

# NEW LEFT REVIEW 103

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO - ABRIL 2017

TRANSICIÓN EN ESTADOS UNIDOS		
MIKE DAVIS	Las elecciones de 2016	7
JOANN WYPIJEWSKI	La política de la inseguridad	11
DYLAN RILEY	El Brumario estadounidense	23
ALEXANDER ZEVIN	Imperio y aranceles	37
PERRY ANDERSON	Pasando el bastón de mando	43
ARTÍCULOS		
GÖRAN THERBORN	La dinámica de la desigualdad	69
CARLOS SPOERHASE	Más allá del libro	91
HITO STEYERL	Sobre los juegos	105
CINZIA ARRUZZA	El rechazo de Italia	122
CRÍTICA		
MARCO D'ERAMO	Ellos, el pueblo	134
PETER ROSE	¿Secretos de los antiguos?	145
JEFFERY WEBBER	Pensamiento social latinoamericano	157

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO  
**25M**  
DEMOCRACIA

**ts**  
d traficantes de sueños

---

[SUSCRÍBETE](#)

## ¿MÁS ALLÁ DEL LIBRO?

● HA MUERTO POR fin el libro? En años recientes, a menudo críticos culturales y literarios han debatido sobre la crisis del código como forma cultural: el fajo de hojas de papel u otro material adecuado fijadas por uno de sus bordes como medio para almacenar y recuperar texto escrito o impreso, que sucedió al pergamino como principal forma de libro en los últimos siglos de la Antigüedad mediterránea. La principal pregunta de este debate ha sido si el libro físico será pronto sustituido por los medios digitales, sacado de la circulación por sus homólogos electrónicos. Una retrospectiva paneuropea de las teorías sobre el libro en el periodo de entreguerras pone de manifiesto, sin embargo, el limitado tecnicismo de esta discusión, que nos devuelve en particular a una cuestión fundamental: si el libro no habrá sido desbancado por otros medios impresos, y esto en términos estrictamente estéticos concernientes a la comprensión y la observación de las características materiales de aquel y las posibilidades de estos.

El mayor alcance crítico de este debate anterior se vio favorecido por el carácter cosmopolita de sus principales colaboradores, entre los que se encontraban Paul Valéry, Walter Benjamin, László Moholy-Nagy y El Lissitsky, con un rango de trabajo colectivo que abarcó desde las artes literarias de la poesía y el ensayo hasta la pintura, la fotografía y la edición; y en buena medida por la variedad de ámbitos y contextos culturales en los que se desarrollaron sus argumentos. Porque en aquel entonces, el discurso teórico sobre el libro carecía de hogar, en términos disciplinarios e institucionales, y sus iniciativas eran de carácter ensayístico, publicadas en *feuilletons* y en los apartes de crítica cultural de los escritores; en publicaciones especializadas de tipógrafos y diseñadores

gráficos; en producciones tan variadas como el *milieu* bibliófilo y los catálogos del mercado de libros de anticuario.

El ensayo de Valéry titulado «Les deux vertus d'un livre» se publicó en 1926, como parte de un conjunto de once opúsculos de pequeño formato editados por el holandés Alexandre Alphonse Marius Stols en referencia a la situación del libro literario<sup>1</sup>. Esta colección en estuche se publicó con el título de *Les Livrets du bibliophile*, con una tirada de trescientos cincuenta ejemplares, y las obras que la componían no se vendían por separado. Además de relatos cortos que trataban del tema de la bibliofilia, incluía las aportaciones teóricas sobre el libro efectuadas por notables autores franceses, como Paul Claudel, Anatole France y Valéry Larbaud. La principal afirmación de este ensayo densamente escrito es que el estudio de la literatura debe ahora prestar también atención a la naturaleza de la literatura como objeto físico visible<sup>2</sup>. Le interesan en especial los aspectos materiales de la página del libro: si esta se viese como imagen, sostiene él, permitiría hacerse una idea completa de la misma. Sobre y más allá del modo establecido de leer la página de manera sucesiva, paso a paso, parece ahora posible aprehenderla de manera inmediata y simultánea, como imagen. Así, el «libro hermoso» ofrece dos virtudes: por una parte, es una máquina perfecta para el modo de lectura lineal; por otra, es un objeto idealmente diseñado para la percepción sinóptica.

Valéry había descrito ya esta relación entre la simultaneidad de la mirada y la lectura sucesiva (modelada sobre el patrón del discurso) unos años antes, en sus influyentes reflexiones sobre *Un coup de dés* de Mallarmé. En ese momento, sin embargo, no la había descrito como una característica del libro en general, sino por el contrario como un aspecto específico del proyecto poético de Mallarmé<sup>3</sup>. Valéry sitúa a este con mucha precisión en la historia de los medios literarios: determina en último término que la innovación de *Un coup de dés* radica en su consideración general de la página como unidad visual, entendida en este caso como las características visuales del libro o del cuaderno abiertos, la presentación en doble página. Y afirma que esta consideración deriva del cuidadoso estudio por parte del poeta de la imagen impresa en los carteles y en los periódicos contemporáneos.

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Les livrets du bibliophile*, vol. 6: *Notes sur le livre et le manuscrit*, Maastricht y París, 1926.

<sup>2</sup> P. Valéry, «Two Virtues of a Book», *Wilson Bulletin* 4, 1929, pp. 15-16.

<sup>3</sup> P. Valéry, «Le coup de dés», en Jean Hytier (ed.), *Oeuvres*, vol. I, París, 1957, pp. 625-627.

*Después de Mallarmé*

Valéry no fue el único que trató sobre esta relación subestimada en la historia de los medios. Treinta años antes, en su cargo de corresponsal del *Journal de Bruxelles* en París, el poeta simbolista belga Georges Rodenbach ya había observado (para su sorpresa) que su amigo Mallarmé era dado, en la correspondencia personal, a hacer comentarios sobre sus carteles favoritos y acerca de que, con su diversidad tipográfica, estos podrían servir de modelo para la impresión de libros de poesía. Una tipografía de libros inspirada en la del cartel podría servir, esperaba Mallarmé, de patrón de entonación impreso para proporcionar mayor matiz a la representación del proceso poético. Paul Claudel desarrolló, en *Philosophie du livre* –publicado también en la colección de Stols–, la idea de que a esa altura el libro literario debía contemplarse como parte de una compleja red de medios. Identificó el diario, la revista y el libro, dentro de los cuales distinguió además entre libros de placer y de trabajo, y libros de lujo<sup>4</sup>. Sostenía también que *Un coup de dés* debería interpretarse como una reflexión poética sobre esta diversificada red de medios. De acuerdo con Claudel, el poema visual abstracto de Mallarmé no podía entenderse adecuadamente sin reconocer la admiración que este sentía por la composición de ciertos carteles y de las primeras páginas de los periódicos.

Estas evaluaciones contemporáneas de Mallarmé eran de hecho correctas, como recientemente ha demostrado un extenso análisis histórico sobre la importancia que tuvo en la cultura impresa en torno a 1900<sup>5</sup>. Lo interesante en este contexto, sin embargo, no es solo que este punto de referencia fuese ya evidente para sus contemporáneos, sino también que se incluyese en las teorías sobre el libro desarrolladas después de él. Valéry vio en la «disposición» tipográfica de Mallarmé la integración programática de dos modos estéticos: una percepción totalizadora de superficies amplias y un proceso gradual de lectura de las líneas. En su opinión, Mallarmé consiguió, por medio de la composición material de la página, expandir el ámbito de la literatura mediante la integración de una segunda dimensión y en consecuencia también un segundo modo de percepción. Con Mallarmé, la literatura (entendida como disposición tipográfica) adquiere por fin conciencia de que no es solo una línea, sino

---

<sup>4</sup> Paul Claudel, *Les livrets du bibliophile*, vol. 2: *La philosophie du livre*, Maastricht y París, 1926.

<sup>5</sup> Anna Sigrídur Arnar, *The Book as Instrument: Stéphane Mallarmé, the Artist's Book, and the Transformation of Print Culture*, Chicago, 2011.

también una superficie, y de que, en cuanto superficie material, está abierta a la percepción intuitiva y momentánea.

Mallarmé y Valéry concuerdan en que hay dos modos fundamentales de percibir la literatura en formato libro. Parecen, sin embargo, diferir acerca de si es posible activar ambas en concierto. La percepción de la página tipográfica tal y como la concebía Mallarmé puede caracterizarse como una «intuición material», que capta la página en un momento, de un vistazo, precediendo al proceso de lectura lineal y al mismo tiempo englobándolo. El intuitivo «*coup d'oeil*» de la percepción superficial, en este sentido, anticipa la posterior comprensión del proceso de lectura lineal<sup>6</sup>. Valéry, por el contrario, no cree que esa operación dual sea posible. Para él, «ver» los textos y «leerlos» no solo son modos independientes entre sí, son mutuamente excluyentes. La «visión» simultánea, estacionaria e intuitiva de los textos, que él compara con la percepción espacial de los edificios, debe contrastarse con una «lectura» consecutiva, móvil e intelectual de los textos, que él compara con la percepción temporal de la música. Valéry sugiere, no obstante, que la facilidad de transición entre estos dos modos estéticos representa un criterio de valor central para la literatura en formato libro. Desde su punto de vista, no basta que las páginas del libro, como instrumentos materiales, se vean por una parte como hermosas superficies tipográficas y por otra como líneas compuestas y legibles; por el contrario, la disposición debe favorecer la fácil transición de un modo estético a otro (y viceversa) por parte del usuario. Un libro entendido como colección material de páginas tipográficas solo es adecuado y «virtuoso» si permite a su usuario reconocer las dos dimensiones fundamentales de la literatura en formato libro, si no en un único acto de percibir, sí al menos en el transcurso de un extenso proceso de recepción a través de múltiples «pasajes».

### *Las brutales heteronomías de Benjamin*

Los ensayos teóricos de Valéry sobre el libro se leyeron pronto en los países de habla inglesa y de habla alemana; en ambas lenguas se publicaron traducciones a los pocos años. Es difícil decir si Walter Benjamin leyó «*Les deux vertus d'un livre*». Lo que sí es seguro, sin embargo, es que había oído hablar del ensayo: «Al parecer –escribía Benjamin a finales de 1929 o comienzos de 1930– Valéry ha publicado recientemente uno de

---

<sup>6</sup> P. Valéry, «Un coup de dés», cit., p. 627.

los ensayos más brillantes acerca de la bibliofilia»<sup>7</sup>. También es seguro que Benjamin, que era buen conocedor de la obra de Valéry, había leído su ensayo sobre *Un coup de dés*. Esto es evidente en «Paul Valéry en la École Normale», de 1926, en el que desarrolla una aproximación a Mallarmé que claramente toma ese texto como punto de partida<sup>8</sup>. Dos años después, Benjamin retomó esta idea en su *Calle de sentido único*. En el apartado titulado «Censor jurado de cuentas», analiza la obra poética de Mallarmé en la tipografía como una manifestación de la decadencia del libro tradicional:

Ahora todo indica que el libro en su forma tradicional se acerca a su fin. Mallarmé, que en la estructura cristalina de su escritura manifiestamente tradicionalista vio la verdadera imagen de lo que estaba por venir, fue en *Coup de dés* el primero en incorporar las tensiones gráficas de la publicidad a la página impresa<sup>9</sup>.

¿En qué medida, sin embargo, es el libro «tradicional» una forma mediática del pasado? Benjamin sostiene que «la eficacia literaria significativa» solo puede ahora desarrollarse en los formatos de «cuadernos, folletos, artículos y carteles» —no hay espacio en el presente, cree, para el ambicioso «gesto universal del libro»— lo que, debería añadirse, estaba siendo aún ejecutado por Mallarmé en *Un coup de dés*<sup>10</sup>. En la breve historia de los medios escritos trazada por Benjamin, la época de la escritura en formato libro es un interludio ya concluido:

Si hace siglos [la escritura] comenzó gradualmente a tenderse, pasando de la inscripción vertical a un manuscrito que reposaba en pupitres inclinados para finalmente acostarse en el libro impreso, empieza ahora con igual lentitud a elevarse nuevamente del suelo. El periódico se lee más en el plano

<sup>7</sup> Walter Benjamin, «Pariser Köpfe», en R. Tiedermann y H. Schweppenhäuser (eds.), *Gesammelte Schriften*, Fráncfort, 1972-1989, vol. 7, pp. 631-632.

<sup>8</sup> Walter Benjamin, «Paul Valéry und der École Normale», *Gesammelte Schriften*, vol. IV, p. 480.

<sup>9</sup> Walter Benjamin, *One Way Street*, trad. Edmund Jephcott, en Marcus Bullock y Michael Jennings (eds.), *Selected Writings*, vol. I, Cambridge (MA), 1996, p. 456. Vale la pena observar que, aquí y en otras partes, el material traducido preexistente que se utiliza en *Selected Writings* ha sido retocado por los editores; cf. Walter Benjamin, *One-Way Street and Other Writings*, trad. Edmund Jephcott y Kingsley Shorter, Londres, 1979, p. 61.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 444; la traducción original de Jephcott —que ha sido adoptada por los editores de *Selected Writings*— traduce erróneamente «*anspruchsvolle universale Geste des Buches*» por «*pretentious, universal gesture of the book*»: Walter Benjamin, *Einbahnstrasse*, Berlín, 1928, p. 7. El «*anspruchsvoll*» de Benjamin señala al carácter ambicioso y complejo del libro.

vertical que en el horizontal, mientras que el cine y la publicidad obligan por completo a la palabra impresa a la dictatorial perpendicular<sup>11</sup>.

La dimensión vertical del periódico y del anuncio publicitario, que Valéry consideraba capaz de complementar positivamente a la literatura con una importante segunda dimensión, aparece a ojos de Benjamin como superpoderosa antagonista de la dimensión horizontal del libro impreso: «La escritura –que había encontrado en el libro un refugio que le permite llevar una existencia autónoma– se ve despiadadamente arrastrada a la calle por la publicidad y sometida a las brutales heteronomías del caos económico»<sup>12</sup>. En este sentido, el ensayo de Benjamin es también una reflexión crítica sobre la publicidad; sobre este telón de fondo, caracteriza el libro impreso como medio de respiro frente a la preponderancia del «lenguaje instantáneo»<sup>13</sup>, como «refugio» para una «existencia autónoma» de la escritura, como espacio contemplativo para «penetrar en la quietud antigua», lo cual contrasta por completo con la inevitable distracción de una «avalancha de letras cambiantes, coloridas y divergentes» en la prensa y en las vallas publicitarias, así como en el paisaje callejero de la ciudad en general<sup>14</sup>.

En el momento mismo en el que, desde el punto de vista de Benjamin, el libro se vuelve históricamente superfluo, se convierte también en una importante ocasión para la nostalgia. La alta estima en la que se tiene al libro demuestra ahora ser consecuencia de la alta modernidad. Los apartados dedicados a la niñez en *Calle de sentido único* esbozan, casi con un espíritu edificador, el retrato de un niño que se deja seducir, en su lectura, por la «tranquilidad del libro»<sup>15</sup>. Los ensayos en buena medida olvidados de Benjamin sobre la bibliofilia –incluido el amor por los libros infantiles– están impulsados por esta transfiguración melancólica de un pasado «en el que los libros todavía llevaban vestiduras»<sup>16</sup>.

Así, el ensayo teórico sobre el libro que es el tema de «Censor jurado de cuentas» no limita su atención a los (entonces) «nuevos» medios que operaban con la forma escrita, la cultura visual de la ciudad, con sus periódicos, sus carteles, películas y demás. También extiende su alcance

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 456.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 456.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 444.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 456.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 463.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, «Karl Wolfskehl zum sechzigsten Geburtstag», *Gesammelte Schriften*, vol. IV, cit., p. 366.

a los aspectos fundamentales del «viejo» medio del libro impreso. La teoría de Benjamin está profundamente inserta en el discurso bibliófilo de las primeras décadas del siglo XX. La medida de esto puede verse en las numerosas referencias admirativas que hace al poeta y traductor Karl Wolfskehl, cuyos ensayos bibliófilos ya habían encontrado reconocimiento generalizado en la década de 1920.

Ante todo, en sus ensayos sobre la teoría del libro, Wolfskehl –para Benjamin, uno de los «grandes expertos en libros y amantes de los libros»<sup>17</sup>– contrastaba repetidamente la multiplicidad de la edición con la singularidad del ejemplar personal, y promovía la recopilación planificada de ejemplares concretos, con una historia peculiar. Benjamin lo siguió en esto; veía a los coleccionistas de libros como «fisonomistas del mundo de las cosas»<sup>18</sup> y la bibliofilia como un tipo de fisonomía. Este tipo de fisonomía no considera el libro como un espécimen de la edición, como un artículo producido en masa industrialmente, y contempla por el contrario el ejemplar individual como un artículo único e inconfundible. Parte de una época pasada, el libro se convierte ahora en un objeto de intenso deseo bibliófilo y de nostalgia como objeto individualizado, con su propia historia y su «destino» personal<sup>19</sup>.

### *De Gutenberg a los primeros carteles*

En opinión de Benjamin, la poesía de Mallarmé apunta a la «excéntrica cualidad figurativa» futura de la escritura. Y no fue solo Benjamin, sino también László Moholy-Nagy –al que Benjamin conoció en Berlín a finales de la década de 1920, hacia el final de su tiempo en la Bauhaus, y al que admiraba– quien veía en la naturaleza cada vez más «excéntrica» de la escritura impresa la innovación tipográfica más significativa desde Gutenberg. Como Benjamin, Moholy-Nagy concluía también que el libro impreso tradicional se acercaba a su fin. Incluso divide la historia general de la impresión en dos épocas diferentes: una inicial «de Gutenberg a los primeros carteles», que se acercaba a su fin, y otra que pronto comenzaría, porque con los primeros carteles está comenzando «una nueva fase»

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 366. Wolfskehl (1869-1948) era miembro del neopagano Círculo Cósmico de Múnich, centrado en el místico Alfred Schuler, y se relacionaba con el poeta Stefan George.

<sup>18</sup> Walter Benjamin, «Unpacking my Library», trad. Harry Zohn, en Michael Jennings, Howard Eiland y Gary Smith (eds.), *Selected Writings*, vol. 2, pt. 2, Cambridge (MA), 1999, p. 487.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 487.



de la historia de los medios<sup>20</sup>. Curiosamente, Moholy-Nagy caracteriza la nueva época en términos similares a los de Valéry y Benjamin: interpreta el umbral entre las épocas como una transición de la monodimensionalidad a la bidimensionalidad en la tipografía, es decir, como una ampliación del aspecto horizontal al vertical, de la línea a la superficie. La impresión del libro en la última época de Gutenberg permanecía limitada a una tipografía «exclusivamente» lineal; solo la impresión de la incipiente era del cartel abriría una nueva y completa «dimensionalidad»<sup>21</sup>.

Moholy-Nagy no contemplaba los impulsos innovadores que estaban provocando una nueva época de la imprenta en el campo de la tipografía de libros, sino exclusivamente en la impresión de noticias y la publicidad: «de los periódicos ilustrados, los carteles y la impresión comercial»<sup>22</sup>. No reconocía un proyecto estético independiente e innovador ni siquiera en las formas más progresistas de la tipografía del libro, donde, sostenía: «El libro muestra aún una forma predominantemente tradicional [...]. Porque la calidad del libro de hoy, incluso en sus mejores y más cultivados ejemplos, no logra superar a Gutenberg». Hoy «los escasos impulsos en esta dirección se toman de los demás campos de la tecnología de la impresión»<sup>23</sup>. Por el momento, el libro impreso, en la medida en la que desease seguir siendo válido como libro *moderno*, no podía evitar aceptar la «nueva» e innovadora tipografía de la era del cartel. Esto era aplicable también al libro académico: porque pronto «hasta las obras filosóficas funcionarán con los mismos métodos, al igual que hacen ahora las revistas estadounidenses»<sup>24</sup>.

La teoría de medios propuesta por Moholy-Nagy no se ceñía a la cuestión de la bidimensionalidad de la página; se extendía también a la cuestión de la simultaneidad de la *percepción* de la página bidimensional. Las obras que usan una «tipografía lineal» y exhiben «la pureza de lo lineal» serán sustituidas por obras «tipográfico-óptico-sinópticas», porque solo estas últimas pueden producir una «simultaneidad de acontecimientos

---

<sup>20</sup> László Moholy-Nagy, «Zeitgemässe Typographie-Ziele, Praxis, Kritik», en Aloys Ruppel (ed.), *Gutenberg Festschrift, zur Feier des 25jährigen Bestehens des Gutenbergmuseums in Mainz*, Maguncia, 1925, p. 314.

<sup>21</sup> L. Moholy-Nagy, «Typo-Photo», *Typographische Mitteilungen*, vol. 22, núm. 10, 1925, p. 203.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 203

<sup>23</sup> L. Moholy-Nagy, «elementare buchkunst», en Verein Deutsche Buchkünstler (ed.), *Europäische Buchkunst der Gegenwart*, Leipzig, 1928, pp. 60-61.

<sup>24</sup> L. Moholy-Nagy, «Typo-Photo», cit., pp. 203-204.

sensorialmente perceptibles»<sup>25</sup>. Los actuales «experimentos en presentación simultánea» no pueden ya guiarse por la tipografía del «libro clásico, antes considerado el modelo ideal» de comunicación<sup>26</sup>.

Los ensayos de Moholy-Nagy conservan los fundamentales emparejamientos dicotómicos que Valéry había empleado ya en su interpretación de *Un coup de dés*: la lectura lineal, sucesiva y mediata de un texto continuo, frente a la visualidad sinóptica, simultánea e inmediata de la página-imagen. Basándose en el poema de Mallarmé, sugería Valéry, el proceso de lectura gradual y lineal va precedido y acompañado por una percepción momentánea (*coup d'oeil*) de la superficie basada en una «intuición material»<sup>27</sup>. Moholy-Nagy, que fue la mente creativa de la serie de catorce volúmenes de *Bauhausbücher* (1925-1929), atribuyó una similar fuerza «visual inmediata» a los materiales tipográficos, que «implican en sí mismos un alto grado de comprensibilidad óptica y son, por lo tanto, capaces de una presentación visual inmediata –y no simplemente intelectual mediata– del contenido de su mensaje»<sup>28</sup>. Una oposición fundamental entre la interpretación discursiva a través de la lectura y la comprensión visual a través de la intuición recorre estos ensayos de teoría de medios, como lo hizo en el pensamiento de Valéry.

¿Nace entonces la modernidad bajo el signo de dos concepciones fundamentales opuestas del libro, como recientemente afirmaban Jeffrey Schnapp y Adam Michaels? Si miramos los dos paradigmas que presentan del libro «total» y el libro «explotado» –por un lado, el sueño mallarmeano «de que todo el universo quepa en *un solo libro total*» y, por otro, la idea planteada por Moholy-Nagy de un «libro en el que todas sus páginas puedan convertirse en teatro omnicomprendivo del presente»<sup>29</sup>– queda claro que es imposible hablar de concepciones opuestas. Mallarmé y Moholy-Nagy comparten la percepción de que el libro impreso «convencional» se ha vuelto problemático y no tiene más opción que experimentar una extensa modernización tipográfica; ambos artistas consideran que el libro «moderno» debe tomar como modelo de su enfoque las innovaciones tipográficas del periódico y el cartel, aun cuando no coincidan precisamente en el aspecto que debería tener

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 202-204.

<sup>26</sup> L. Moholy-Nagy, «elementare buchkunst», cit., p. 64.

<sup>27</sup> P. Valéry, «Le coup de dés», cit., p. 627.

<sup>28</sup> L. Moholy-Nagy, «Typo-Photo», cit., p. 204.

<sup>29</sup> Jeffrey Schnapp y Adam Michaels, *The Electric Information Age Book: McLuhan/Agel/Fiore and the Experimental Paperback*, Nueva York, 2012, p. 30.

este enfoque; ambos sostienen en último término que el libro moderno se caracteriza principalmente por su bidimensionalidad intrínseca. Mallarmé –en conversación con el editor y bibliófilo Ambroise Vollard, con quien había planeado una edición ilustrada de *Un coup de dés* poco antes de su muerte– hacía referencia expresa a la naturaleza inmanentemente visual de sus propios textos. Asimismo, esta visualidad no se limitaba a la superficie de la página impresa (en blanco y negro): se extendía, al menos en teoría, como también hace más tarde con Moholy-Nagy, a la integración de todo tipo de material visual.

Es importante resaltar que el libro no solo estaba siendo cuestionado desde los campos de la emisión radiofónica y del cine (como la historia convencional de los medios y la historiografía del libro siguen afirmando): la competencia más dura procedía principalmente del interior de la variopinta cultura de la impresión. Asimismo, la amenaza planteada por la impresión efímera no era meramente económica (relacionada con consideraciones de escala o con la «economía» cultural de la atención pública), como se consideraba en los debates de finales del siglo XIX, por ejemplo, en referencia a la competencia entre libros y revistas. La competencia por la atención la resalta con especial firmeza Benjamin. Sin embargo, la materia impresa efímera no sometía a presión a la moderna cultura del libro literario para que innovase solo por esto<sup>30</sup>. Representaba un importante reto sobre todo debido a su superioridad estética. La prensa de masas (periódicos y revistas) y la publicidad (impresión de carteles y anuncios de neón) había sustituido al libro «convencional» en el área de la tipografía, dominando el *coup d'oeil* que Mallarmé y Valéry solo podían emular en una escala limitada mucho menor que la de un libro completo, cuyas exigencias materiales específicas y cuya promesa, al mismo tiempo, se dejaban sin explorar. El libro estaba en desventaja en sus aspectos estéticos, cuestionado en sus elementos *materiales* por la práctica estética heterónoma.

### *Más allá de la página*

Los patrones de circulación de estas teorías ensayísticas del libro revelan que el reto se repetía en el campo «autónomo» y en el «heterónomo». Los ensayos de Valéry y Moholy-Nagy, por ejemplo, aparecieron en

---

<sup>30</sup> Thomas Wegmann, *Dichtung und Warenzeichen: Reklame im literarischen Feld 1850-2000*, Göttinga, 2011, p. 212.

publicaciones bibliófilas de libros históricos dedicadas al libro «antiguo» y «hermoso», y poco después en el contexto de las revistas de diseño gráfico, dedicadas a un interés profesional y comercial por lo efímero. El ensayo de Moholy-Nagy sobre la «Tipografía contemporánea» se publicó por primera vez en 1925 en un volumen conmemorativo de Gutenberg; un año después reapareció en el famoso número de la revista *Offset-Buch-und Werbekunst: Das Blatt für Drucker, Werbefachleute und Verleger*<sup>31</sup> dedicado a la Bauhaus. El ensayo de Valéry titulado «Les deux vertus d'un livre», publicado por primera vez en 1926 en la serie de *Livrets*, fue después reeditado en la revista *Arts et Métiers Graphiques*, producido como literatura promocional por la empresa diseñadora de tipos Deberny et Peignot.

La circulación de estos ensayos teóricos sobre el libro en formatos de edición y formas discursivas tan diferentes apunta a una situación específica: las teorías del libro ya no podían evitar una confrontación explícita con las innovaciones estéticas en las áreas heterónomas de la cultura impresa. Nuestra era moderna empieza de hecho, como dice Lissitsky en su famoso ensayo teórico publicado en *Gutenberg-Jahrbuch* en 1927, con un «problema de producción de libros» estéticamente motivado que deriva de la propia cultura impresa<sup>32</sup>; y la teoría del libro reacciona ante esto intentando redefinir la relación de la forma establecida del libro con la estética material de lo efímero. En la obra de Mallarmé, y posteriormente también en Valéry, Benjamin y Moholy-Nagy, el libro unidimensional se vuelve bidimensional: al igual que los periódicos y las revistas del momento, la página abierta del libro posee –como superficie de una página– una visualidad bidimensional. ¿Pero dónde deja esto a la tercera dimensión del libro, esa dimensión que, para empezar, le permite diferenciarse de una mera superficie tipográfica? Las ocasionales declaraciones programáticas de Moholy-Nagy, como las reflexiones ensayísticas de Valéry y Benjamin, se concentran exclusivamente en la dimensión visual de la presentación a doble página, no en la totalidad del libro como objeto físico.

---

<sup>31</sup> U «Ófset, libro y arte promocional: la revista para impresores, especialistas en publicidad y editores». Moholy-Nagy pretendía que tanto el texto como las imágenes apelasen a un público específico: el volumen en honor a Gutenberg contiene la imagen de una imprenta antigua y adjunta a las propias afirmaciones estéticas de Moholy-Nagy un comentario admitiendo que, con respecto a las innovaciones tipográficas, por supuesto, «no deberían pasarse por alto los peligros de un ruidoso énfasis excesivo», L. Moholy-Nagy, «Zeitgemässe Typographie», pp. 307-317. Ambos faltan de la posterior publicación en *Offset- Buch- und Werbekunst*.

<sup>32</sup> El Lissitsky, «The Future of the Book», *NLR* 1/41, enero-febrero de 1967, p. 42.

Así, vale la pena preguntar si el libro-objeto se analiza de algún modo a finales de la década de 1920. Lissitsky es uno de los pocos que intenta establecer una diferenciación estricta entre el libro y la página del libro, por una parte, y, sin embargo, ofrece también una seria consideración teórica de su tridimensionalidad. La diferenciación de la línea y la superficie, tan familiar desde las teorías de Valéry, Benjamin y Moholy-Nagy, aparece también en la obra de Lissitsky, a modo de distinción entre la cronología de la secuencia del sonido y la espacialidad de la representación espacial. Cuando escribe que ambas deben ir unidas en el «libro», sigue hablando de la página: «La palabra tiene hoy en día dos dimensiones. Como sonido está en función del tiempo; como exposición, del espacio. El libro del futuro debe ser ambos». Lissitsky resume cuidadosamente las transformaciones prototípicas en las décadas anteriores a su ensayo: en su opinión, la forma del libro contemporáneo se caracteriza por la «composición partida» y el fotomontaje; identifica como padres del mismo a los carteles y a los semanarios ilustrados, así como a los anuncios publicitarios modernos<sup>33</sup>. Pero deja muy claro que el libro contemporáneo que ha incorporado significativas innovaciones estéticas del arte comercial no ha logrado, sin embargo, resolver la «crisis» fundamental del libro como «forma artística». Ni siquiera las enormes transformaciones vanguardistas han «encontrado una nueva estructura general» para el medio<sup>34</sup>. El argumento vital de Lissitsky es que la «explosión» vanguardista del libro ha quedado limitada a la página tipográfica; que el plano de la página bidimensional del libro, el cartel y los semanarios ha sido objeto de consideraciones teóricas y deconstrucción conceptual (concreta), pero el libro tridimensional, no. El libro convencional sigue en gran medida intacto, porque por el momento no se ha encontrado ninguna forma nueva para su «cuerpo»; el actual trabajo en la página tipográfica de las partes interiores del medio «no está todavía en la fase en la que podría hacer explotar la forma tradicional del libro»<sup>35</sup>. El libro revolucionario del futuro no se ha realizado aún.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 41, 42 y 44; y El Lissitsky, «Typographische Tatsachen», en A. Ruppel (ed.), *Gutenberg Festschrift, zur Feier des 25 jährigen Bestehens des Gutenbergmuseums in Mainz*, cit., p. 153.

<sup>34</sup> El Lissitsky, «The Future of the Book», cit., p. 43.

<sup>35</sup> Esta frase no se tradujo en la versión de la *NLR*; cf. la versión alemana, El Lissitsky, «Unser Buch», *Gutenberg-Jahrbuch* 2, 1927, p. 178.

## ¿Un futuro para el libro?

Estas discusiones teóricas de finales de la década de 1920 fueron una reacción a las innovaciones estéticas materiales, que entonces se estaban produciendo en la materia impresa efímera. Sobre el telón de fondo de la importancia percibida de la visualidad bidimensional del cartel y el periódico modernos, se desarrolló un vivo interés por las características estéticas de la presentación a doble página. La vanguardia europea concentró igualmente sus más interesantes proyectos revolucionarios para los libros en la cuestión de la superficie bidimensional. Hasta el «primer libro simultáneo», de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay, convierte completamente el objeto en una página en forma de cartel. Ni a los teóricos ni a los artistas, como observó con perspicacia Lissitsky, les interesaba principalmente la materialidad del libro como un todo. Benjamin y sus contemporáneos perdieron de vista la tridimensionalidad y las cualidades táctiles de las páginas cosidas del libro<sup>36</sup>. Pero tenían una percepción muy aguda de que estaba sometido a fuerte competencia estética dentro de la cultura impresa. Como argumentaba Benjamin, los que parecían, a primera vista, especímenes de poesía vanguardista podrían resultar ser incorporaciones del diseño tipográfico de la publicidad a la visualidad del poema impreso. Benjamin caracterizaba al poeta como una figura liminal que, a pesar de su «escritura tradicionalista», trascendía al libro en la forma tradicional de este. Pero este gesto anticipador no le parecía motivado por las intenciones de la vanguardia, sino consecuencia de una «armonía prestablecida con todos los acontecimientos decisivos de nuestros tiempos en la economía, la tecnología y la vida pública»<sup>37</sup>. La «poesía absoluta» no es la fuerza motriz de la innovación estética sino que por el contrario refleja la transformación de la estética material de la cultura impresa comercial. Es posible así que la poesía vanguardista se convirtiese en su «aparente opuesto», el cartel publicitario<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Pasan por alto lo que Adorno resaltaría décadas más tarde en las reflexiones sobre su ejemplar personal del libro de Ernst Bloch *Geist der Utopie*: que el libro es un objeto tridimensional, algo que se sostiene y se toca. (Theodor Adorno, «The Handle, the Pot, and Early Experience», en Rolf Tiedemann (ed.), *Notes to Literature*, trad. Shierry Weber Nicholzen, 2 vols. Nueva York, 1991, vol. 2, pp. 211-212. Véase también, en el mismo volumen, su artículo titulado «Bibliographical Musings»).

<sup>37</sup> W. Benjamin, *One Way Street*, cit., p. 456.

<sup>38</sup> W. Benjamin, «Paul Valéry in der École Normale», en *Gesammelte Schriften*, vol. IV, cit., p. 480.

¿Está el libro muerto, o sigue vivo? En opinión de Benjamin, estas cuestiones son un tanto ingenuas. Desde el punto de vista de la teoría del arte no importa realmente si los libros pueden seguir editándose en grandes tiradas. La muerte del código no se debe a la caída de la circulación causada por el triunfo de los medios electrónicos, sino al hecho de que, al menos en el ámbito de los medios tipográficos, las artes del libro han cedido por fin su prerrogativa estética al arte comercial. O por decirlo en términos un poco más hegelianos: para Benjamin, a diferencia de Lissitsky, el libro literario, considerado en su ambición estética más elevada, se ha convertido en cosa del pasado.