sus enseñanzas.

El surgir de los eruditos escolásticos o «moderni» en el siglo XII produjo una violenta ruptura con los «antiguos» de la erudición cristiana tradicional. El escolasticismo, como el senequismo, estuvo directamente relacionado con las tradiciones orales del estudio aforístico.

La cultura de la época de los escribas y la arquitectura gótica estuvieron ambas inspiradas por el principio de luz «al través», no de luz «sobre». La iluminación, la glosa y la escultura medievales fueron aspectos del arte de la memoria, centro de la cultura de los escribas.

Para el hombre oral, el texto literal contiene todos los niveles

posibles de significación.

El claro aumento en cantidad del movimiento de información favoreció la organización visual del conocimiento y el nacimiento de la perspectiva, aun antes de la tipografía.

En la vida social del medievo se produce el mismo choque que entre las estructuras escrita y oral del conocimiento.

El mundo medieval acabó en un frenesí de conocimiento aplicado; nuevo conocimiento medieval aplicado a la recreación del mundo antiguo.

La Italia del Renacimiento se convirtió en una especie de colección de decorados hollywoodenses de la Antigüedad, y la nueva afición del Renacimiento a las antigüedades habilitó un acceso al poder para los hombres de todas las clases .

Idolos medievales del rey.

La invención de la tipografía confirmó y extendió la , nueva tendencia visual del conocimiento aplicado, proporcionando el primer «producto» uniformemente repetible, la primera línea tipográfica y la primera producción en masa.

El punto de vista fijo se hace posible con la imprenta y termina la imagen como un organismo plástico.

Cómo la «magia natural» de la «cámara oscura» fue una anticipación de Hollywood al transformar el espectáculo del mundo exterior en un producto empaquetado para el consumidor.

Santo Tomás Moro ofrece los planos de un puente sobre el turbulento río de la filosofía escolástica.

La cultura de la época de los escribas no pudo contar con

autores ni con públicos tales como los que creó la tipografía.

El comercio del libro en la época medieval fue un comercio de segunda mano, como el de los actuales marchantes de «antigüedades».

Hasta más de dos siglos después de la imprenta, nadie descubrió cómo mantener un tono o actitud particular a lo largo de una composición en prosa. La tendencia visual del último período medieval enturbió la devoción litúrgica tanto como la ha clarificado hoy la presión del campo electrónico. La superficie interfacial del Renacimiento fue el encuentro del pluralismo medieval y la homogeneidad y el mecanismo modernos; fórmula para la guerra relámpago y la metamorfosis.

Peter Ramus y John Dewey fueron los dos esquiadores acuáticos de la educación en períodos antitéticos: el de Gutenberg y el de Marconi, o electrónico. Rabelais ofrece una visión del futuro de la cultura de la imprenta, como un paraíso del consumidor de conocimiento aplicado.

La celebrada tactilidad terrena de Rabelais es una secuela masiva de la declinante cultura del manuscrito.

La tipografía, como primera mecanización de un oficio, es el ejemplo perfecto, no de un nuevo conocimiento, sino de conocimiento aplicado.

Toda tecnología inventada y «exteriorizada» por el hombre tiene el poder de entumecer la conciencia humana durante el período de su primera interiorización. Con Gutenberg, Europa entra en la fase tecnológica del progreso, cuando el cambio mismo se hace la norma.

* arquetípica de la vida social.

En el Renacimiento, el conocimiento aplicado tuvo que adoptar la forma de una traducción de lo auditivo a términos visuales, de lo plástico a la forma retiniana. La tipografía tendió a transformar el lenguaje, de medio de percepción y exploración, en un artículo transportable.

La tipografía no solo es una tecnología, sino también un recurso natural o materia prima, como el algodón, los bosques o el radio; y, como cualquier producto, configura no solamente relaciones de sentido propio, sino también modelos de interdependencia comunal.

La pasión por la medición exacta comenzó a dominar el Renacimiento

La división causada por la imprenta entre la cabeza y el corazón es el trauma que afecta a Europa desde Maquiavelo hasta el presente.

La mentalidad maquiavélica y la mentalidad mercantil coinciden en su fe simple en el poder de la separación segmentaria para regirlo todo: en la dicotomía del poder y la moral y el dinero y la moral.

Dantzig explica por qué el lenguaje de los números tuvo que ser desarrollado para satisfacer las necesidades creadas por la nueva tecnología de las letras

Cómo los griegos tropezaron con la confusión de lenguas cuando los números invadieron el espacio euclídeo.

El gran divorcio ocurrido en el siglo XVI entre el arte y la ciencia vino con el cálculo acelerado.

Francis Bacon, voz representativa de los «moderni», tenía

ambos pies en la Edad Media.

Francis Bacon ofició en la extraña boda entre el libro medieval de la Naturaleza y el nuevo libro de tipos móviles.

El Adán de Bacon es un místico medieval, y el de Milton un organizador de sindicatos.

¿Hasta qué punto la página impresa en grandes tiradas llegó a convenirse en sustitutivo de la confesión de boca a oído?

El Aretino, como Rabelais y Cervantes, proclamó que la tipografía tiene un significado gargantuesco, fantástico y sobrehumano.

Marlowe preludió el alarido bárbaro de Whitman estableciendo un sistema de comunicación pública nacional en verso blanco; un nascente sistema yámbico sonoro, apropiado al nuevo relato de éxito.

La imprenta, al convertir las lenguas vulgares en medios de comunicación o sistemas cerrados, creó las fuerzas uniformes y centralizadoras del nacionalismo moderno.

En la página impresa se reflejó por primera vez el divorcio entre la poesía y la música.

La polifonía de la prosa de Nashe peca contra el decoro lineal y literario. Al principio, todo el mundo, excepto Shakespeare, creyó que la prensa de imprimir era una máquina capaz de dar la inmortalidad.

La portabilidad del libro, como la de la pintura de caballete, contribuyó mucho al nuevo culto del individualismo.

La uniformidad y repetibilidad de lo impreso crearon la

«aritmética política» del siglo XVII y el «cálculo hedonístico» del XVIII. La lógica tipográfica hizo del «extraño», del hombre enajenado o apartado de la sociedad, el tipo de hombre integral; es decir, intuitivo e «irracional».

Cervantes se enfrenta con el hombre tipográfico en la figura de Don Quijote. El hombre tipográfico puede expresar, pero es incapaz de leer, las configuraciones de la tecnología de la imprenta.

Los historiadores, aunque conocedores de que el nacionalismo se originó en el siglo XVI, no pueden explicar, sin embargo, esta especie de pasión que precedió a la teoría. El nacionalismo exige derechos iguales, tanto entre los individuos como entre las naciones.

Los ejércitos de ciudadanos de Cromwell y Napoleón fueron la manifestación ideal de la nueva tecnología.

Los españoles han estado inmunizados contra la tipografía por su lucha secular contra los moros.

La imprenta purificó el latín... haciéndolo desaparecer.

La tipografía extendió su carácter a la regulación y fijación de las lenguas. La imprenta alteró no solamente la ortografía y la gramática, sino también la acentuación y la flexión de las lenguas, e hizo posibles las faltas gramaticales.

La nivelación de la flexión y de los juegos de palabras se convirtió en una parte del programa de conocimientos aplicados del siglo XVII.

La imprenta creó la uniformidad nacional y el centralismo gubernamental, pero creó también el individualismo y la oposición al gobierno en cuanto tal. Nadie ha cometido jamás un error

gramatical en una sociedad analfabeta La reducción de las cualidades táctiles de la vida y del lenguaje constituye el refinamiento que se buscaba durante el Renacimiento y que se repudia ahora, en la era electrónica.

El hombre tipográfico tiene un nuevo sentido del tiempo: cinemático, secuencial y pictórico.

La denudación de la vida consciente y su reducción a un solo nivel ha creado el nuevo mundo del «inconsciente» en el siglo XVII. Despejada la escena de los arquetipos o actitudes mentales individuales, está dispuesta para los arquetipos del inconsciente colectivo.

La filosofía fue tan ingenua como la ciencia al aceptar inconscientemente los postulados y la dinámica de la tipografía.

Heidegger hace esquí acuático sobre la ola electrónica tan triunfalmente como Descartes cabalgó la ola mecánica.

La tipografía quebró las voces del silencio.

La galaxia Gutenberg quedó disuelta teóricamente en 1905, con el descubrimiento del espacio curvo, pero en la práctica había quedado invadida por el telégrafo dos generaciones antes.

The Dunciad, de Pope, acusa al libro impreso como agente de una renovación primitivista y romántica. La cantidad puramente visual evoca la mágica resonancia de la horda tribal. La taquilla aparece como un retorno a la cámara de resonancia del sortilegio de los bardos.

Pope vio el nuevo inconsciente colectivo como el embalse acumulado de la autoexpresión individual.

El último libro *The Dunciad* proclama el poder metamorfoseador del conocimiento aplicado mecánicamente, como una estupenda parodia de la Eucaristía Reestructuración de la galaxia, o la condición del hombre-masa en una sociedad individualista.



HERBERT MARSHALL MCLUHAN. 1911 - Toronto, 1980)
Filósofo, profesor y teórico canadiense que influyó en la cultura contemporánea por sus estudios sobre la naturaleza y efectos de los medios de comunicación en los procesos sociales, el arte y la literatura.

Estudió un tiempo ingeniería en la Universidad de Manitoba y luego se trasladó a la de Cambridge para cursar literatura. Impartió clases en la Universidad de Toronto. Los estudios de McLuhan fueron pioneros en la esfera de la información y la comunicación y de la influencia de los nuevos medios y la electricidad en los cambios de percepción del hombre moderno. Su famosa frase «el medio es el mensaje» se ha convertido en un lema de la estética y las ciencias de la comunicación contemporáneas. Para él, la manera de percibir la

realidad está en relación directa con la estructura y la forma de la información, y cada medio está relacionado a su vez con una parte de la psiquis humana.

Su obra está escrita mayoritariamente en forma de aforismos o fragmentos breves, al estilo del siguiente: «Toda forma de tecnología es un reflejo de nuestra experiencia psicológica más íntima»; y, en gran parte, su escritura está presidida por el humor: «Como la máquina de escribir, el teléfono fusiona funciones, capacitando a la telefonista, por ejemplo, para ser su propia embaucadora y madame».

Este estilo, entre asertivo, paradójico y profético, le trajo algunos problemas en los medios académicos, que no sabían cómo clasificarlo, dudando entre si era un filósofo genial al estilo de F. Nietzsche, un escritor imaginativo o un «sabio un poco loco». Lo cierto es que su obra y sus ideas cobran, cada día que pasa, mayor fuerza y vigencia en la ciencia de la comunicación y los comportamientos sociales dentro del entramado de los mass-media, al margen del ingenio y las paradojas que satisfacen, por otra parte, la imaginación artística y literaria moderna.

Entre sus obras fundamentales cabe mencionar *La galaxia Gutenberg* (1962), *La aldea global* (1989) y ensayos como «Joyce, Mallarmé y la prensa» o «Leyes de los medios», incluidos en la antología McLuhan. Escritos esenciales (1998). La galaxia Gutenberg popularizó sus ideas sobre los medios de comunicación: para McLuhan, ha finalizado la era de la cultura basada en el libro;

la televisión y los nuevos sistemas electrónicos de comunicación en general han instalado ya al ser humano en una «aldea global», un sociedad audio-táctil tribalizada a escala planetaria.

Notas

[1] 1 Citado en The Singer of Tales, pág 3 <<.

[2] 2 Trade anal Market in the Early Empíres, pág 5. <<.

[3] Edward T. Hall: The Silent Language, pág 79. <<.

[4] Leslie A. White: The Science of Culture, pág 240. <<.

[5] Democracy in America, , libro I, cap. I. 20 <<.

[6] Véase el capítulo sobre «Acoustic Space» de *Explorations in Communication* (págs. 65-70), por E. Carpenter y H. M. McLuhan. <<.

[7] Utrum Christus debuerit doctrinam suam Scripto tradere. Summa Theologica, parte III, q. 42, art. 4. <<.

[8] Fedro. ón: Obras completas. (Madrid, Aguilar, 1966), traducción de María Araújo, pág 986. Las citas de Platón que siguen han sido tomadas de la misma edición. <<.

[9] Citado por Cassirer en *Language and Myth*, pág 9. <<.

[¹⁰] Luditas. se dio en Inglaterra (especialmente en Sheffield) a los destructores de la maquinaria en las colonias industriales; lo tomaron de su corifeo Ned Lud. El movimiento duro desde 1811 hasta 1815, en que lo sofocó la acción enérgica del Gobierno. (N. del T.) <<.

[¹¹] H. M. McLuhan: «The effect of the printed book on Language in the Sixteenth Century», en *Explorations in Communication*, págs. 125-35. <<.

[12] "Film Literacy in África». Canadian Communications, volumen I, núm. 4, verano 1961, págs. -14. <<.

[13] Para más datos sobre la nueva orientación espacial de la contemplación televisiva, véase «Inside the Five Sense Sensorium», de H. M. McLuhan, en *Canadian Architect*, junio de 1961, volumen VI, num. 6, págs. 49-54. <<.

[14] En 1403, los coreanos ya fundían tipos de metal, con punzones y matrices. (The Invention of Printing in China and its Spread Westward, de T. F. Carter.) Carter no le preocupó la relación entre el alfabeto y la imprenta, y probablemente desconocía que los coreanos tienen un alfabeto fonético. <<.

[15] Véase «Acoustic Space». <<.

[16] El artículo de Georg von Békésy sobre «Semejanzas entre el oído y las sensaciones dérmicas» (Psychological Review, enero 1959, págs. 1-22) facilita el medio para comprender por qué ningún sentido puede funcionar aisladamente, ni quedar inalterado por la acción y régimen de los demás sentidos. <<.

[17] Ivins: Art and Geometry, pág 59. <<.

[18] John White: The Birth and Rebirth of Pictorial Space, página 257. <<.

[19] *Mimesis: The representation of reality in Western Literature*
libro está dedicado al análisis estilístico de las líneas narrativas en
las letras occidentales, desde Hornero hasta nuestros días. <<.

[²⁰] Véase el desarrollo de este tema en *The Shakespearean Moment*, de Patrick Crutwell. <<.

[21] Tanto en *Empire and Communication*, de Harold Innis, como en su obra titulada *The Bias of Communication*, se trata ampliamente este tema. En el capítulo sobre «El problema del espacio», en el segundo de dichos libros (págs93-131), tiene mucho que decir sobre el poder de la palabra hablada para reducir las dimensiones orales y mágicas del espacio acústico: «*Quedó eliminada la tradición oral, aludida por César como ideada para perfeccionar la memoria y evitar que los conocimientos fuesen asequibles a todos*». Y «*La evolución del Imperio y del derecho romano reflejó la necesidad de instituciones que hiciesen frente al auge del individualismo y del cosmopolitismo que siguieron a la descomposición de la polis y de la ciudad-estado*» (pág 13).

Porque si el papel y las carreteras descompusieron las ciudades-estado y pusieron el individualismo en el lugar del animal político», de Aristóteles, «... *El descenso del consumo de papiro, especialmente después de la difusión del islamismo, exigió el empleo del pergamino*» (pág 17). Acerca de la función del papiro en el comercio del libro, así como en el Imperio, véase también la obra de George Herbert Bushnell *From Papyrus to Print*, y, especialmente, *Ancilla to Classical Learning*, de Moses Hadas. <<

[22] 1 E. S. Carpenter sugiere que Vladimir G. Bogaaaz (1860-1936) puede haber sido el primer antropólogo en afirmar que el hombre analfabeto tuvo conceptos espaciales no euclídeos. Trata estos temas en un artículo titulado «Ideas de Espacio y Tiempo en el Concepto de la Religión Primitiva» y publicado en *American Anthropologist*, vol. XXVII, núm. 2, abril 1925, páginas 205-66. <<.

[²³] Ryle, The Concept of Mind, págs. 223-24. <<.

[24]* En los párrafos entrecomillados que siguen, hasta el final de este capítulo, emplea Joyce una serie de palabras híbridas y compuestas, con un doble sentido que el comentarista citado, primero, y el autor de este libro, después, intentan descifrar o explicar. En la traducción no es posible, en todos los casos, reflejar esta duplicidad y amañó ortográfico de las palabras del original. (N. del T.) <<.

[25] Ivins cita el artículo de Lynn White sobre «Tecnología e invención en la Edad Media», aparecido en *Speculum*, volumen XV, en abril de 1940, págs. 141-59. <<.

[26] 1 John Pich, ed., A General Manley Hopkins Reader, página XXII. <<.

[27] Véase la referencia a este tema en mi artículo sobre «El efecto del libro impreso sobre el lenguaje en el siglo XVI». *Explorations in Communications*, págs. 125-35. <<.

[28] 1 Véase también *The Care of Books*, de J. W. Clark. <<.

[29] 2 E. F. Rogers, ed., St. Thomas More: Selected Letters, pagina 13. <<.

[30] 3 L'Enseignement de l'écriture aux universités médiévales, página 74; traducciones del autor de este libro. <<.

[31] 1 Estas consideraciones ponen al estudiante que aparece en una composición de Chaucer bajo una interesante luz, y ofrecen cierta razón para que se haga preferible leer «valioso» a «mundano» en el discutido texto: *Había un estudiante, de Oxenford así mismo, que en lógica empapóse hace ya mucho tiempo. Tan flaco su caballo como es flaco un rastrillo, y él nada de grasa tenía, os lo aseguro. Mas de aspecto lozano, y por ello tranquilo. Por completo raído estaba su capote; que ninguna ganancia todavía ha logrado, ni era tan valioso que un oficio tuviese. Prefería con mucho tener junto a su lecho veinte libros, en negro o en rojo encuadernados, de Aristóteles y su filosofía que ricas ropas, cintas y alegres devaneos.* <<.

[32] 1 Véanse *Medieval Rethoric and Poetic*, de C. S. Baldwin, y *Rethoric and Poetry in the Renaissance*, de D. L. Clark.

Encuentran ambos desconcertante esta fusión ciceroniana de la poética y la retórica. Pero Milton la aceptaba.

Adopta la opinión ciceroniana en su tratado *On Education*. Después de la gramática, dice, se debería estudiar precisamente tanta lógica como resulta útil a «una graciosa y adornada retórica». A ellas «debería seguir, o más bien preceder, la poesía, ya que es menos sutil y fina, pero más sencilla, sensual y apasionada». Estas últimas Palabras de Milton han sido citadas con frecuencia fuera de contexto y sin ninguna relación con el preciso sentido técnico del lenguaje de Milton. <<.

[³³] 2 H.-I. Marrou: Saint Augustin et la fin de la culture antique, pág 530, nota. <<.

[34] 3 En el siglo XVI, los actores isabelinos solían ser denominados los «retóricos». Esto era natural en un tiempo en que se estudiaba la pronuntiatio tanto como las otras cuatro partes de la retórica: inventio, dispositio, elocutio y memoria. Véase el admirable estudio de B. L. Joseph, *Elizabethan Acting*, en el que hace derivar de los manuales de gramática y retórica del siglo XVI las numerosas técnicas de elocución y acción dramática con las que estaban familiarizados todos los niños de las escuelas isabelinas. <<.

[35] 1 Roman Declamation, pág 10. Cicerón manifiesta en algún lugar que «la filosofía será la declamación de mi ancianidad». En todo caso, fue la declamación de la Edad Media. <<.

[36] 1 En *Studies in the Renaissance*, vol. VIII, 1961, páginas 155-72.
<<.

[37] 1 Edmund Joseph Ryan da la historia de la idea del *sensus communis*, según fue entendido en el mundo griego y en el mundo árabe, en su *Role of the Sensus Communis in the Psychology of St. Thomas Aquinas*. Es una doctrina que halló una posición clave para la tactilidad, y prevalece en el pensamiento europeo hasta la obra de Shakespeare. <<.

[38] 1 «La palabra escrita como instrumento y símbolo en los seis primeros siglos de la era cristiana», Columbia University, 1946, pág 2. <<.

[39] 1 Ivins, *Arts and Geometry*, pág 82. <<.

[40]* Porque lo era de profesión, llamóse el Notario a Jacobo de Lentino. Guitón, hermano del de su mismo nombre y Arezo. N. del T.) <<.

[41] Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, pág 177. <<.

[⁴²] 2 The Portable Dante, pág XXXIII. 166 <<.

[43] 1 Pero la tendencia de lo visual a hacerse «explícito» y a romper con los otros sentidos ha sido observada incluso en el desarrollo de la escritura gótica. E. A. Lowe señala: «*La escritura gótica es difícil de leer... Es como si la página escrita hubiera de mirarse, no leerse*» (en «Escritura a mano», de *The Legacy of the Middle Ages*, por G. C. Crump y E. F. Jacob, pág 223). <<.

[44]* Lo que hace Moro en este pasaje, incompleto en la cita, es burlarse, en buen humanista que era, del gramaticismo y bizantinismo de la corrompida escolástica de su época. (N. del T.) <<.

[45] 1 En el Oxford English Dictionary, bajo el concepto textbook se dice que en el siglo XVIII todavía se seguía esta práctica. <<.

[46] 1 Véase «Efectos de la Imprenta sobre la palabra escrita en el siglo XVI», *Explorations in Communication*, págs. 125 y sgs. <<.

[47] 2 En *Literatura Through Abri*, ilustra Helmut Hatzfeld el aspecto plástico y pictórico de esta cuestión. El artículo de Stephen Gilman sobre «El tiempo en la poesía española» (*Explorations*, núm. 4, 1955, págs. 72-81) revela «el orden o sistema ocultos» en los tiempos de *Le Cid*. <<.

[48] 3 En Chaucer Criticism, R. J. Schoeck y Jerome Taylor, comp. pág 2. Véase también «Chaucer y su auditorio», de B. H. Bronson, en Five Studies in Literatura. <<.

[49] 1 «Nuevas instrucciones para la práctica de la organización», en Ten Years Progress in Management, 1950-1960, páginas 45, 48. <<.

[50] 1 Traducción del autor, como la de las citas de esta obra que siguen. <<.

[⁵¹] 2 Moro, English Works, 1557, pág 835. <<.

[52] 1 Studies in English Literatura, 1500-1900, vol. I, núm. 1, invierno 1961, págs. 31-47. <<.

[53] 1 The works of Mr. Francis Rabelais, traducidas al inglés por sir Thomas Urquhart, pág 204. (N. del A.) La traducción al español se ha hecho sobre la edición francesa de Gargantúa, publicada por La Renaissance du Livre, Jean Gillequin & Cie., Editeurs, Paris. (N. del T.) <<.

[⁵⁴] 1 English Literatura in the Sixteenth Century, pág 140. <<.

[⁵⁵]* Uno de los innumerables nombres asignados por Rabelais al pene. (N. del T.) <<.

[⁵⁶] Usher: History of Mechanical Inventions, pág 240. <<.

[57] 1 W. J. Bates, comp. Criticism: the Major Taxis, pág 89. <<.

[58] 1 H. M. McLuhan, «La imprenta y los cambios sociales», Printing Progress: A Mid-Century Report, The International Association of Printing House Craftmen, Inc., 1959. <<.

[⁵⁹] 1 Studies in the Reinassance, vol. VIII, 1961, págs. 155-72. <<.

[⁶⁰] 1 Harold Innis: Essays in Canadian Economic History, página 253. <<.

[⁶¹] 2 Citado en la misma obra de Innis, pág 254. <<.

[62] 3 El método ramista y la mentalidad comercial, pág 159 <<.

[63] 1 Véase H. M. McLuhan: «Los efectos del perfeccionamiento de los medios de comunicación», *Journal of Economic History*, diciembre 1960, págs. 566-75. <<.

[⁶⁴] 1 Charles P. Curtis: It's Your Law, págs. 65-66. <<.

[65] 1 Walter Ong: El método ramista y la mentalidad comercial, pág 165 <<.

[66] 1 Publicado en *hay Sermons, Addresses and Reviews*, páginas 34-35. Véase también H. M. McLuhan: «The Mechanical Bride», *Folklore of Industrial Man*, pág 108. <<.

[67] 2 Véase The Mechanical Bride, pág 107. <<.

[68] 1 Véase La Philosophie au Moyen Age, de Etienne Gilson, página 481. <<.

[69] 1 El sueño de una noche de verano, V. I. <<.

[70] 1 Paraíso perdido, IX, 11, págs. 201-03. <<.

[71] 2 Essays, ed. R. F. Jones, pág 294. <<.

[72] 1 Advancement of Learning, pág 125. <<.

[73] 1 Sir Philip Sidney, *Astrophel and Stella*. <<.

[74] 1 Edward Hutton, *Pietro Aretino: The Scourge of Prince*, página XI. <<.

[75] 2 The Works of Aretino, traducidas al inglés del original italiano, con un ensayo crítico y biográfico, por Samuel Putman, Página 13. <<.

[76] 3 As you like it, II, VII. <<.

[77] 1 Aretino, I ragionamenti, segunda parte, primera jornada. <<.

[78] 2 Pietro Aretino, pág XIV. <<.

[79] 1 Tamburlaine the Great, I, II. <<.

[80]* The Inns of Court es el nombre dado en Inglaterra a las cuatro Escuelas de Derecho: Lincoln's Inn, Gray's Inn, The Inner Temple, The Middle Temple, que confieren los diplomas de derecho y gozan del privilegio exclusivo de otorgar la inscripción en el foro. (N. del T.) <<.

[81] 1 Buhler: The Fifteenth Century Book, pág 33. <<.

[⁸²] 2 R. H. Tawney: Religion and the Rise of Capitalism, página 156. <<.

[83] Citado en ibíd., pág 151. <<.

[84] 1 Véase L'Apparition du livre, págs. 127, 429. <<.

[85] 1 The Bias of Communication, pág 29. <<.

[⁸⁶] 2 The Bias of Communication, pág 28. <<.

[87]* La palabra inglesa fowl y la francesa joule sirven aquí, por su sonido semejante, a uno de los pocos juegos de palabras claros y comprensibles de los muchos y muy oscuros que aparecen continuamente en la obra de Joyce citada. La traducción que de ellos se ha hecho no pretende reflejar, ni aun débilmente, el pensamiento y el malabarismo verbal plurilingüe de Joyce, que tanto en este párrafo como en los demás que aparecen a lo largo de este libro, en su obra citada toda, en verdad, utiliza similitudes conceptuales y fonéticas para dar más de un sentido a lo que escribe. Para dar idea completa del original se haría necesaria una traducción múltiple, en varias claves, como la partitura musical de una orquesta, o bien utilizar una lengua que fuese al español lo que el lenguaje de Joyce es al inglés. (Nota del T.) <<.

[88] 1 A. de Tocqueville: Oeuvres complètes, tomo II, vol. 1, París, 1952. Gallimard; pág 200. <<.

[⁸⁹] 1 A. de Tocqueville: (Oeuvres complètes, tomo II, vol. II, París, 1953. Gallimard; pág 291. <<.

[⁹⁰] 1 Joseph Leclerc: Toleration and the Reformation, vol. II, página 349. <<.

[⁹¹] 2 Citado por Jones en *The Triumph of the English Language*, pág 321. <<.

[⁹²] 3 Hayes: Historical Evolution of Modern Nationalism, páginas 63-64. <<.

[⁹³] 1 The Tríumph of the English Language, pág 183. <<.

[⁹⁴] 2 S. L. Greenslade: The Work of William Tyndale, con un ensayo... de G. D. Bonne, pág 51. <<.

[⁹⁵] 3 Guérard: La vie et la mort d'un idéal, pág 44. <<.

[96] 1 R. N. Anshen: «Language», en An Enquiriy into its Meaning and Function, Science of Culture series, vol. VIII, pág 3. <<.

[97] 2 R. N. Anshen: «Language», en An Enquiriy into its Meaning and Function, pág 9. Véase también Edward T. Hall: The Silent Language. <<.

[⁹⁸] 3 M. M. Mahood: Shakespeare's Wordplay, pág 33. <<.

[⁹⁹] 1 Charles Carpenter Fries: American English Grammar, página 255. <<.

[¹⁰⁰] 2 Citado por Jones en *The Triumph of the English Language*, pág 202. <<.

[¹⁰¹] 3 Citado en English Pulpit Oratory from Andrews to Tillotson, de W. F. Mitchel, pág 189. <<.

[102] 1 Citado por Basil Willey en *The Seventeenth Century Background*, pág 207. <<.

[¹⁰³] 2 Basil Willey: The Seventeenth Century Background, página 212. <<.

[¹⁰⁴] 1 Siebert: Freedom of the Press in England, 1476-1776, página 103. <<.

[105]* Who-Whom, en inglés. (N. del T.) (1) 2 de julio de 1956, pág 46. <<.

[¹⁰⁶] 2 2 de julio de 1956, pág 46. <<.

[¹⁰⁷] 1 Citado en *The Triumph of the English Language* (pág 189), de Jon <<.

[108] 2 Poulet: Studies in Human Time, pág 13. <<.

[109] 1 Poulet: Ibídem, pág 15. <<.

[¹¹⁰] 2 Poulet: Ibídem, pág 16. <<.

[¹¹¹] 3 Poulet: Studies in Human Time, pág 45. <<.

[¹¹²] 1 Poulet: Ibídem, pág 54. <<.

[¹¹³] 2 Poulet: Ibídem, pág 58. <<.

[¹¹⁴] 3 Shakespeare, Soneto LX. <<.

[115] 1 Whyte: The Unconscious before Freud, pág 60. <<.

[¹¹⁶] 1 Poulet: Studies in Human Time, pág 78. <<.

[¹¹⁷] 1 Poulet: Studies in Human Time, pág 80. <<.

[¹¹⁸] 2 Poulet: Ibídem, pág 85. <<.

[119] * Célebre personaje de un cuento infantil muy conocido en Inglaterra. Tiene forma de huevo y se destroza en mil pedazos al caer del muro donde está encaramado. (N. del T.) 3 <<.

[¹²⁰] 3 Poulet: Studies in Human Time, pág 87. <<.

[¹²¹] 4 A. Robert Caponigri: Tiempo e Idea: la teoría de la historia en Giambattista Vico. <<.

[122] 1 A. Robert Caponigri: Ibídem, pág 142. <<.

[¹²³] 2 Carola Giedion-Welker: Contemporary Sculpture, página 205.
<<.

[¹²⁴] 1 Selections, ed., Philip P. Wiener, págs. 29-30. <<.

[125] 1 The Dunciad, edición de James Sutherland, Londres, 1953, Methuen, pág 49. <<.

[¹²⁶] 1 The Dunciad, IV, II, págs. 21-4. <<.

[¹²⁷] 1 The Dunciad, IV, II, págs. 91-4. <<.

[¹²⁸] 2 Pope's Dunciad, pág 60. <<.

[129] 1 Pope: Dunciad, pág 47. <<.

[¹³⁰] 1 Dunciad (B), IV, II, págs. 627-56. <<.

[¹³¹] 1 Jerusalem, III, pág 74. <<.

[¹³²] 2 Ibídem, II, pág 36. <<.

[133] 3 Este tema newtoniano está desarrollado por mí a propósito de «Tennyson y la Poesía Pictórica» en *Critical Essays on the Poetry of Tennyson*, compilados por John Kilham, páginas 67-85. <<.

[134] 1 John Ruskin: Modern Painters, vol. III, pág 96. 368 <<.

[135] 2 Véase H. M. McLuhan: «Joyce, Mallarmé and the Press», Sewanee Review, invierno 1954, págs. 38-55. <<.

[136] 1 Citado por Raymond Williams, *Culture and Society*, 1780-1850, pág 38. <<.

[137] 1 En Selected Essays, pág 141. <<.

[¹³⁸]* El doble asesinato de la calle de la Morgue. (TV. del T.) <<.

[139] 1 «The Social and Intellectual Background», en The Modern Age (The Pelican Guide to English Literature), pág 47. <<.