

## NOVELA Y POSTLITERATURA

*Darío Villanueva*

Universidade de Santiago de Compostela

Frente a la proclamación de la muerte de Dios que Nietzsche hizo en 1883, parece una bagatela la muerte de la novela, que se viene anunciando desde el anteanterior final de siglo. O la muerte de la tragedia, que dio título a uno de los ensayos de George Steiner. O la muerte del autor, sentenciada en 1968 por Roland Barthes. Como corolario de tantos decesos y extinciones, Alvin Kernan publicaba en 1990 un libro escandaloso: *The Death of Literature*.

También McLuhan auguraba en los sesenta la muerte del artillero gutenberiano, el soporte material básico de toda la literatura. Sin embargo, hoy se puede decir que el libro impreso goza de muy buena salud. Nunca en toda la Historia se han escrito, editado, distribuido, vendido, plagiado, explicado, criticado y leído tantos. Y una parte considerable de ellos son novelas. Hay más novelas que nunca, y ello en un doble sentido. El puramente cuantitativo y material, tal y como apuntábamos hace un momento, pero también en otra clave cualitativa, artística e intelectual. Aunque no se escribiera –hipótesis absurda donde las haya– ni una sola novela (y poema, drama, comedia o ensayo) más a partir de hoy, la Humanidad contaría, gracias al avervo incomensurable de piezas literarias producidas hasta el presente, con sobrada Literatura. Semejante hipótesis absurda nos llevaría de su mano al gran tema, polémico donde los haya, del llamado canon, al que luego me referiré.

Pero como bien suelen advertirnos los teóricos de las planificaciones estratégicas, un rasgo considerado como *fortaleza* en el diagnóstico de una determinada situación puede representar a la vez, por paradójico que ello parezca, una *amenaza*. Y en este sentido lo es el abigarramiento de lo que el mexicano Gabriel Zaid llama “los demasiados libros”, causantes de que, al publicarse uno cada medio minuto, las personas cultas lejos de ser cada vez más cultas lo seamos menos por haber mayor diferencia entre lo que leemos y lo que podríamos leer. Según él, el problema del libro no está en los millones de pobres que apenas saben leer y escribir, sino en los millones de universitarios que no quieren leer, sino escribir, y proponía que el Estado de bienestar instituyese un servicio de geishas literarias encargadas de leer, elogiar y consolar a esa legión de novelistas frustrados por falta de público.

Estamos inundados de información. Tanto es así que una manera de definir la que Neil Postman ha bautizado como Tecnópolis es describirla como lo que le sucede a una sociedad cuando se han venido abajo sus defensas contra el exceso de información. Tradicionalmente los tribunales, la escuela y la familia eran instituciones para el control de la información. Por lo que respecta a la Literatura, el canon tan denostado de un tiempo a esta parte era, con el soporte fundamentalmente académico, un eficaz medio de poner orden y concierto en la selva de la proliferación literaria. Y como instrumento técnico para lo mismo, Postman destacaba “la pericia del experto”, esto es, la actividad crítica a la que algunos nos dedicamos con desigual tino.

Julien Gracq, en su panfleto *La littérature à l'estomac* advertía ya en 1950 de algo que no ha hecho sino incrementarse en los últimos sesenta años: lo que él calificaba de “el drama del libro anual” para no prescribir, pues “al escritor francés le parece que él existe no tanto porque lo lean cuanto porque ‘hablen de él’”.

Si sumamos los resultados de la actividad *pre, sub, para* o postliteraria de escritores como los que Gracq desenmascara y la que

también pueden ejercer aquellos otros que, como denunciaba Zaid, escriben sin haber leído nunca, nos sobreviene la avalancha de una que bien podríamos denominar “letteratura debole”, remedando la expresión de Gianni Vattimo referida al pensamiento. Es lo que yo prefiero calificar de *postliteratura*.

Recuerdo, a este respecto, una página de los *Nuevos Cuadernos de la Romana*, que Gonzalo Torrente Ballester publicó en 1976: “Me ha llegado una novela nueva (...) la he leído, finalmente, porque me lo propuse como obligación, pero sin el menor placer, sin la más mínima satisfacción intelectual (...) No es una novela, tampoco es una obra de arte. Se queda en espécimen de lo que se hace cuando no se sabe qué hacer”.

Aunque el autor de *La saga/fuga de J. B.* no nos da más datos al respecto, por el contexto de la época y otras páginas de sus cuadernos podemos suponer que se trataba de una novela de las llamadas experimentales que llevaron a la narrativa española del momento a un callejón sin salida de índole opuesta a la vulgaridad artística del realismo social tres lustros anterior. Y sin la más mínima intención de compararme con el maestro, permítaseme que cuente una situación parecida en la que participé en marzo de 2008 como resignado lector de un original inédito.

Entonces me llegó también a mí una novela nueva, que leí porque me lo propuse como obligación de amistad, pero asimismo sin el menor placer, sin la más mínima satisfacción intelectual. Su tema, tan manido como la guerra civil española. Tanto como la fórmula del “manuscrito encontrado” a la que se recurría para justificar su fenomenicidad. Manuscrito de un diario, al que acompaña una intriga que no llega a ser todo lo intensa que debiera, sobre todo porque el acceso a lo que busca el protagonista le resulta demasiado fácil. Todo transcurre por sus pasos, con negociaciones breves, de guante blanco, que a veces rozan la inverosimilitud. Se aprovecha, por lo demás, algo

consustancial a uno de los esquemas antropológicos que la novela de todos los tiempos ha explotado más: la aventura del héroe, que ha de vencer una serie de inconvenientes, previsibles unos, peregrinos o insólitos los más.

Era un original que adolecía de falta de tensión, no solo en cuanto a la trama o historia sino, sobre todo, desde el punto de vista estilístico. La narración y la descripción incurrieron frecuentemente en banalidades, gastaban palabras o párrafos enteros en proporcionar una información irrelevante: desplazamientos comunes de los personajes, acciones rutinarias, menús convencionales, etc. La palabra en la novela es instrumental, ciertamente, sobre todo si la comparamos con la esencialidad de la palabra poética. Pero de ahí a no aprovecharla para insuflarle cierta creatividad, imaginación o, incluso, lirismo hay un largo trecho.

En sus *Ideas sobre la novela*, Ortega y Gasset achacaba a ciertos novelistas —entre ellos, por cierto, la Pardo Bazán— que en vez de mostrarnos cómo son sus personajes y sus pasiones, lo que sería lo auténticamente efectivo, se limitan a *contárnoslo*. Si el narrador nos dice que Pedro era atrabiliario, nos obliga a nosotros a imaginar la atrabilis de Pedro cuando lo efectivo sería que sus comportamientos descritos nos llevaran a deducir tal cosa. En el original que yo tuve pacientemente que leer, y que pese a mi crítica poco favorable el autor publicó al año siguiente, los protagonistas no evolucionan en sus relaciones interpersonales, sino que es por lo general el propio narrador el que nos advierte a propósito de una transición que no nos ha descrito lo suficiente. Porque a diferencia de lo que pasa con otras novelas, a las que les sobran páginas, en esta ocurre todo lo contrario: todo sucede demasiado rápido y en ello hay un punto de inverosimilitud. Sobre todo, los personajes no están suficientemente caracterizados mediante la descripción y la narración en tercera persona.

Y qué decir de la flaqueza del estilo. Cierto que la viveza, eficacia y credibilidad de los diálogos es algo muy difícil de lograr. En lo que las criaturas del escritor que no nombro dicen hay no poca sentenciosidad. La prosa es correcta pero cuando se trata del diálogo no dibuja suficientemente a cada personaje en su singularidad diferenciada por edad, sexo, carácter o intenciones.

Confesaré, a este respecto, que no me dejó de sorprender tampoco la lectura hace aproximadamente un año de un artículo titulado “Lisbeth Salander debe vivir”, en el que el autor de *Conversación en la Catedral* se mostraba entusiasmado por la caudalosa narratividad del malogrado Stieg Larsson. Me pareció entonces que Vargas Llosa subrayaba, quizás en exceso, una virtud del popular novelista sueco de la que él también disfrutaba sobradamente, su desbordada capacidad de narrar, pero que, al tiempo, muy generosamente, no ponía en evidencia sus palmarias carencias. En definitiva, intentaba convencernos de que una novela puede ser formalmente imperfecta y, al mismo tiempo, excepcional. Algo equiparable a la “escritura desatada” que el canónigo toledano le atribuye a los libros de caballería en *El Quijote*.

Muchos prolijos *best sellers* como los de Larsson se caracterizan por una paradójica deslitteraturización de la literatura. Por su no-estilo, como si una prosa con autoconciencia de sus virtualidades poéticas pudiese convertirse en la gran enemiga de lo que se pretende contar. Exactamente lo contrario de lo que, por ejemplo, los lectores de Azorín, autor al que Vargas Llosa dedicó su discurso de ingreso en la Real Academia Española, encontramos en sus novelas, donde quizá no sucedan muchas peripecias —acaso ninguna—, pero en las que la lengua luce por sí misma en toda su expresividad.

La novelística del último Nobel, esa veintena de títulos que van de *Los jefes* a *El sueño del celta*, representa un ejemplo de armoniosa alianza entre la riqueza de las historias contadas y la suntuosidad del

discurso en el que se cuentan. Con él no tiene sentido la contradicción que Umberto Eco estableció, allá por los años de *La ciudad y los perros*, entre cultura popular y cultura de elite. Vargas Llosa ha sido capaz de seducir amablemente a una gran masa de lectores narrándoles historias llenas de sentido con una prosa tan bella como eficaz, y con un dominio de la estrategias novelísticas que el Modernismo internacional del primer tercio del Siglo XX instrumentó para superar la prodigiosa manera de hacer novela característica del realismo y naturalismo decimonónicos.

Amén de la flojedad de algunos escritores, otra amenaza para el futuro de la novela como literatura bien podría ser la tiranía del público, con frecuencia inducido por una poderosa máquina publicitaria. También decía Neil Postman que de igual modo a cómo los políticos toman decisiones no por su criterio sino por la presión de las encuestas, la literatura popular depende hoy más que nunca de los deseos del público, no de la creatividad del escritor. El resultado es una poderosa mediación indeseable de la que resulta la llamada “literatura portátil”, la literatura de usar y tirar. Es la literatura como *bluff*, como timo o como engaño que denunciaba Julian Gracq, una “littérature au culot” o “à l’esbroufe”.

Igual que sucediera con la arribada de la escritura, tan denostada por Sócrates según leemos en el diálogo platónico *Fedro*, o con el invento de la imprenta –a la que el propio McLuhan, ciertamente muy de pasada, llega a atribuirle el contagio de la esquizofrenia y la alienación como “consecuencias inevitables” de la alfabetización fonética–, es legítimo hacernos la misma pregunta que se hacía hacia 1994 en *The Gutenberg Elegies* el crítico literario norteamericano Sven Birkerts: “¿por qué tan poca gente se pregunta hasta qué punto no estaremos cambiando nosotros mismos ni si estos cambios son para bien?”. Las respuestas que él mismo encuentra son todas ellas negativas y amenazantes. Los medios tecnológicos nos apartan cada

vez más de lo natural, nos alienan de nuestro ser fundamental. Una poderosa cortina electrónica se interpone entre cada uno de nosotros, los demás, la naturaleza y, en definitiva, la realidad.

Algo semejante lo había denunciado ya en 1992 Neil Postman en su libro ya citado *Tecnópolis*, que trata de la rendición de la cultura a la tecnología, porque las nuevas posibilidades ofertadas por ésta cambian lo que entendemos por “saber” y “verdad”, hasta el extremo de alterar las maneras de pensar más arraigadas que dan a una cultura su sentido de lo que es el mundo, de cuál es el orden natural de las cosas, de qué es razonable, necesario, inevitable o, simplemente, real. Postman define Tecnópolis como “un estado de la cultura” que representa ni más ni menos que ésta busca su legitimación en la tecnología, encuentra en ella su realización y de ella recibe directrices.

Alvin Kernan, por su parte, justifica cumplidamente cómo y por qué lo que desde el Romanticismo se venía conociendo como literatura está perdiendo sentido, y desapareciendo tanto del mundo social como de las conciencias individuales. Para ello han colaborado tanto elementos endógenos como exógenos, pues Kernan, a estos efectos, considera tan deletéreas para la continuidad de la literatura la televisión como la deconstrucción de Derrida y sus seguidores.

La primera lo es como emblema de una revolución tecnológica con la que McLuhan vaticinó el final de la galaxia Gutenberg, sin que el intelectual canadiense llegase a conocer en su plenitud todas las potencialidades de la era digital. Y la deconstrucción, que ha contaminado espectacularmente el pensamiento literario en las universidades anglosajonas, con su insistencia en postular la vacuidad significativa del lenguaje y los textos ha dejado franco el camino al relativismo literario más radical, a la liquidación del canon, y en definitiva, al descrédito de la literatura que tradicionalmente se había estudiado como una fuente privilegiada de conocimiento enciclopédico y educación estética. Así, en 1988, por caso, la Universidad de Stanford

decidía arrinconar, por su tufillo elitista, eurocéntrico e imperialista, viejos programas basados en los escritos de los “dead white males” – léase Cervantes, Goethe, Dickens, Dostoievski, Eça de Queirós... –, que habían sido hasta entonces el fundamento de la educación liberal norteamericana. Dos *scholars* de la vieja guardia –ambos apellidados Bloom: Allan y Harold– destacaron en la denuncia de este Apocalipsis humanístico, con obras tan significativas como *The Closing of the American Mind* y *The Western Canon*, respectivamente.

Pero en mi criterio, el *quid* de la cuestión no descansa tanto en cómo las nuevas Galaxias de la tecnología comunicativa van a acabar con el estado de las cosas en nuestro campo de interés, que es el cultural y el literario, sino en qué medida van a alterarlas más profundamente. Yo no creo, por caso, en la tan cacareada muerte del libro, por más que en los próximos lustros la biblioteca digital conviva o incluso llegue a desplazar a la presencial en la preferencia de los usuarios. Y por la misma lógica, frente a la muerte de la literatura en general y de la novela en particular me interesan las posibilidades y límites de la llamada *ciberliteratura*, o mejor todavía en qué medida la literatura de siempre está destinada a metamorfosearse por mor de la era digital, hasta convertirse, incluso, en una especie de *postliteratura*.

Alvin Kernan entendía la literatura, en el ya citado libro sobre su muerte, en un sentido amplio, fácilmente justificable desde la Historia de nuestra civilización. Para Kernan, los grandes libros constituyen el sistema literario de la cultura impresa, y en gran medida su poder institucional ha descansado en la fuerza del soporte mecánico que Gutenberg puso al servicio de otra revolución igualmente tecnológica y no menos importante, la de la escritura alfabética descubierta por los sumerios tres o cuatro milenios antes de Cristo. En este sentido, otro discípulo de McLuhan, Walter Ong, destacó complementariamente cómo la segunda revolución potenció extraordinariamente la primera, pues la impresión y no la escritura

ha sido la que ha reificado la palabra, y con ella la comunicación y la actividad intelectual.

Otro libro de hace tan solo unos años, representativo de lo que nos está pasando, es *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Surge de la experiencia de Janet Murray, que entró a trabajar como programadora de sistemas en IBM allá por los años sesenta del pasado siglo en tanto no conseguía una beca para doctorarse en literatura inglesa. Alcanzado este objetivo académico, se incorporó finalmente al “Laboratorio para la tecnología avanzada en Humanidades” del MIT donde ya profesaba Nicholas Negroponte.

Además, la brillante joven filóloga por Harvard que era Janet Murray no sólo se encontró en el MIT con la vanguardia cibernética, sino con competentísimos *hackers*, auténticos magos del ordenador, que entretenían sus ocios con videojuegos o con juegos de rol que, a través de los entornos informáticos MUDs (Multi-User-Domains), permitían a participantes alejados físicamente compartir un espacio virtual en internet sobre el cual trazar historias en la que todos participaban. Para Janet Murray la forma más habitual de juego es el *agón*, o enfrentamiento entre oponentes, y también es la forma narrativa más temprana.

El fundamento lúdico del arte, de la literatura, de la ficción y la “voluntaria suspensión del descreimiento”, explícito tanto en Schiller como en Coleridge y atribuido a la condición humana más genuina por Huizinga, avala la apasionada defensa de que estamos asistiendo a la “época incunable de la narrativa digital”, cuya estética se fundamenta en los placeres proporcionados por “historias participativas que ofrezcan una inmersión más completa, actuación satisfactoria y una participación más sostenida en un mundo caleidoscópico”. Con ello se consolidará un nuevo género, el *ciberdrama*, que no será la transformación de algo ya existente sino una reinención del propio arte narrativo para el nuevo medio digital.

La pregunta clave es si será posible un ciberdrama que evolucione desde la mera órbita del entretenimiento placentero hasta el universo eminente del arte. Para Murray, sólo será cuestión de tiempo. Analiza también el papel del *ciberautor* o *ciberbardo*, que no será ya el emisor de un *cibertexto* lineal, susceptible de variaciones hermenéuticas por parte de sus lectores, sino poco más que el creador de unos fundamentos esquemáticos y unas reglas para que, sobre ellas, los usuarios elaboren sus propios desarrollos. La *actuación* primará, pues, sobre la *autoría*, y estas nuevas manifestaciones carecerán de la fijación, estabilidad, perpetuación en el tiempo e intersubjetividad que hoy caracterizan a la literatura propiamente dicha.

También Neil Postman concordaba en que si la imprenta creó nuevas formas de literatura cuando sustituyó al manuscrito, es posible que la escritura electrónica haga otro tanto. En definitiva, tres son los géneros principales que se van configurando en el universo de la ciberliteratura. Amén del ya citado ciberdrama, estaría la narrativa hipertextual, compuesta por un rosario de relatos conectados entre sí mediante enlaces que pueden incluir, incluso, elementos multimedia como el sonido, la imagen fija o la cinemática —experimento que ya abordó en 1966 Luis Goytisolo con *Mzungu*—, e igualmente contamos ya con una fecunda línea de ciberpoesía, poesía electrónica o poesía digital que con frecuencia, tal y como ocurría ya con los caligramas o “*carmina figurata*”, se adentran en el terreno del diseño gráfico o el arte visual. Otra cosa muy distinta, sin embargo, es la de la literatura “convencional”, por así decirlo, pero escrita ya por nativos o emigrantes digitales y destinada a habitantes de las Galaxias McLuhan e Internet.

Concluyo. Asumo el riesgo de ponerme estupendo y hablar del Tiempo, así con mayúsculas. El Tiempo como decantación y perdurabilidad, y por lo tanto agente configurador del canon. El tiempo que tiene que ver tanto con el soporte como con la forma de los mensajes literarios. La oralidad significaba fluencia, flexibilidad y aper-

tura. Fiaba la pervivencia del discurso a la memoria del aedo o del histrión y de sus públicos, generación tras generación. La escritura incrementó la estabilidad de la forma textual y, por ende, su perdurabilidad, lo que pudo redundar en cierto acartonamiento y la posibilidad de la errata o del *misreading*. Gutenberg significó la proyección ecuménica y la democraización de la escritura y la lectura, así como abrió la caja de Pandora de la mediación económica e industrial del texto literario. Y de nuevo ahora, entre la Galaxia McLuhan y la Galaxia Internet, resurge la flexibilidad, la labilidad, la apertura hipertextual o, incluso, la interactividad que pone en solfa el concepto tradicional de autoría. En esto último, así como también en la proliferación de los demasiados libros y en la dimensión temporal precaria de lo efímero —la literatura de usar y tirar— podrían acaso encontrarse otros tantos argumentos para aquella muerte de la Literatura que proclamaba Alvin Kernan en 1990.

Lo que está en juego es algo fundamental: la pervivencia de la literatura como lenguaje más allá de las restricciones del espacio y el calendario; como la *palabra esencial en el tiempo* que conjuraba el poeta Antonio Machado. Esta dimensión de perpetuidad era inherente a lo literario porque conforma la propia textura del discurso, su *literariedad*, al programarlo, condensarlo y trabarlo como un mensaje intangible, enunciado fuera de situación pero abierto a que cualquier lector en cualquier época proyecte sobre el texto la suya propia, y lo asuma como revelación de su propio yo.

En vez de palabra esencial en el tiempo, ahora ¿palabra banal al momento?

Una escritura concebida desde la aceptación de su caducidad por parte de su creador, toda escritura “fungible” dejaría, así, inmediatamente de ser literaria, para convertirse en algo completamente diferente, en pasto de una cultura del ocio servida por una poderosa máquina industrial.

El riesgo está, por lo tanto, en que se suplante la literatura por algo que no sea sino un remedo de la misma, pese a contar con el concurso de los que en un día fueron escritores y ya son tan solo operarios de una ingente factoría cultural de Tecnópolis. Y termino con una pregunta que me hago continuamente a mí mismo: ¿Estaremos asistiendo al nacimiento de una *postliteratura* reciamente alentada desde varios frentes, entre ellos la proliferación novelística?

#### REFERENCIAS

- BIRKERTS, Sven (1999). *Elegía a Gutenberg. El futuro de la lectura en la era electrónica*. Madrid: Alianza Editorial.
- BLOOM, Allan (1987). *The Closing of American Mind*. Nueva York: Simon and Schuster.
- BLOOM, Harold (1973). *The Anxiety of Influence*. Nueva York: Oxford University Press.
- (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- CONTE, Rafael (org.) (1990). *Una cultura portátil. Cultura y sociedad en la España de hoy*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- ECO, Umberto (1968). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- GRACQ, Julien (2009). *La literatura como bluff*. Barcelona: Nortedur [1950].
- KERNAN, Alvin (1990). *The Death of Literature*. New-Haven/Londres: Yale University Press.
- MCLUHAN, Marshall (1969). *La galaxia Gutenberg. Génesis del Homo Typographicus*. Madrid: Aguilar.
- MURRAY, Janet (1999). *Hamlet en la holocubierto. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós.
- ONG, Walter J. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: F.C.E.

- PLATÓN (2008). *Fedro*. Int. y trad. Emilio Lledó. Madrid: Gredos.
- POSTMAN, Neil (1991). *Divertirse hasta morir. El discurso público en la era del "show business"*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- (1993). *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*. New York: Vintage Books.
- STEINER, George (2001). *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Azul Editorial [1961].
- ZAID, Gabriel (1996). *Los demasiados libros*. Barcelona: Anagrama.

#### ABSTRACT

After the proclamation of the death of God by Nietzsche in 1883, it seems a trifle to speak of the death of the novel. Or the death of tragedy, which gave title to one of George Steiner's essays. Or the death of the author, announced in 1968 by Roland Barthes. As if making the sum of so many deaths, in 1990 Alvin Kernan published his book *The Death of Literature*.

What is at stake is something fundamental: the survival of literature as a language beyond restrictions of space and calendar; as the "essential word in the time" that the poet Antonio Machado conjured. This dimension of perpetuity is inherent in the literary because it defines its discursive texture, its *literariness*, by programming, condensing and forming it into an intangible message, enunciated outside of a particular situation, but open at any time for any reader to project his/her own situation and receive the text as a revelation of his/her self.

A writing conceived from the acceptance of its expiration by its author, a 'fungible' writing, would immediately stop being literary, and turn into something completely different, mere food for a leisure industry served by a powerful machine. The risk is, therefore, that literature is superseded by something that is not a cure for itself, although it relies on the contribution of those who once were writers and now are nothing but workers of a huge cultural factory of Technopolis.

*Keywords:* literariness, essential word, lasting writing, cultural industry, best sellers, proliferation, tecnopolis.

## RESUMO

Face à proclamação da morte de Deus por Nietzsche, em 1883, falar da morte da novela parece insignificante. Ou da morte da tragédia, o título de um dos ensaios de George Steiner. Ou da morte do autor, sentenciada em 1968 por Roland Barthes. Como suma de tantas mortes, Alvin Keman publicava em 1990 o seu livro *The Death of Literature*.

O que está em jogo é algo fundamental: a sobrevivência da literatura como linguagem para além das restrições do espaço e do calendário; como a *palavra essencial no tempo* que conjurava o poeta António Machado. Esta dimensão de perpetuidade é *inerente* ao literário porque conforma a própria textura do discurso, a sua *literariedade*, ao programá-lo, condensá-lo e trabalhá-lo como uma mensagem intangível, enunciada fora da situação mas aberta a que qualquer leitor, em qualquer época, projete sobre o texto a sua própria e a assuma como uma revelação do próprio eu.

Uma escrita concebida a partir da aceitação da sua caducidade por parte do seu criador, uma escrita “fungível”, deixaria imediatamente de ser literária, para se converter em algo completamente diferente, em pasto de uma cultura do lazer servida por uma poderosa máquina industrial. O risco reside, portanto, em suplantar a literatura com algo que não seja um remédio de si própria, embora conte com o contributo dos que um dia foram escritores e agora são apenas operários de uma ingente fábrica cultural de Tecnopolis.

*Palavras-chave:* literariedade, palavra essencial, escrita perdurável, indústria cultural, *best sellers*, proliferação, tecnopolis.