

# ¿La muerte del libro?

## Orden del discurso y orden de los libros

Roger Chartier

Pensando en la pregunta sobre la muerte del libro como tema para este texto, me acordé de una conferencia dictada en 1998 por Umberto Eco en Venecia, en el marco de un curso dirigido a jóvenes libreros italianos. Dijo Eco:

Estoy obsesionado desde hace algunos años por una pregunta planteada en cualquier entrevista o en cualquier coloquio donde estoy invitado; ¿qué piensa usted de la muerte del libro? No aguanto más el interrogante. Pero como empiezo a tener algunas ideas en cuanto a mi propia muerte entiendo bien que esta pregunta repetitiva traduce una verdadera y profunda inquietud.

Entonces debemos considerarla con seriedad y no satisfacernos con la observación de que nunca en la historia de la humanidad se han producido y vendido tantos libros como en nuestros tiempos. Las evidencias de las estadísticas no bastan para apaciguar las ansiedades frente a la posible desaparición del libro tal como lo conocemos y, por ende, de las prácticas de lectura y la definición de la literatura que espontáneamente vinculamos con este objeto específico, diferente de todos los otros objetos de la cultura escrita, que es el libro –nuestro libro con sus hojas, sus páginas, sus tapas.

Pero más allá de esta inquietud compartida en cuanto a la muerte del libro, y la fecha de su desaparición, debemos plantear una cuestión fundamental: ¿qué es un libro? No es nueva la pregunta. Kant la formuló en 1798 en la “Doctrina del derecho”, incluida en la *Metafísica de las costumbres*. Su respuesta distingue entre el libro como objeto material, como “opus mechanicum”, que pertenece a quien lo ha comprado, y el libro como discurso dirigido al público, cuyo propietario es el autor y cuya publicación –en el sentido de hacer público– se remite al “mandatum” del escritor, es decir, al contrato explícito establecido entre el autor y su editor, quien actúa como su representante o mandatario.

En este segundo sentido, el libro entendido como obra trasciende todas sus posibles materializaciones. Según Blackstone, un abogado movilizado para defender el *copyright* perpetuo de los libreros londinenses perjudicados por una nueva legislación en 1710:

la identidad de una composición literaria reside enteramente en el *sentimiento* y el *lenguaje*; las mismas concepciones, vestidas con las mismas palabras, constituyen necesariamente una misma composición; y sea cual fuere la modalidad escogida para transmitir semejante composición a la oreja o al ojo, mediante el recitado, la escritura o el impreso, cualquiera que sea la cantidad de sus ejemplares o en cualquier momento que sea, siempre es la misma obra del autor la que así es transmitida; y nadie puede tener el derecho de transmitirla o transferirla sin su consentimiento, ya sea tácito o expresamente otorgado. (Blackstone, William, 1993, pp. 89-90)

Durante el debate llevado a cabo en cuanto a las ediciones piratas en Alemania, donde eran particularmente numerosas debido a la multiplicidad de soberanías estatales, Fichte enuncia de otra manera esa aparente paradoja. A la dicotomía clásica que separa el texto del objeto, le añade una segunda que distingue en toda obra las ideas que expresa y la forma que les da la escritura. Las ideas son universales por su naturaleza, su destino y su utilidad; por tanto, no pueden justificar ninguna apropiación personal. Ésta es legítima solamente porque:

cada uno tiene su propio curso de ideas, su manera particular de formar conceptos y relacionarlos unos con otros. Como las ideas puras sin imágenes sensibles no solamente no se dejan pensar, tanto menos presentar a otros, es muy necesario que todo escritor dé a sus pensamientos cierta forma, y no puede darles ninguna otra que la suya propia, porque no tiene otras.

De donde se desprende que “nadie puede apropiarse de sus pensamientos sin cambiar su forma. Por lo cual, ésta será para siempre su propiedad exclusiva”.

La forma textual es la única pero poderosa justificación de la apropiación singular de las ideas comunes, tal y como las transmiten los objetos impresos<sup>1</sup>. Una propiedad semejante tiene un carácter totalmente particular, porque al ser inalienable permanece

<sup>1</sup> Fichte, Johann G. (1791) *Beweis der Unrechtmässigkeit der Büchernadrucks. Ein Räsonnement und eine Parabel*. Este texto es comentado por Martha Woodmansee (1994) *The author, art, and the market. Rereading the history of aesthetics*. New York, Columbia University Press, pp. 51-53.

indisponible, intransmisible, y quien la adquiere (por ejemplo, un librero) no puede ser más que el usufructuario o el representante del autor, obligado por toda una serie de coacciones, como la limitación de la tirada de cada edición o el pago de un derecho para toda reedición. Las distinciones conceptuales construidas por Fichte, pues, deben permitir la protección de los editores contra las ediciones ‘piratas’ sin perjudicar en nada la propiedad soberana y permanente de los autores sobre sus obras. Así, paradójicamente, en el siglo XVIII, para que los textos pudiesen ser sometidos al régimen de propiedad que era el de las cosas, era necesario que fueran conceptualmente separados de toda materialidad particular y referidos solamente a la singularidad inalterable del genio del autor. Para Diderot es precisamente porque cada obra expresa, de una manera irreductiblemente singular, los pensamientos o sentimientos de su autor, que es su legítima propiedad. En su *Carta sobre el comercio de la Librería*, de 1763, escribe:

Cuál es el bien que pueda pertenecer a un hombre, si una obra de espíritu, fruto único de su educación, de sus estudios, de sus vigiliias, su tiempo, sus investigaciones, sus observaciones; si las más bellas horas, los más bellos momentos de su vida; si sus propios pensamientos, los sentimientos de su corazón; la porción de sí mismo más preciosa, la que no perece; la que le inmortaliza, no le pertenece?<sup>2</sup>

Las respuestas a la pregunta “¿qué es un libro?” en el siglo XVIII, fueron plasmadas en un lenguaje a la vez filosófico, estético y jurídico, que debía fundamentar la propiedad de los autores sobre sus obras y su consecuencia, es decir, los derechos de los editores sobre las ediciones que aseguraban la publicación y circulación de esas obras. Pero antes de analizar por qué hoy se teme la desaparición tanto de la realidad material del objeto como de la definición intelectual y estética del libro como obra, es quizás necesario encontrar otras respuestas a la cuestión planteada por Kant.

<sup>2</sup> La *Carta* de Diderot fue reeditada en parte en: Diderot, Denis (1964) *Sur la liberté de la presse*, texto parcial, establecido, presentado y anotado por Jacques Proust. Paris, Éditions Sociales. Versión íntegra en (1976) “Lettre sur le commerce de la librairie”. En: *Œuvres complètes*, t. VIII, *Encyclopédie iv (Lettres M-Z)*. *Lettre sur le commerce de la librairie*. Edición crítica, notas y presentación por John Lough y Jacques Proust. Paris, Hermann, pp. 465-567 [tr. español: *Carta sobre el comercio de libros*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003].

En el siglo XVII es a menudo el lenguaje metafórico el que permite pensar la doble naturaleza del libro, como “opus mechanicum” y como “discurso”. Es así que hacia 1680 un impresor madrileño Alonso Víctor de Paredes, invierte la metáfora clásica que describía los cuerpos y los rostros humanos como libros. Considera él que el libro es una creación humana porque, como el hombre, tiene cuerpo y alma: “Assimilo yo un libro a la fabrica de un hombre, el qual consta de anima racional, con que la criò Nuestro Señor con tantas excelencias como su Divina Magestad quiso darle; y con la misma omnipotencia formò al cuerpo galan, hermoso, y apacible” (Paredes, Alonso, 1984, fol. 44). Si el libro puede ser comparado con el hombre es porque Dios creó a la criatura humana de la misma manera que un impresor imprime una edición.

El letrado Melchor de Cabrera da una forma más elaborada a la comparación, considerando al hombre como el único libro impreso entre los seis que escribió Dios. Los otros cinco son el *Cielo estrellado*, comparado con un inmenso pergamino cuyo alfabeto son los astros; el *Mundo*, que es la suma y el mapa de la Creación en su totalidad; la *Vida*, identificada con un registro que contiene los nombres de todos los elegidos; el propio *Cristo*, que es a la vez “*exemplum*” y “*exemplar*”, un ejemplo propuesto a todos los hombres y el texto que debe ser reproducido, y la *Virgen*, el primero de todos los libros, cuya creación en el Espíritu de Dios, la “*Mente Divina*”, preexistió a la del Mundo y los siglos. Entre los libros de Dios, todos mencionados por las Escrituras o los Padres de la Iglesia, y todos referidos por Cabrera a uno u otro de los objetos de la cultura escrita de su tiempo, el hombre es una excepción porque resulta del trabajo de la imprenta: “Puso Dios en la prensa su Imagen, y Sello, para que la copia saliesse conforme à la que avia de tomar [...] y quiso juntamente alegrarse con tantas, y tan varias copias de su mysterioso Original” (Cabrera Núñez, Melchor de, 1675, fol. 3 verso-6 recto, cita fol. 4).

Paredes comparte la imagen. Pero para él el alma del libro no es sólo el texto tal y como fue compuesto, dictado, imaginado por su creador, ya que es “un libro perfectamente acabado, el cual constando de buena doctrina, y acertada disposicion del Impresor, y Corrector, [el] que equiparo al alma del libro; y impresso bien en la prensa, con limpieza, y asseo, le puedo comparar al cuerpo airoso y galan” (Paredes, Alonso, 1984, fol. 44). Si el cuerpo del libro es el resultado del trabajo de los tiradores prensistas, su alma no está moldeada solamente por el autor, sino que recibe su forma de todos aquellos –maestro impresor, componedores o cajistas y correctores– que tienen el cuidado de la puntuación, la ortografía y la compaginación.

De este modo, Paredes rechaza de antemano la separación que estableció el siglo XVIII entre la sustancia esencial de la obra, considerada para siempre idéntica a sí misma cualquiera fuera su forma, y las variaciones accidentales del texto, que resultan del trabajo en el taller tipográfico y que contribuyen a la producción no sólo del libro sino también del texto mismo.

¿Qué es un libro? es también una pregunta de los Modernos, que se encuentra a menudo vinculada con otra: ¿Qué es un autor? (Foucault) o ¿Qué es la literatura? (Sartre). Ahora quisiera detenerme en la respuesta de Borges en 1952. ¿Qué es un libro?

Un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que dejan en su memoria. Ese diálogo es infinito; las palabras *amica silentia lunae* significan ahora la luna íntima, silenciosa y luciente, y en la *Eneida* significaron el interlunio, la oscuridad que permitió a los griegos entrar en la ciudadela de Troya... La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída. Si me fuera otorgado leer cualquier página actual -ésta, por ejemplo- como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura el año dos mil. (Borges, 1997, pp. 237-242)

En este sentido de diálogo infinito establecido entre el texto y sus lectores, el “libro” nunca desaparecerá. Pero, ¿es un libro solamente un texto? ¿Y la literatura solamente palabras e imágenes que atraviesan los siglos y cuya inalterada permanencia se ofrece a las interpretaciones o “entonaciones” diversas de sus sucesivos lectores? Hace poco David Kastan, un crítico shakespeariano, calificó de “platónica” la perspectiva según la cual una obra trasciende todas sus posibles encarnaciones materiales, y de “pragmática” la que afirma que ningún texto existe fuera de las materialidades que lo dan a leer u oír (Scott Kastan, David, 2001, pp. 117-118). Esta percepción contradictoria de los textos divide tanto la crítica literaria como la práctica editorial, y opone a aquellos para quienes es necesario recuperar el texto tal y como su autor lo redactó, imaginó, deseó, reparando las heridas que le infligieron la transmisión manuscrita o la composición tipográfica, con aquellos para quienes las múltiples formas textuales en las que fue publicada una obra constituyen sus diferentes estados históricos que deben ser respetados, posiblemente editados y comprendidos en su irreductible diversidad.

Es una misma tensión entre la inmaterialidad de las obras y la materialidad de los textos, la que caracteriza las relaciones de los lectores con los libros de que se apropian, aunque no sean ni críticos ni editores. En una conferencia pronunciada en 1978, “El libro”, Borges declara: “Yo he pensado, alguna vez, escribir una historia del libro”. Pero, de inmediato, diferencia radicalmente su proyecto de cualquier interés por las formas materiales de los objetos escritos: “No me interesan los libros físicamente (sobre todo los libros de los bibliófilos, que suelen ser desmesurados), sino las diversas valoraciones que el libro ha recibido” (Borges, 1998, pp. 9-23). Para él los libros son objetos cuyas particularidades no importan mucho. Lo que cuenta es la manera como el libro, sea cual fuere su materialidad específica, fue considerado –y a menudo despreciado respecto de la palabra “alada y sagrada”. Lo que importa es la lectura, no el objeto leído: “Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez. [...] Cada vez que leemos un libro, el libro ha cambiado, la connotación de las palabras es otra”. Un Borges “platónico”, entonces, insensible a la materialidad del texto.

Pero cuando en el fragmento de la autobiografía que dictó a Norman Thomas di Giovanni, el mismo Borges evoca su encuentro con uno de los libros de su vida, *Don Quijote*, lo que acude a su memoria es ante todo el objeto:

Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras estampadas en oro de la edición Garnier. En algún momento la biblioteca de mi padre se fragmentó, y cuando leí *El Quijote* en otra edición tuve la sensación de que no era el verdadero. Más tarde hice que un amigo me consiguiera la edición de Garnier, con los mismos grabados en acero, las mismas notas a pie de página y también las mismas erratas. Para mí todas esas cosas forman parte del libro; considero que ése es el verdadero *Quijote*. (Borges con Norman Thomas di Giovanni, 1999, p. 26)

Para siempre, la historia escrita por Cervantes será para Borges ese ejemplar de una de las ediciones que los Garnier exportaban al mundo de lengua española y que fuera la lectura de un lector todavía niño. El principio platónico no es de mucho peso ante el retorno pragmático del recuerdo.

Esta última percepción que no separa el texto del “libro”, pero un libro cuya forma es muy diferente de las formas de los rollos de los Antiguos o de los libros xilográficos de los Chinos, nos conduce a reflexionar sobre el primero y fundamental desafío lanzado al mundo de los libros, tal como los conocemos después de que apareció el códex. No quiero repetir lo que ya escribí sobre este tema (Chartier, R., 2000), sino subrayar lo que me parece

más importante en las mutaciones introducidas por la revolución del texto digital.

La esencial de esas mutaciones se refiere al orden de los discursos. En la cultura impresa tal como la conocemos, ese orden se establece a partir de la relación entre tipos de objetos (el libro, el diario, la revista), categorías de textos y formas de lectura. Semejante vinculación se arraiga en una historia de muy larga duración de la cultura escrita y resulta de la sedimentación de tres innovaciones fundamentales: en primer lugar, entre los siglos II y IV, la difusión de un nuevo tipo de libro que es todavía el nuestro, es decir, el libro compuesto de hojas y páginas reunidas dentro de una misma encuadernación que llamamos *codex*, sustituyó los rollos de la Antigüedad griega y romana; en segundo lugar, a finales de la Edad media, en los siglos XIV y XV, la aparición del “*libro unitario*”, es decir, la presencia dentro de un mismo libro manuscrito, de obras compuestas en lengua vulgar por un solo autor (Petrarca, Boccaccio, Christine de Pisan), mientras que esta relación caracterizaba antes solamente a las autoridades canónicas antiguas y cristianas y a las obras en latín, y, finalmente, en el siglo XV, la invención de la imprenta, que sigue siendo hasta ahora la técnica más utilizada para la producción de los libros. Somos herederos de esta historia tanto para la definición del libro, esto es, a la vez un objeto material y una obra intelectual o estética identificada por el nombre de su autor, como para la percepción de la cultura escrita que se funda sobre distinciones inmediatamente visibles entre diferentes objetos (cartas, documentos, diarios, libros, etcétera).

Es este orden de los discursos el que cambia profundamente con la textualidad electrónica. Es ahora un único aparato, la computadora, el que hace aparecer frente al lector las diversas clases de textos previamente distribuidas entre objetos distintos. Todos los textos, sean del género que fueren, son leídos en un mismo soporte (la pantalla iluminada) y en las mismas formas (generalmente aquellas decididas por el lector). Se crea así una continuidad que no diferencia más los diversos discursos a partir de su materialidad propia. De allí surge una primera inquietud o confusión de los lectores que deben afrontar la desaparición de los criterios inmediatos, visibles, materiales que les permitían distinguir, clasificar y jerarquizar los discursos.

Por otro lado, es la percepción de las obras como obras la que se vuelve más difícil. La lectura frente a la pantalla es generalmente discontinua, que busca a partir de palabras clave o rúbricas temáticas el fragmento textual del cual quiere apoderarse (un artículo en un periódico, un capítulo en un libro, una información en un “website”), sin que sea percibida la identidad

y la coherencia de la totalidad textual que contiene el elemento. En un cierto sentido, en el mundo digital todas las entidades textuales son como bancos de datos que procuran fragmentos, cuya lectura no supone de ninguna manera la comprensión o percepción de las obras en su identidad singular.

La originalidad e importancia de la revolución digital consiste en que obliga al lector contemporáneo a abandonar todas las herencias que lo han plasmado, ya que la textualidad digital no utiliza más la imprenta (por lo menos en su forma tipográfica), ignora el “*libro unitario*” y es ajeno a la materialidad del códex. Es al mismo tiempo una revolución de la modalidad técnica de la reproducción de lo escrito, una revolución de la percepción de las entidades textuales y una revolución de las estructuras y formas fundamentales de los soportes de la cultura escrita. De ahí, a la vez, la inquietud de los lectores, que deben transformar sus hábitos y percepciones, y la dificultad para entender una mutación que lanza un profundo desafío, tanto a las categorías que solemos manejar para describir la cultura escrita como a la identificación entre el libro entendido como obra u objeto cuya existencia empezó durante los primeros siglos de la era cristiana y que parece amenazado en el mundo de los textos electrónicos.

“*Se habla de la desaparición del libro; yo creo que es imposible*”, declaró Borges en 1978 (pp.21-22). No tenía totalmente razón, ya que en su país hacia dos años que se quemaban libros y desaparecían autores o editores, secuestrados y asesinados (Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith; 2002). Pero su diagnóstico expresaba la confianza en la supervivencia del libro frente a los nuevos medios de comunicación: el cine, el disco, la televisión. ¿Podemos mantener hoy en día tal certidumbre? Plantear así la cuestión, quizás, no designa adecuadamente la realidad de nuestro presente, caracterizado por una nueva técnica y forma de inscripción, difusión y apropiación de los textos, ya que las pantallas del presente no ignoran la cultura escrita sino que la transmiten y la multiplican.

Todavía no sabemos muy bien cómo esta nueva modalidad de lectura transforma la relación de los lectores con lo escrito. Sabemos bien que la lectura del rollo de la Antigüedad era continua, que movilizaba el cuerpo entero, que no permitía al lector escribir mientras leía. Sabemos bien que el códex, manuscrito o impreso, permitió gestos inéditos (hojear el libro, citar precisamente pasajes, establecer índices) y favoreció una lectura fragmentada pero que siempre percibía la totalidad de la obra, identificada por su materialidad misma.

¿Cómo caracterizar la lectura del texto electrónico? Para comprenderla, Antonio Rodríguez de las Heras formuló dos observaciones que nos obligan



a abandonar las percepciones espontáneas y los hábitos heredados (Rodríguez, Antonio, 1991). En primer lugar, debe considerarse que la pantalla no es una página sino un espacio de tres dimensiones, que tiene profundidad, y en el que los textos alcanzan la superficie iluminada de la pantalla. Por consiguiente, en el espacio digital es el texto mismo, y no su soporte, el que está plegado. La lectura del texto electrónico debe pensarse, entonces, como un despliegue de los textos o, mejor dicho, una textualidad blanda, móvil e infinita.

Semejante lectura dosifica el texto sin atenerse necesariamente al contenido de una página, y compone en la pantalla ajustes textuales singulares y efímeros. Esta lectura discontinua y segmentada que supone y produce, según la expresión de Umberto Eco, una “alfabetizzazione distratta”, es una lectura rápida, fragmentada, que busca informaciones y no se detiene en la comprensión de las obras, en su coherencia y totalidad. Si conviene para las obras de naturaleza enciclopédica, que nunca fueron leídas desde la primera hasta la última página, parece inadecuada frente a los textos cuya apropiación supone una lectura continua y atenta, una familiaridad con la obra y la percepción del texto como creación original y coherente. La incertidumbre del porvenir se remite fundamentalmente a la capacidad del texto desencuadrado del mundo digital, de superar la tendencia al derrame que lo caracteriza y así de apoderarse tanto de los libros que se leen como de los que se consultan. Se remite también a la capacidad de la textualidad electrónica de superar la discrepancia entre, por un lado, los criterios que en el mundo de la cultura impresa permiten organizar un orden de los discursos que distingue y jerarquiza los géneros textuales y, por otro lado, una práctica de lectura frente a la pantalla que no conoce sino fragmentos recortados en una continuidad textual única e infinita.

¿Será el texto electrónico un nuevo libro de arena, cuyo número de páginas era infinito, que no podía leerse y que era tan monstruoso que, como el libro de Prospero en *The Tempest*, debía ser sepultado? (Borges, 1975, 130-137). O bien, ¿propone ya una nueva forma del presencia de lo escrito capaz de favorecer y enriquecer el diálogo que cada texto entabla con cada uno de sus lectores? (Borges, 1997, pp. 237-242).

Los historiadores son los peores profetas del futuro. Lo único que pueden hacer es recordar que en la historia de larga duración de la cultura escrita cada mutación (la aparición del códex, la invención de la imprenta, las revoluciones de la lectura) produjo una coexistencia original entre los antiguos objetos y gestos y las nuevas técnicas y prácticas. Es precisamente una semejante reorganización de la cultura escrita la que la revolución

digital nos obliga a buscar. Dentro del nuevo orden de los discursos que se esboza, no me parece que va a morir el libro en los dos sentidos que hemos encontrado. No va a morir como discurso, como obra cuya existencia no está atada a una forma material particular. Los diálogos de Platón fueron compuestos y leídos en el mundo de los rollos, fueron copiados y publicados en códex manuscritos y después impresos, y hoy pueden leerse en la pantalla. Tampoco va a morir el libro como objeto, porque ese “cubo de papel con hojas”, como decía Borges, es todavía el objeto más adecuado a los hábitos y expectativas de los lectores que entablan un diálogo intenso y profundo con las obras que les hacen pensar o soñar ☞

## Bibliografía

- Borges, Jorge L. (1975) "El libro de arena". En *El libro de arena*. Buenos Aires, Emecé.
- \_\_\_\_\_ (1997) "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw". En: *Otras inquisiciones*. [1952] Madrid, Alianza.
- \_\_\_\_\_ (1998) "El libro". En: *Borges oral*. Madrid, Alianza.
- Borges, Jorge Luis y Giovanni, Norman Thomas di (1999) *Autobiografía 1899-1970*. Buenos Aires, El Ateneo.
- Cabrera Núñez de Guzmán, Melchor de (1675) *Discurso legal, histórico y político en prueba del origen, progressos, utilidad, nobleza y excelencias del Arte de la Imprenta; y de que se le deben (y a sus Artifices) todas las Honras, Exempciones, Inmunidades, Franquezas y Privilegios de Arte Liberal, por ser, como es, Arte de las Artes*. Madrid.
- Chartier, Roger (2000) *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*. Barcelona, Gedisa.
- Diderot, Denis (1964) *Sur la liberté de la presse*. [Texto parcial establecido, presentado y anotado por Jacques Proust]. Paris, Éditions Sociales.
- \_\_\_\_\_ (1976) "Lettre sur le commerce de la librairie". En : *Œuvres complètes*, t. VIII, *Encyclopédie IV (Lettres M-Z)*. *Lettre sur le commerce de la librairie*. Edición crítica, notas y presentación por John Lough y Jacques Proust. París, Hermann [tr. española: *Carta sobre el comercio de libros*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003].
- Fichte, Johann Gottlieb (1791) *Beweis der Unrechtmässigkeit der Büchernadrucks. Ein Raisonement und eine Parabel* [tr. francesa: Fichte, Johann Gottlieb (1995) "Preuve de l'illégitimité de la reproduction des livres, un raisonnement et une parabole". En: Kant, Emmanuel. *Qu'est-ce qu'un livre? Textes de Kant et de Fichte*. Paris, Presses Universitaires de France].
- Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith (2002) *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires, Eudeba.
- Paredes, Alonso Víctor de (1984) *Institución y Origen del Arte de la Imprenta y Reglas generales para los componedores*. Madrid, El Crotalón (reed. Madrid, Calambur - Biblioteca Litterae, 2002).
- Rodríguez de las H., Antonio (1991) *Navegar por la información*. Madrid, Los libros de Fundesco.
- Rose, Mark (1993) *Authors and owners. The invention of copyright*. Cambridge - London, Harvard University Press.
- Scott Kastan, David (2001) *Shakespeare and the book*. Cambridge University Press.
- Woodmansee, Martha (1994) *The author, art, and the market. Rereading the history of aesthetics*. Nueva York, Columbia University Press.