

Europa-Universität Flensburg
Fakultät II – Institut für Romanistik

BAJO EL SEMBLANTE DE LA LITERATURA
LA EXPOSICIÓN LITERARIA DE NACIONES Y OTRAS “COMUNIDADES IMAGINADAS”
EN LAS FERIAS INTERNACIONALES DEL LIBRO

Matteo Anastasio

Dissertation
zur Erlangung des Grades des Doktors der Philosophie

am Romanischen Seminar der
Europa-Universität Flensburg
im Promotionsfach Romanische Philologie/Spanisch

Betreuer und Erstgutachter:
Prof. Dr. Marco Thomas Bosshard (Europa-Universität Flensburg)

Zweitgutachterin:
Prof. Dr. Gesine Müller (Universität zu Köln)

Datum 13. Mai 2024

TABLA DE CONTENIDOS

Agradecimientos.....	7
INTRODUCCIÓN.....	9
0.1. Invitados de honor y comunidades culturales, profesionales y literarias “imaginadas”.....	15
0.2. Estado de la cuestión: acercamientos y nuevas propuestas.....	17
0.3. Planteamientos generales: entre “descripción densa” y “lectura distante”.....	29
0.4. Estructura y selección de casos.....	33
0.5. Retos y métodos.....	36
PARTE I. PARA UN ESTUDIO ESTÉTICO Y FILOLÓGICO DE LAS FERIAS DEL LIBRO. MARCOS TEÓRICOS Y PERFILES HISTÓRICOS.....	47
1. EJE FILOLÓGICO Y PLANTEAMIENTOS GENERALES.....	49
1.1. Los estudios culturales y la cuestión de la identidad.....	49
1.2. La literatura en ferias del libro, entre “distinción” y definición de campos.....	59
2. EJE ESTETOLÓGICO Y ANÁLISIS.....	83
2.1. El Invitado de honor y la polifonía de las imágenes.....	83
2.2. Comunidades expuestas: imaginación identitaria y prácticas expositivas.....	96
2.3. El análisis de exposiciones y de exposiciones literarias.....	108
3. HISTORIAS Y TAXONOMÍAS: EXPONER CULTURAS EN LA FERIA DEL LIBRO MÁS GRANDE DEL MUNDO..	129
3.1. La internacionalización de la Frankfurter Buchmesse y los enfoques temáticos.....	129
3.2. Prácticas expositivas: evolución y taxonomía, entre temas focales y Países invitados.....	141
PARTE II. LA EXPOSICIÓN LITERARIA DE “GRANDES CULTURAS” EN LA FRANKFURTER BUCHMESSE.....	169
4. SIMULACROS DE UNA NACIÓN: ITALIA (1988).....	171
4.1. <i>Diario italiano</i> : escenas y escenarios del primer País invitado de honor.....	171
4.2. El pabellón italiano: un telón de fondo “nacional” para la edición y la literatura.....	188
4.3. La exposición de literatura italiana entre pertenencias y sustituciones.....	207
4.4. Italia País invitado como escenografía “hiperrealista” y “simulacro”.....	235
4.5. Recepción: la exposición italiana vs. ‘su’ literatura, entre pesadumbres y ‘ligerezas’.....	239
5. UNA “GALERÍA DEL PROGRESO”: MÉXICO (1992).....	253
5.1. <i>México, un libro abierto</i> : una exposición en el año del V Centenario de América.....	253
5.2. El pabellón mexicano: el diseño como “cronología” y semiosis nacional.....	273
5.3. La exposición: el progreso de las <i>letras</i> mexicanas.....	280
5.4. El “Universo de las letras” mexicanas o de la “literatura como arte”.....	302
5.5. Espejismos de la modernidad y del México “mestizo”.....	320
5.6. Recepción: México, de “la tierra de los sueños” a la “nación del libro”.....	328
6. “ENTRE VIENTOS Y MAREA”: PORTUGAL (1997).....	343
6.1. Portugal en viaje, ‘hundido’ en Fráncfort.....	343
6.2 El pabellón: semiosis arquitectónico de un “ser” en movimiento.....	354

6.3. La exposición central: la literatura como fenomenología de la nación	358
6.4. Exposiciones literarias acompañantes	396
6.5. Recepción: divergencias interpretativas y coincidencias metafóricas del universo literario	401
PARTE III. IDENTIDADES EN TRANSFORMACIÓN Y EN INTERCAMBIO ENTRE EUROPA E IBEROAMÉRICA	415
7. VARIACIONES SOBRE EL FORMATO DEL PAÍS INVITADO EN EL ESPACIO HISPANOAMERICANO	417
7.1. Introducción.....	417
7.2. El Invitado como incentivo espectacular en FIL Guadalajara.....	419
7.3. El País Invitado en las avenidas de un parque de España: la Feria del Libro de Madrid	429
8. IDENTIDADES PERFORMATIVAS: ALEMANIA (Y LA FRANKFURTER BUCHMESSE) EN FIL GUADALAJARA (2011)	439
8.1. Alemania en la gran feria hispanoamericana: entre Fráncfort y Guadalajara.....	439
8.2. Árbol de una cultura: el pabellón alemán como espacio metafórico y comunicativo	449
8.3. La exposición: Alemania en libros e imágenes	457
8.4. Poesía y performance: identidad entre participación y negociación.....	472
8.5. Una recepción abierta – metaanálisis de la recepción	475
9. TEXTO VIRTUAL Y TURISMO LITERARIO: PORTUGAL EN LA FERIA DEL LIBRO DE MADRID (2017).	483
9.1. Otros “caminos” de Portugal a las ferias	483
9.2. El pabellón: dispositivos de reconocimiento de Portugal y ostensión de la literatura.....	493
9.3. La literatura expuesta: entre materialidad y virtualidad	502
9.4. Turismo literario y virtualización del texto	515
9.5. Recepción y consideraciones conclusivas: Portugal y la “autenticidad” literaria	518
CAPÍTULO 10. INNOVACIONES DE LA LENGUA: FRANCIA Y LA “FRANCOFONÍA” EN LA FRANKFURTER BUCHMESSE (2017)	527
10.1. <i>Frankfort en français</i> : ¿el idioma como Invitado de honor?.....	527
10.2. El pabellón: biblioteca y sitio en construcción de la lengua francesa	541
10.3. La exposición: la literatura como patrimonio material y sistema de prácticas	548
10.4. “No más seductora que una biblioteca”: un intento parcial de análisis de la recepción y los problemas de la falta de definición.....	573
11. LA NACIÓN COMO AUTORÍA SIN OBRA: PORTUGAL EN FIL GUADALAJARA 2018.....	580
11.1. Portugal: entre edición y posthistoria en la otra orilla del Atlántico	580
11.2. Un pabellón para un “país futuro”	592
11.3. La literatura expuesta: entre escenificación de valor simbólico y valor económico	598
11.4. Portugal como archivo y el “milagro de la firma”	614
11.5. El “Portugal futuro” y la saudade como destino.....	619
11.6. Recepción: la falta de “imagen central”	623
11.7. Excurso final: <i>Variaciones sobre una tradición</i> , una exposición literaria en el marco de Portugal-Guadalajara 2018.....	632
12. Conclusiones: las ferias del libro y las bibliotecas inacabadas de las naciones	645

ZUSAMMENFASSUNG (DEUTSCH)	652
BIBLIOGRAFÍA	658
A. Literatura general.....	658
B. Otras fuentes y materiales de archivo (por capítulo)	683
ANEXOS: DATOS DE LAS ENCUESTAS REALIZADAS <i>IN SITU</i> (2017-2018)	746
NOTA	748
ANEXO 1. <i>Feria del libro de Madrid, 26 de mayo-11 de junio de 2017</i>	750
ANEXO 2. <i>Frankfurter Buchmesse, 11-15 de octubre de 2017</i>	760
ANEXO 3. <i>FIL Guadalajara, 24/11-02/12/2018</i>	778

Agradecimientos

El presente trabajo no habría sido posible sin el apoyo de un gran número de instituciones y operadores que pusieron a disposición sus archivos, su documentación y sus testimonios. No puedo agradecer singularmente en este marco a todos los informantes, con los que pude realizar numerosas entrevistas y que me permitieron comprender mejor el mecanismo ferial. Aquí quiero mencionar, por lo menos, la valiosa cooperación e información a lo largo de los años de: la Frankfurter Buchmesse, en las personas de Marifé Boix García y Dieter Schimdt, la Feria del Libro de Madrid y su exdirector Manuel Gil Espín, la FIL Guadalajara y la directora Marisol Schulz Manaut, así como la Feria Internacional del libro de Buenos Aires y su exdirector Oche Califa. Mis agradecimientos van también al Archiv für Stadtgeschichte de Fráncfort, a la Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB) de Portugal y la cortesía de Ana Castro, al archivo de la Deutsche Nationalbibliothek y al responsable Wolfgang Kisperth, así como al antropólogo Gustavo Sorá (CONICET/Universidad Nacional de Córdoba), quien amablemente disponibilizó los materiales por él recogidos durante sus estudios de campo en diversas ferias del libro y hoy conservados en la Reserva Patrimonial del Museo de Antropología de Córdoba.

No puedo olvidar a los profesionales del libro y estudiosos con los que en estos años pude intercambiar en diversas ocasiones y compartir mesas de debate. Junto con el citado Sorá, a Freja Cervantes Becerril (Universidad Autónoma Metropolitana), Kenya Bello (Universidad Nacional Autónoma de México), Alejandro Dujovne (CONICET/EIDAES, Universidad Nacional de San Martín), M. Carmen Villarino-Pardo (Universidade de Santiago de Compostela), Ezequiel Saferstein (CeDInCI/Universidad Nacional de San Martín), José de Souza Muniz Jr. (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte). Por la corrección estilística del texto agradezco la paciencia de mis amigos y colegas Alessio Chinellato Díaz y Fernando García Naharro.

De manera especial, finalmente, quiero agradecer a los compañeros de trabajo en el proyecto *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica* (Europa-Universität Flensburg/Deutsche Forschungsgemeinschaft), a su director Marco Thomas Bosshard y a los colaboradores Luise Hertwig y Fernando García Naharro, por el apoyo científico, la dedición y el esfuerzo conjunto que dieron forma a nuestro trabajo en equipo y a memorables incursiones en las ferias del libro de Europa y América.

INTRODUCCIÓN

Lamenta el escritor español José Martínez Ruiz –mejor conocido como Azorín– paseando por las casetas de una feria del libro callejera en Madrid, en 1920, su asombro frente a la cantidad abrumadora de volúmenes de cada época y lugar y a la aparente falta de orden o límites entre una y otra “literatura”: “Dentro del mismo campo literario un literato no puede abarcar la literatura de su Patria y todas las principales literaturas del mundo, las literaturas modernas y las literaturas antiguas” (Azorín 2014: 125-126). Fue quizá también para poner remedio en parte a esta inquietud, si diversas ferias internacionales del libro en tiempos recientes se dotaron de programas temáticos que permiten a sus visitantes orientarse más fácilmente en el mar de la edición global, proponiendo una mayor clasificación de campos editoriales y literarios nacionales o regionales. Es lo que se registra, en efecto, a raíz de la participación cada año de un país o –en menor medida– de comunidades y ciudades en los más importantes encuentros dedicados al libro en el mundo, con una proliferación de ejes temáticos en culturas nacionales, regionales, urbanas o continentales, lingüísticas y transareales.

La inauguración de esta práctica en el año 1988 por la Frankfurter Buchmesse, con la figura del País invitado de honor, marcó un punto de no retorno en la evolución y las funciones de las ferias del libro, abriendo las puertas de estos eventos a nuevos actores y sujetos, hasta entonces tangenciales o ajenos al campo de producción cultural, editorial y literaria, entre ellos gobiernos, instituciones y representantes políticos (cf. Niemeier 2001: 104 y ss.). En la misma senda, en 1988, también el entonces Salon du Livre de París introdujo el instituto del *Pays invité d'honneur*, si bien con un tamaño y una resonancia menor con respecto a la feria alemana. A lo largo de las décadas, muchas entre las ferias del libro más visitadas en el mundo, dirigidas a un público profesional o de lectores, adoptaron formatos análogos. Cuentan hoy con programas de invitaciones, entre otras, BookExpo America, la Tapei International Book Exhibition, las International Book Fairs de Beijing (BIBF), Sharjah (SIBF) y Abu Dhabi, la Bologna Children's Book Fair, la Göteborg Book Fair y la Buchmesse de Leipzig, así como, para el espacio hispano e iberoamericano, las Bienales Internacionales do Livro de Río de Janeiro y de São Paulo, las Ferias Internacionales del Libro de Bogotá (FILBo), Guadalajara, Buenos Aires, Lima y La Habana, LIBER Madrid/Barcelona y la Feria del Libro de Madrid.¹

La aparición de países, comunidades o culturas como invitados especiales en las ferias del libro tiene importantes consecuencias en la economía y en los circuitos de distribución del producto librero, en primer lugar, en la mayor presencia de ciertos autores u obras en los catálogos de editoriales a lo largo de un cierto periodo (cf. Fussel 1999a: 10) o en el impulso de políticas públicas de apoyo a la publicación y traducción de obras por parte de los Estados o de otros entes involucrados (cf. Szpilbarg 2015; Galanes Santos 2021). Pero también, sus participaciones y programas ofrecen una “orientation guide” (Vogel 2019: 95) fundamental para medios de comunicación y de prensa, alrededor de la que

¹ Por el contrario, la London Book Fair, el principal evento ferial para el mundo anglosajón, todavía no contempla este formato. Para una clasificación parcial de los perfiles de estas como de otras ferias del libro véanse los informes del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC) (Uribe Schroeder et al. 2012 y Gonzáles 2018) y de la International Publishers Association (IPA 2015 y 2017).

se organizan los discursos de una amplia platea de profesionales del libro, entre editores, periodistas, operadores culturales, lectores, visitantes y no visitantes, constituyendo un renovado marco definitorio de promoción y circulación para las literaturas. A lo largo de diversas semanas, la presencia y exhibición del Invitado de honor en una feria del libro cautiva el interés de un público variado, orientándolo hacia un conjunto de productos literarios y editoriales definidos por la referencia o supuesta pertenencia a una realidad cultural o política específica. Así, a partir de la edición de 1988, la Frankfurter Buchmesse anunciaría

el comienzo de una nueva serie de temas focales, durante los cuales naciones del libro se “ponen en escena” con su literatura, sus escritores y el conjunto de su contexto cultural. Una oportunidad para intensificar su autorrepresentación ante sus socios comerciales del sector del libro de todo el mundo. Frente a una gran atención mediática, se abren también posibilidades para una promoción creativa del libro y de la lectura, así como del rol y función del comercio librero para la vida cultural moderna.²

Los nuevos enfoques en países y regiones, según la definición aquí ofrecida por su inventor, Peter Weidhaas, director de la Feria del Libro de Fráncfort a lo largo de 25 años (1975-2000), se dirigen a llamadas “naciones del libro”, concepto que el presente estudio pretende investigar y definir; el formato, se explica, consiste en la “puesta en escena” de los países o regiones invitadas por medio de “su literatura”, proceso que constituye el eje de interés central de este estudio y que plantea la cuestión no solo acerca de los modos, procesos y estrategias específicas de esta escenificación, sino también de sus efectos frente a la pretendida definición de ‘una’ literatura ‘del’ Invitado de honor. ¿De qué forma estas participaciones, con sus marcos, prácticas discursivas y expositivas, pueden contribuir a establecer y/o consolidar supuestas relaciones de pertenencia recíproca entre literatura y comunidades culturales? ¿Qué efectos tienen dichos eventos para la recepción o incluso la futura producción de obras literarias?

Con un amplio programa de eventos culturales, lecturas y debates, una delegación de escritores, autoras y autores convidados, de editores y profesionales del libro, una variedad de exhibiciones, exposiciones y muestras bibliográficas en un pabellón temático dedicado, los Invitados de honor ofrecen al público de una feria del libro una extensa panorámica, que no se limita a la industria editorial, sino que a través del medio libro y, en particular, del producto literario –como totalidad de lo escrito (de lo editado e impreso), pero también producto de las *bellas letras* que goza de la más alta valoración simbólica en el campo de la edición (cf. aquí cap. 1.2)– permite la representación de todo un campo de producción cultural nacional o regional, velando por su definición actual y diacrónica. Con razón, el historiador Ernst Fischer (1999: 150) ha indicado cómo las invitaciones de países y regiones brindan a gobiernos y administraciones la oportunidad de perfilarse en la vitrina ferial no solo

² “[...] den Beginn einer neuen Serie von Schwerpunktthemen, in deren Verlauf sich Buchnationen mit ihrer Literatur, ihren Schriftstellern und ihrem gesamten kulturellen Kontext selbst ‘inszenieren’. Eine Möglichkeit der intensivierten Selbstdarstellung gegenüber ihren Geschäftspartnern aus dem Buchsektor der ganzen Welt. Angesichts einer großen Medienaufmerksamkeit ergibt sich in besonderer Weise aber auch die Möglichkeit ideenreicher Werbung für Buch, Lesen sowie die Rolle und die Leistung des Buchhandels für das kulturelle Leben der Moderne” (AuM 1988/1989: 7; traducción española M.A.). Donde no se indique diversamente, todas las traducciones del alemán en el texto son del autor.

“con su paisaje literario y librero, sino también como nación en general, con su identidad cultural específica”;³ el término *nación* se entiende entonces en este marco, según nota también Marion Rütten (1999: 139), como “el contexto cultural en el que nace aquella literatura”.⁴ Estas consideraciones valen, *ceteris paribus*, también para el caso de otras constelaciones identitarias, realidades culturales o entidades administrativas invitadas, como regiones, ciudades, comunidades lingüísticas o incluso continentes.

En todos sus diferentes formatos, el instituto del Invitado de honor marca un tránsito significativo de las ferias del libro desde sus funciones propiamente comerciales y de negocio, por un lado, y de información, organización estructural y capacitación profesional (cf. Kloss Fernández del Castillo 2022; Dujovne 2022), por el otro, hacia una función más bien espectacular y comunicativa, como plazas de exhibición atractiva para diferentes actores, entre ellos también entidades políticas y culturales. Las ferias se convierten, según Fischer, en un “teatro de marketing y autopromoción nacional” y un “catalizador de profundos procesos de autodefinición nacional”⁵ (o, cultural, regional, lingüística, etc.). Empleando una expresión afortunada, Sabine Niemeier habla a este respecto de una transformación de las ferias –en el específico de la Frankfurter Buchmesse– en una “Imagenbörse”, “bolsa del valor-imagen” (Niemeier 2001: 53). La proyección o “corrección de imágenes” (cf. Fischer 1999), la comunicación de una “imagen positiva” (Vila-Sanjuan 2007: 74) representa, de hecho, el interés primario que anima a países u otras realidades culturales y políticas a exhibirse en el espacio de una feria y que, en su conexión esencial con el producto literario, constituye el objeto de observación central en el que se concentra la presente investigación.

Con el formato del Invitado de honor las ferias otorgan nueva legitimidad al vínculo entre obras literarias y comunidades culturales, planteando la cuestión para la filología de una reintroducción de categorías identitarias que las ciencias culturales pusieron en tela de juicio, de forma más incisiva, ya a partir de la década de 1980, precisamente cuando estos enfoques encontraron su primera difusión. Marco Thomas Bosshard remarca la contradicción que se produce entre una feria del libro así entendida como “plataforma internacional de representación de literatura o cultura nacional” y la “época de mercados globalizados (del libro)”.⁶ Frente a una mirada hacia fenómenos literarios que trascienden la dimensión local y regional, la demarcación de nuevas fronteras entre supuestas *literaturas nacionales* o *comunidades literarias*, como sistemas más o menos clausurados, y la pregunta acerca del quién y qué podría definir el estándar de una identidad literaria debieron de parecer cuestiones tan obsoletas y retóricas de las que la filología a lo largo de muchas décadas no sintió la urgencia de ocuparse y que, sin embargo, a raíz de la extensión y vigencia de estos programas temáticos en grandes eventos editoriales todavía demanda ser investigada. Todavía en 2014, varias décadas

³ “[...] mit seiner Literatur- und Bücherlandschaft, aber auch ganz allgemein als Nation mit einer spezifischen kulturellen Identität” (Fischer 1999: 150).

⁴ “den kulturellen Kontext, in welchem diese Literatur entsteht” (Rütten 1999: 139).

⁵ “Schauplatz nationalen Selfmarketings”; “Katalysator ernsthafter nationaler Selbstfindungsprozesse” (Fischer 1999: 150).

⁶ „[...] internationale Plattform zur öffentlichkeitswirksamen Darstellung von Nationalliteraturen bzw. Nationalkulturen“; „Zeitalter globalisierter (Buch-)Märkte“ (Bosshard 2015b: 7).

después de la introducción del instituto del Invitado de honor en Fráncfort y París, la romanista Gesine Müller lamenta una falta de “trabajos sistemáticos” sobre la presencia de países y culturas como “ejes centrales” (*Messerschwerpunkte*) en ferias del libro (Müller 2014: 13). Si bien desde entonces son ya diversos los estudios que han abordado la participación de Invitados de honor en diversas perspectivas disciplinares (cf. aquí, 0.2), esta constatación sigue teniendo cierta actualidad, particularmente con respecto a contribuciones desde el campo de los estudios literarios.

El trabajo de un creciente número de estudiosos, coadyuvados por la biblioteconomía, la “book history” (Darnton 1982), la historia cultural de la edición y de la lectura (Chartier 1992), así como, de forma determinante, por la sociología del “campo literario” de Pierre Bourdieu (1991 y 1992), ha llevado también las filologías a enfrentarse a territorios contiguos, tangenciales a sus tradicionales objetos de investigación, incluyendo las dinámicas del mercado editorial internacional y los procesos de traducción entre los factores que condicionan la producción y recepción de literaturas y contribuyen a una renovación de sus ámbitos disciplinarios. Si la sociología clásica del arte y de la literatura, nacida en el seno de la teoría marxista como método de análisis del texto o de las formas artísticas, se ha enfocado en aspectos relativos a las *sobreestructuras* ideológicas que se reflejan al interior de obras del arte o de la literatura, en sus representaciones, técnicas y discursos, la nueva teoría sociológica del campo artístico y literario asume como determinante el otro polo fundamental de la visión dialéctica marxista, es decir las condiciones materiales de producción de obras artísticas o literarias al interior de un mercado y, más recientemente, sobre todo, de su *circulación*. Particularmente, el debate crítico alrededor de la llamada *literatura mundial* (*world literature*, *Weltliteratur*) desde finales de 1990 –en la definición programática de Damrosch (2003: 5) “world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation”– ha contribuido de manera sustantiva a esta ampliación. A partir de los trabajos pioneros de Pascale Casanova (2008 [1999] y 2011), Franco Moretti (2000), David Damrosch (2003), así como de los estudios sociológicos de Johan Heilbron y Gisèle Sapiro sobre la traducción (Heilbron 1999; Sapiro/Heilbron 2002; Sapiro 2009a y 2009b), estos diferentes acercamientos registran la necesidad de repensar el fenómeno literario y su emergencia al interior de la red de la economía global⁷ y de los actores e instituciones involucrados en su valoración (cf. Helgesson/Vermuelen 2016), como condición decisiva para la comprensión y análisis del hecho literario en la actualidad. En esta dirección, resulta creciente la atención reservada, también desde el campo de los estudios literarios, a festivales⁸ y ferias del libro⁹ como eventos e instancias anexas o alternativas al campo editorial y literario tradicional, que deciden sobre lo que hoy puede entenderse bajo el término de *literatura* –por decirlo con Bourdieu (1991: 13), de su “definition légitime”–.

Ahora bien, el presente trabajo asume, en su presupuesto general, las ferias del libro como lugares y eventos centrales en esta red de relaciones mundiales para la movilización de obras literarias y la articulación de definiciones del producto literario y de los valores con ellos relacionados. La exhibición

⁷ Cf., para una panorámica, los trabajos recientes de Gamper et al. 2023 y Guerrero/Loy/Müller 2021.

⁸ Entre otros, Sapiro 2016a y 2022b; Weber 2018.

⁹ En perspectiva filológica, en compendio particularmente: Bosshard/García Naharro 2019; Villarino Pardo/Galanes/Alonso 2021; Anastasio/Bosshard/Cervantes Becerril 2022.

de países y otras realidades culturales en ferias del libro, a través de un conjunto de instituciones y autoridades y del poder económico y simbólico del que disponen, entran en este circuito de promoción y consagración defendiendo marcos culturales y literarios propios, tanto en términos económicos de planos y proyectos de publicaciones, subvenciones y políticas de apoyo, como simbólicos, representativos y discursivos, por medio de una comunicación y puesta en escena activa. Un Invitado de honor implica y promueve una supuesta identidad cultural que se sustenta, alimenta y define de forma variada a partir del producto editorial y del medio literario. La relación entre un Invitado y ‘su’ literatura es básicamente circular: por un lado, el Invitado presenta como propio y representativo de su identidad lo que Pascale Casanova llama el “capital literario” de una comunidad –“les textes, répertoriés, enregistrés et déclarés nationaux, les textes littéraires reconvertis en histoire national” (Casanova 2008 [1999]: 34)–, un patrimonio de obras, autoras y autores, motivos y valores seleccionados y relacionados con estos productos; por el otro, moldea esta materia heterogénea dándole forma sintética (de acuerdo a objetivos contingentes y provisorios por referencia a asuntos o urgencias de la actualidad o retomando procesos preexistentes de apropiación canónica entre una comunidad y ‘su’ literatura), integrada en un único sistema significante propuesto al público en el evento expositivo de la feria.

Este complejo sistema de conexiones e identificaciones propuesto al público como conjunto unitario reconocible es lo que el presente estudio intenta definir y analizar remitiendo a aquel concepto polisémico de *imagen*, que constituye el objetivo de primario interés de los actores que participan en la exhibición ferial. Una imagen positiva y atractiva es el medio y remedio con los que los Invitados de honor responden al problema de su *visibilidad* en el espacio de la feria y, por ende, en el contexto internacional, como expositores en competencia con otros expositores (o con otros Invitados pasados y futuros). Todo ello implica una inversión en elementos llamativos y espectaculares que les permitan ganar atención pública. La retórica de la tutela del libro, siguiendo W.J. Thomas Mitchell y su *Picture Theory*, se basa en una fundamental desconfianza hacia las amenazas de una sociedad de solo imágenes –de lo audiovisual ayer como de lo digital hoy–, que opone “the difference between a culture of reading and a culture of spectatorship” (Mitchell 1994: 3). Por el contrario, las ferias del libro y el formato del Invitado de honor apuestan totalmente en este segundo campo, como medio e instrumento para el fomento del producto literario y de la lectura.

Como representación de una cultura, la imagen a la que remite la autorrepresentación de un Invitado de honor constituye el dispositivo que asegura, cristaliza y consolida, en beneficio del público de la feria, la asociación entre el fenómeno literario y una cultura entendida como su “contexto” genético. Esta vela por la organización (*esquema*) y comunicación (en forma de *icono*) de ideas y valores relacionados con el país, región o cultura invitados y con el producto editorial y literario por estos representado. El carácter complejo y, no obstante, inmediato de estas proyecciones facilitan la rápida recepción y asimilación por parte del público. Al mismo tiempo, sin embargo, esconde un complicado entretejido, difícil de detectar y desenmarañar. Si según Mitchell “the interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such” (ibid.: 5), también la representación de Invitados de honor insiste en una interacción entre dimensiones discursivas y estéticas. La *pictural turn* de Mitchell

concibe las imágenes as “a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourses, bodies and figurality” (ibid.: 16). En una feria del libro la llamada imagen de un Invitado define un complejo conjunto de ideas, mensajes e impresiones, cuya naturaleza es tanto retórica (a través de discursos inaugurales, comunicados, charlas y eventos culturales y literarios y de la intervención de instituciones con su dimensión simbólica) como concretamente visual y plástica, por el medio de una acción expositiva: el concepto arquitectónico de un pabellón temático para la muestra y la puesta en escena de libros y literatura, así como por exhibiciones y performances que tienen lugar en este escenario.

La noción de *imagen* plantea para el análisis, entonces, el problema de un edificio comunicativo basado en artefactos y artificios –como producto de estrategias y medios específicos que requieren técnicas y artes diferentes– y de sus modalidades de construcción. De cara a ello, el presente estudio propone una aproximación al fenómeno de la feria del libro desde una perspectiva tanto *filológica* como *estetológica*. Esta se enfoca no solo de forma metafórica en “valores imagen”, sino también en imágenes materiales y concretas ofrecidas por los Invitados. Objeto de observación privilegiado de este entramado imagoproductivo en sus diferentes niveles es el pabellón temático del Invitado de honor y las exposiciones de libros y literatura armadas en su interior. Según lo definen la Frankfurter Buchmesse (2017: 4) o la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL 2018a: 28), este constituye el “corazón” de la presencia de un Invitado en una feria del libro, lugar en el que la relación entre Invitados y literatura se hace manifiesta a través de muestras bibliográficas, recorridos históricos, temáticos o performativos relacionados con el libro y la actividad literaria. En ello, sendos recursos mediales, desde el texto a aparatos audiovisuales, dispositivos interactivos, elementos arquitectónicos, hasta actuaciones, guían al visitante en un *espacio imagen* y espacio de experiencias del país, de la comunidad o realidad cultural invitada como identidad definida por una relación a la producción de literatura, a su actividad creativa o frutiva.

La presente investigación se dedica a detectar los mecanismos semióticos y simbólicos de inversión de lo literario y la construcción y reinversión de su perfil en este proceso, analizando el empleo de la literatura (en forma de libros, textos, motivos, tropos, narraciones, universos y –por supuesto– *imágenes*, así como de prácticas y valores a ella vinculados o de actividades performativas), su transposición medial y transformación en elemento simbólico de representación y valoración de entidades culturales. De la mano de siete casos de estudio y del análisis de los espacios, conceptos y objetos expositivos de Países invitados en dos ferias profesionales de proyección global, como la Frankfurter Buchmesse y la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, y de la más local y popular Feria del Libro de Madrid, este acercamiento pretende ilustrar la génesis y composición de diferentes imágenes y representaciones de campos culturales a través del medio literario e interrogar sus posibles efectos para la recepción de literatura. Considerando un arco entre 1988 y 2018, se intenta también ofrecer elementos para una reflexión sobre tendencias y evoluciones a lo largo de las décadas.

0.1. Invitados de honor y comunidades culturales, profesionales y literarias “imaginadas”

El acercamiento analítico que aquí se propone comparte en sus presupuestos generales una visión crítica hacia el concepto de *identidad*, cultural o literaria, en las sendas abiertas por la línea constructivista y postmoderna de las humanidades en las últimas tres décadas del siglo XX (cap. 1.1). De renovada actualidad y particular provecho al interior de aquel debate resulta, sobre todo, la noción paradigmática de *imagined community* acuñada por Benedict Anderson (2006 [1983]) en su homónimo estudio sobre la nación moderna, que el presente trabajo retoma como motivo heurístico central para su análisis. Hablar de culturas o naciones como “comunidades imaginadas” no significa insistir en la naturaleza ficcional de las constelaciones identitarias, sino en un proceso de “imagining” (ibid.: 9). El término de *comunidad imaginada* remite a una dimensión estética paradigmática –lograda, en su carácter de dispositivo funcional, interpretativo y motivacional, por el conjunto de cambios estructurales, prácticas institucionales y artísticas (entre otras, también la literatura y el museo)– que aquí se trata de rescatar y de volver productiva.

En el marco de la presente discusión, el concepto de *comunidad imaginada* tiene una significativa pertinencia y utilidad no solo por la general revitalización de discursos identitarios que opera en las ferias del libro con sus enfoques temáticos, sino por los particulares modos de una renovada imaginación de culturas y naciones adaptada al contexto de las ferias del libro: a través de la referencia y el recurso central al medio del libro y de la literatura, por los modos estéticos, performativos y rituales de su exposición y puesta en escena. Prescindiendo de las estrategias específicas con las que cada Invitado de honor se produce y define en una imagen en el contexto ferial, la participación de países o culturas como expositores en una feria se fundamenta en la particular forma de una imaginación triangulada, que vela por: a) la identificación de gobiernos e instituciones políticas con comunidades culturales históricas (‘culturas’); b) su consorcio con comunidades profesionales nacionales o locales en intercambio con una “publishing community” internacional (Moeran 2010: 151) que se encuentra en el espacio de una feria del libro; c) su reinterpretación y representación en forma de supuestas comunidades literarias (con una delegación de autores y autoras, un patrimonio de obras o un modo de ‘hacer’ literatura). La figura del Invitado de honor reúne así a diferentes actores, sujetos políticos, instituciones y profesionales del libro alrededor de una pertenencia territorial, lingüística o político-económica, dando forma a una ‘comunidad’ provisoria de intereses compartidos.

Para entender en qué consisten aquellas ‘naciones del libro’ que protagonizan los enfoques de las ferias con sus invitaciones, puede considerarse el perfil indicado por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en su *Manual de operaciones*:

en el diseño del programa del Invitado de Honor participan tanto dependencias públicas como privadas y si bien, es una operación de naturaleza fundamentalmente cultural, también lo es en otros ámbitos de la relación entre el Invitado y México; es por ello que la FIL propicia reuniones de naturaleza empresarial, comercial, política y social en el mismo marco de la Feria. (FIL 2018: 3)

El Invitado de honor no coincide con una tradición cultural o literaria, ni únicamente con las entidades e instituciones que las administran o con los exponentes de su campo literario y editorial. En el marco de una campaña pública –que podría definirse de *sponsoring cultural* y, específicamente, *literario* (cf. Schmidt 2011: 46-47)– al lado de representantes del campo editorial y literario y de sus instituciones (asociaciones de autores, editores, libreros, fundaciones y academias), participan gobiernos, ayuntamientos y oficinas culturales en calidad de coordinadores del evento, coadyuvados por un grupo de asesores, investigadores académicos y expertos en diversos ámbitos, así como por empresas e interlocutores comerciales en función de financiadores externos. Todos ellos conforman el *comité* organizador de un Invitado de honor. En la compleja interacción de esta “comunidad” provisoria y variada de actores toman forma también diversos intereses y objetivos estratégicos, que sobrepasan el campo de la edición y el comercio del libro, así como las urgencias del campo intelectual y literario; estos objetivos resultan de una intersección entre estos campos y el campo de poder político y económico más amplio que en la feria reconocen una vitrina y oportunidad rentable, como testimonia la disponibilidad de inversión de entes tan heterogéneos en dichas exhibiciones, desde el comercio privado a las agencias públicas para el turismo (cf. Niemeier 2001: 105). En el equilibrio entre fuerzas divergentes, se delinea el perfil cultural que define el Invitado de honor como ‘nación’ o ‘cultura del libro’ y que se expresa en el programa de eventos y en el concepto arquitectónico y expositivo del pabellón temático, en la concreta selección de autores y autoras que conforman la delegación, llamados a representar una supuesta ‘comunidad literaria’, así como el capital literario de obras, nombres y motivos presentados y expuestos, y su puesta en escena como *canon circunstanciado*. Más que volver a reproducir constelaciones históricas, un Invitado de honor *actualiza* esquemas precedentes y los reinventa de acuerdo a finalidades y urgencias del momento, elaboradas *ad hoc* para el público y el contexto específico en el que una feria del libro tiene lugar.¹⁰

A la hora de examinar el complejo conjunto de posibilidades y modalidades de presentación del libro y de puesta en escena del material literario en este contexto, hay que considerar los efectos de superposición entre campos distintos y conflictivos. La fricción de diferentes niveles proyectivos, al interior de la cual tienen lugar también los discursos y las imágenes *de y acerca de* la literatura, constituye el desafío central para el análisis que se pretende llevar a cabo. Como expositor en la feria del libro, el Invitado de honor, de hecho, se define primeramente por su relación con capitales literarios. Parafraseando a Bourdieu y sus “reglas del arte”, para aquella particular comunidad híbrida, el objeto literario constituye “un des enjeux centraux” (Bourdieu 1992: 312) en el que se decide su propia “légitimité” (ibid.) como actor en el contexto ferial y que le impone tomar forma de una “comunidad literaria”, así como definirse al interior de aquel sistema de relaciones y oposiciones internacionales e interculturales representado por la feria.

¹⁰ En este proceso de adecuación y transferencias (“transfer”) determinado de una identidad literaria se concentran los análisis de Kölling (2014) y Körkkö (2018) sobre la promoción de la literatura neozelandesa y finlandesa en la Frankfurter Buchmesse respectivamente en 2012 y 2014.

0.2. Estado de la cuestión: acercamientos y nuevas propuestas

El estudio de las ferias del libro y de las participaciones de Invitados de honor se presenta como un campo de investigación variado y pormenorizado en enfoques y casos de estudios particulares, procedentes desde ámbitos disciplinares muy distintos: desde la biblioteconomía, el marketing, la historia de la edición, la sociología de la cultura o la filología. Este panorama cuenta con un número relativamente escueto de intentos de sistematización teórica. Un particular núcleo de reflexión orgánica, relevante para nuestro perímetro de investigación, se ofrece, sin embargo, al interior de un acercamiento de tipo etnográfico y sociológico que aborda el fenómeno ferial a partir de las prácticas, los rituales y las relaciones de poderes que operan en estos eventos y que determinan sus sistemas de representaciones simbólicas.

A partir de los trabajos pioneros del antropólogo argentino Gustavo Sorá (1994; 1996 y 2002), se abrió camino una línea de estudios que apuntan a rastrear en las ferias del libro “elementos y relaciones jerarquizadas y jerarquizantes, que organizan ‘el mundo por detrás de los libros’” (Sorá 1994: 7), como auspiciado por la historia del libro de Robert Darnton. En sus planteamientos generales esta perspectiva, de hecho, por un lado, incorpora y aplica al espacio ferial aquella comprensión de la producción librera como “communications circuit”, de acuerdo con Darnton (1982) –en el sentido de un proceso de mutua interacción e intercambio al que cooperan actores, intereses e instancias diferentes (autores, editores, tipógrafos, distribuidores, libreros, prensa y lectores)– y, por el otro, extiende al ámbito ferial y editorial la teoría del campo literario de Pierre Bourdieu (1991 y 1992), como territorio polémico de valores alternativos y conflictivos (intelectuales, económicos, simbólicos, políticos etc.) que mientras definen sus bienes define también sus sujetos portadores.

Así, en diferentes estudios y análisis llevados a cabo a lo largo de casi tres décadas, Sorá ilustra las ferias como microcosmos de la edición internacional que, dependiendo de su extensión, posición a nivel global y de sus vínculos a nivel regional o nacional, representan y modelan el mercado librero y sus sistemas de valoración, definiendo espacios de competencias, posiciones dominantes y dominadas.¹¹ En particular, el autor destaca cómo las ferias del libro se definieron históricamente como lugares primigenios de “expansion do comercio de libros e de relações entre impresores e livreiros”, al mismo tiempo que se establecieron como “acontecimentos e centros de promoção do incremento de industrias e espazos nacionais” (Sorá 2004: 60-61). Gestionadas y llevadas por lo común por asociaciones de editores y libreros de sus países –en más raras ocasiones por fundaciones, instituciones culturales o universidades–¹² las ferias ofrecerían y seguirían ofreciendo a las industrias y campos de producción nacionales un propio espacio de organización y representación estratégica, consolidándolos a nivel local y permitiéndoles proyección internacional. Este primer acercamiento ofrece una referencia y un trasfondo esencial para pensar el funcionamiento y el carácter polilógico del fenómeno ferial y su importancia para los actores que actúan en ellas. En sus planteamientos

¹¹ Cf. Sorá 1994, 1996, 2002, 2004, 2012, 2013, 2016, 2021, 2022.

¹² Es éste el caso de FIL Guadalajara (cf. aquí cap. 7) o de FILUni en México (cf. Ayala Ochoa 2022).

generales, también el presente estudio asume las ferias del libro como espacios y sujetos regionalmente circunstanciados, con perfiles, objetivos y funciones específicas, que inciden en las posibilidades de comunicación y autorrepresentación de sus sujetos protagónicos, entre ellos, también, los Invitados de honor.

A partir de la iniciativa de Gustavo Sorá se ha formado, en el espacio hispanohablante, la que puede definirse una escuela sociológica del estudio del fenómeno ferial –representada en particular, en Argentina, por los trabajos de Alejandro Dujovne (Dujovne/Sorá 2011; Dujovne 2016 y 2022;), Daniela Szpilbarg (2011 y 2015) y Ezequiel Saferstein (2012, 2013; 2022) o en Brasil por José Muniz (Muniz/Szpilbarg 2016; Muniz 2018 y 2022)–. En el centro de estas investigaciones se halla el intento de mapear las interrelaciones e interdependencias entre sus agentes, los territorios de conflictos y convergencias que se objetivan o se favorecen en las dinámicas y los espacios de dichos eventos (cf. Sorá 2013): tanto el agregarse de comunidades y grupos profesionales o lectores diferentes, definidos por afinidades de intereses, alianzas y cooperaciones, como los efectos que trascienden el espacio ferial y condicionan el mercado, en consorcios dedicados al fomento de políticas culturales alrededor del libro a nivel nacional o transnacional.

También desde el ámbito de la etnografía, y de una antropología orientada al estudio de las proyecciones simbólicas producidas acerca de bienes económicos y culturales, procede una segunda, interesante sugestión, con la teoría de Brian Moeran (2010) que considera las ferias del libro como “tournament of values”. En dichos eventos Moeran atisba un ejemplo de aquellos espacios rituales que, de acuerdo con Marcel Mauss o Arjun Appadurai, definen las prácticas de negocios entre grupos profesionales y en los que se concreta una polisemia funcional:

In many respects, international book fairs comply with the criteria set out by Arjun Appadurai in his seminal discussion of what he calls ‘tournaments of value’. These, he says, are: ‘Complex periodic events that are removed in some culturally well-defined way from the routine of everyday economic life. Participation in them is [...] both a privilege for those in power and an instrument of status contests between them’. [...] Book fairs bring together all members of the *supply* and *value chains* in the publishing industry, and provide a unique occasion for them to interact face-to-face. They also give a visible structure to the *publishing field*, thereby reinforcing that structure, while making visible the various resources (economic, human, symbolic, and intellectual capital) commanded by different publishers in the structured space of positions in which they operate. (Moeran 2010: 138 y 141)

De acuerdo con esta idea, las ferias del libro ofrecen no solo un espacio visible a relaciones que estructuran y deciden del valor de los medios y objetos allí expuestos o negociados, sino que realizan realmente una *contienda para la visibilización* y afirmación a través del libro de distintos capitales (económicos, intelectuales, humanos, simbólicos etc.). Es precisamente este potencial de circulación y transformación de valores que las ferias del libro encarnan, enormemente amplificado también fuera de sus espacios por una extensa obra de comunicación, de cobertura y resonancia mediática, lo que hace de ellas lugares tan atractivos para sus participantes. Asimismo, también, para aquellos actores políticos y representantes institucionales, ajenos al circuito del libro tradicional y que sin embargo entran en el proceso de su definición funcional y cultural, por ejemplo, a través del formato del Invitado

de honor. Las participaciones y exhibiciones de países, regiones o comunidades de varios tipos presentan evidentemente un caso emblemático de aquel “torneo de valores” formulado por Moeran: en ellas el libro, y en particular las producciones en aquel ‘género’ que es la “literatura” (cf. cap. 1.2), se ve involucrado en “circuitos comunicativos” de valoración e imaginación nuevos y diferentes con respecto a los indicados por Darnton. Un Invitado de honor no solo toma partido en esta negociación, sino que ofrece con sus exposiciones y programas de eventos un marco particular de *visibilidad* a los diversos momentos que lo componen (“making visible the various resources” – ibid.: 138). El formato del Invitado de honor amplía y reorganiza la platea de actores que participan de la “publishing community” internacional (ibid.: 151) y se disputan el objeto libro y la literatura como medios de su propia representación.

La atención dedicada en tiempos recientes, en los estudios sobre ferias del libro, también al fenómeno y a la práctica de las invitaciones de honor, en particular desde la línea de investigación sociológica y estructural, considera la figura del Invitado como sujeto y actor entre otros, que tiene un efecto de agregación y selección respecto de las instancias que conforman un campo local y que se eligen como más distintivas para la representación internacional y la internacionalización del campo. Dujovne y Sorá (2011: 202) indican, en particular, cómo “una de las novedades mayores de este efecto de sistema”, procurado, por ejemplo, por las invitaciones a países, “es la aparición del Estado nacional como agente promotor, regulador, dinamizador” que permite (o por lo menos promete) ofrecer un espacio de representación también a actores de otra forma subrepresentados o marginalizados en el horizonte de mercados nacionales o internacionales. Los Invitados de honor se configuran, en esta perspectiva, como factores internos a un campo editorial, literario o cultural local, que contribuyen a su redefinición, tanto a través de mecanismos de visibilización en una vitrina internacional, como de políticas concretas de promoción del libro y de apoyo a la industria en el extranjero.¹³

Según indica Sorá (2004: 59), las invitaciones a ferias del libro, “centros de gravitación que ordena o caudal de relación literarias e editorais mundiais”, constituyen oportunidades con los que actores que “seguen en poder ó poder americano ou inglês” pueden perfilarse y ganar en fuerza y presencia. En esta senda, también desde el ámbito de la filología, las contribuciones de la lusitanista Carmen Villarino Pardo (2014a y 2014b, 2016, 2018) acerca de la participación de Brasil en las ferias internacionales del libro de Fráncfort, París o Guadalajara, abordan la cuestión del Invitado de honor no solo como instrumento de promoción de una industria editorial, sino también de fomento estratégico de las lenguas, en particular de lenguas regionales o “periféricas” (cf. Villarino Pardo 2018: 157), en el sistema de la traducción mundial, para la mayor penetración, representatividad y presencia de los productos en estos idiomas en el mercado global –editorial o en general–.¹⁴ Más recientemente,

¹³ En el caso por ellos analizado de Argentina como País invitado en la Frankfurter Buchmesse (Dujovne/Sorá 2011), el evento determinaría el nacimiento a partir de 2009, del Programa Sur de fomento a la traducción financiado por el Estado argentino (cf. también Szpilbarg 2015: 303-343). La Feria del Libro de Fráncfort, por su parte, asume la institución de dichos programas hoy en día como uno de los presupuestos centrales para las participaciones de países u otras entidades como Invitados de honor (cf. Frankfurter Buchmesse 2017).

¹⁴ Este aspecto se considera en el presente estudio particularmente con el caso de Portugal invitado en la mayor feria del libro latinoamericana en Guadalajara en 2018 (aquí cap. 11.1.2; cf. también Galanes Santos 2021).

Villarino Pardo ha profundizado en estas dinámicas dirigiendo, en cooperación con colegas de la Universidad de Santiago de Compostela y la Universidad de Vigo a partir de 2018, el proyecto de investigación CULTURFIL, en la línea abierta por la sociología de la traducción de Gisèle Sapiro y Johan Heilbron (cf. Villarino Pardo/Galanes Santos/Alonso 2021). El proyecto se ha ocupado de mapear en particular cinco ferias –las FIL de Guadalajara, Buenos Aires, el Salon du Livre de París, Liber Madrid y Barcelona y la Frankfurter Buchmesse– de cara a sus efectos específicos de promoción cultural a través de sus formatos de Invitados de honor (ibid.). En esta dirección, se consideran allí de manera general, al lado de la participación de países, también otros ejes de los programas de invitación ferial, como comunidades regionales o ciudades invitadas en estas ferias (cf. también Villarino Pardo 2022).

Por otro lado, el interés de bibliotecólogos e historiadores hacia el fenómeno ferial como factor de promoción y difusión del producto librero, en particular en Alemania, ha producido una serie de estudios sobre aspectos y casos puntuales, dedicados principalmente a la Frankfurter Buchmesse,¹⁵ que ofrecen para el presente trabajo una importante base de apoyo, por sus panorámicas históricas y reflexiones analíticas particulares. El volumen de Stepahn Füssel (1999d), homenaje a los 50 años de la Feria del Libro de Fráncfort desde su refundación moderna, reúne contribuciones dedicadas a las diferentes fases de desarrollo de este evento, con estudios sobre: los nuevos inicios de la Frankfurter Buchmesse tras la posguerra en 1949 y su relevancia para la industria del libro alemana; su progresivo proceso de expansión e internacionalización y los conflictos que su afirmación como más grande feria del libro y plaza de intercambio a nivel mundial generó al interior del campo editorial local (Füssell 1999b y 1999c); la introducción de los temas focales en la década entre 1976 y 1988 (Thielmann 1999) hasta los primeros Invitados de honor,¹⁶ con estudios de caso dedicados a las participaciones de Italia y Francia en 1988 y 1989 (Rütten 1999) o Austria en 1995 (Fischer 1999).

De alguna relevancia teórica resulta el ya citado trabajo de Sabine Niemeier (2001), quien también desde una perspectiva histórica ha encarado el asunto de la evolución de la Feria del Libro de Fráncfort, destacando una pluralidad de “Funktionen im Wandeln” [funciones en tránsito] de este certamen a lo largo de las décadas. Niemeier ilustra la Buchmesse –pero, al igual que esta, también muchas otras ferias internacionales– como, alternativamente y cumulativamente, “Instrument für den Wiederaufbau des westdeutschen Buchmarkt” [instrumento de reconstrucción del mercado librero de Alemania Occidental] (ibid.: 37) después de la Segunda guerra mundial, medio y polo de promoción cultural, plaza de negocio de derechos, arena de la actualidad y de la contienda política y, finalmente, vitrina de exhibición para expositores, pero también instituciones y sujetos políticos insertos de este modo en el campo editorial y cultural. Un anterior trabajo en este sentido lo ofrece también el historiador Fernando Cendán Pazos (1987) para el caso de la Feria del Libro de Madrid, entre los eventos que se consideran en el presente estudio, aunque limitado a las décadas entre 1933 y 1986. De la mano de sus cambios estructurales, el historiador traza el perfil de una feria popular y de su papel fundamental para

¹⁵ Entre otros: Füssel 1999d; Niemeier 2001; Rütten 2003; Böcker 2013; Körkkö 2018; Vogel 2019; Norrick-Rühl 2020; Hertwig 2018 y 2023.

¹⁶ Aquí desarrollada en particular, más abajo, en el cap. 3.

la venta de libros y la promoción de la lectura en España con proyección y ambición iberoamericana (cf. también Gil Espín 2022).

También las propias ferias han producido a lo largo de las décadas crónicas y anuarios que representan una importante base documental para reconstruir el desarrollo de estos eventos y una fuente esencial, en este trabajo, para el análisis general de sus discursos (para las ferias de Fráncfort, Guadalajara, Buenos Aires o Bogotá, por ejemplo: Buchmesse 1996, Weidhaas 2003 y 2007, FIL/Niembro 2006 y 2016, Aristizábal Álvarez 2017, Díaz 2019). Un mapa de diferentes ferias del libro, en sus diferentes facetas, finalmente, lo ofrecen también los informes técnicos redactados por el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe para el espacio iberoamericano (CERLALC) (Uribe Schroeder et. al 2012 y González 2018) o la International Publishers Association (IPA) sobre el estado ‘presente’ de las ferias del libro (IPA 2017) y su supuesto “futuro” (IPA 2017) –futuro, además, que en consideración de la pandemia de Covid-19, en los últimos años ha cambiado de perfil (cf. Anastasio/Bosshard/Cervantes Becerril 2022: 22-26)–.

Tanto la investigación histórica y biblioteconómica como la línea etnográfica y sociológica coinciden en documentar e indicar, entonces, las ferias del libro como eventos en sí mismos plurales, con una multiplicidad de funciones simultáneas, que aúnan a una variedad de públicos, expositores y agentes diferentes. Mientras que ofrecen información a profesionales del libro o lectores sobre las novedades o innovaciones del sector, las ferias marcan, con su carácter de eventos periódicos promocionales y demostrativos, el calendario por el que se orienta el mercado, así como los editores y operadores del sector a nivel nacional o internacional (cf Sorá 2004 y Clement/Bölke/Schulz 2019). Al mismo tiempo, sin embargo, como citas anuales y lugares de peregrinaje de una población variada de asistentes (Muniz 2022), las ferias se convierten también en momentos rituales, donde, entre otras funciones, “se socializan los actores de unas profesiones que no exigen títulos habilitantes” (Sorá 2022: 56), se consagran al trabajo sus actores y se establecen los vínculos de una comunidad profesional (cf. Kloss Fernández del Castillo 2022; Dujovne 2022).

A la vez plazas de exposición y “plazas de mercado” que “reúnen de modo presencial una diversa y nutrida población de oferentes y de demandantes que arriban desde geografías diversas” (Sorá 2022: 56), las ferias del libro se delinean como espacios híbridos, “primitivos y futuristas” (Sorá 2016), en la medida en la que tanto reflejan como reestructuran los equilibrios entre instancias diferentes. La competencia entre una pluralidad de sujetos que actúan en una feria del libro y disputan áreas de visibilidad, hace de estos eventos al mismo tiempo, también, lugares de reconocimiento y legitimación para expositores y productos relacionados. Los catálogos de títulos y editores, mapas y relaciones de fuerza que se desdibujan y representan en el espacio ferial contribuyen a determinar y distribuir valores y propiedades: en ellas se establecen “tendencias”, “se consensuan representaciones y se ratifican elementos del contrato social”, “se clasifica y ordena aquello que puede ser retenido como significativo” (ibid.: 20). Las ferias otorgan reconocimientos –también a través de premios propios (cf. Cervantes Becerril 2022a), a obras literarias o proyecto editoriales– y se configuran, así, como espacios de información también de segundo nivel, sobre las reglas que gobiernan el campo literario o editorial, y que legitiman la participación o permiten el éxito de los actores implicados en el seno del evento. En

esta dirección, desde la historia cultural, García Naharro (2022) ha notado también cómo las ferias fueron progresivamente “agotando” su función comercial germinal de “espacios para demostraciones e intercambio de ideas y productos” (ibid.: 124), para establecerse como “instancias de consagración de nuevo cuño” (ibid.: 133), anexas al propio campo literario o editorial, según reglas más o menos autónomas.

Se debe, finalmente, a la iniciativa del romanista Marco Thomas Bosshard,¹⁷ y al proyecto internacional de investigación por él coordinado *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica* (2017-2020), desde el que tuvo inicio también el presente trabajo,¹⁸ el intento de componer y ampliar estas diversas perspectivas en un único enfoque complejo, que, centrado en el fenómeno y formato del Invitado de honor como figura esencial, encuentra en este una síntesis emblemática de las dinámicas sociopolíticas, económicas, así como estéticas que rodean el evento ferial (cf. Bosshard/García Naharro 2019; Anastasio/Bosshard/Cervantes Becerril 2022). En intercambio con varios de los principales y ya mencionados estudiosos de Alemania, España, México, Argentina y Brasil, el volumen recopilatorio y conclusivo del proyecto lanzado por Bosshard (ibid.) intenta no solo hacer una compilación de diferentes acercamientos teóricos actuales al estudio de las ferias del libro, sino enfocarse programáticamente en la “caleidoscopía de las ferias” (ibid.: 145) como espacios simultáneamente de promoción del libro, de políticas culturales, de agregación de comunidades lectoras y profesionales, así como de eventos con un enorme impacto estético y mediático que tienen como objeto la literatura. El carácter poliédrico de las ferias del libro resulta una clave esencial que se refleja, de manera fundamental en los modos de presentación de Invitados de honor, entre estrategias de promoción literaria, comercial, política y simbólica.

La dimensión estética del evento, que el proyecto de Bosshard señala por primera vez de manera explícita, representa, en la opinión de quien escribe, una perspectiva todavía poco investigada en los estudios sobre el fenómeno ferial. A pesar de diversas indicaciones en esta dirección, que invitarían a repensar su centralidad estratégica –como se ilustra brevemente a continuación– falta un planteamiento sistemático general que considere los aspectos y las dinámicas de producción y recepción estética que los eventos feriales contribuyen a poner en marcha. Es este el objeto del siguiente trabajo, que en forma preliminar (Parte I) propone también una reflexión sobre las herramientas teóricas y metodológicas de un posible acercamiento en este sentido.

0.2.1. Perspectivas para una estetología de las ferias del libro

Conscientes de una progresiva transformación de las ferias del libro en “bolsas del valor-imagen” (cf. Niemeier 2001: 53) y en espacios de un “political, economic, and cultural imaginining” (Kölling

¹⁷ Con acercamientos preliminares en esta dirección ya en Bosshard 2014, Bosshard 2015b y Bosshard/Gieseke 2015.

¹⁸ Proyecto no. 317687246 financiado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Fondo Alemán de Investigación) llevado a cabo entre marzo 2017 y agosto 2020 en la Europa-Universität Flensburg. Véase el informe final (Anastasio/Bosshard/García Naharro/Hertwig 2022) y la página web oficial: *Book Fairs as Spaces of Cultural and Economic Negotiation: Cultural Policies of International Book Fairs and Their Guests of Honour*, <https://www.uni-flensburg.de/book-fairs-project> (27/09/2023).

2014: 81), estudiosos y comentaristas señalan e insisten cada vez más no solo en el carácter de “escaparate” (Villarino Pardo 2018) de estos eventos, sino en la *función imagen* de los propios expositores, de manera particular con referencia al trabajo de (auto)promoción y representación de los Invitados de honor. “Working on images” (Vogel 2019: 95) o, como ya mencionado, la cura de una “imagen positiva” (Vila-Sanjuan 2007: 74) se presentan como asuntos de principal interés para los países o culturas invitadas, pues de una imagen comunicada en el contexto ferial dependería, según indica Anke Vogel (2019: 97) el “credit ratings” de un país o una entidad política, es decir, su reputación y crédito internacional, en sentido tanto simbólico como económico o financiero.

El término *imagen*, como el análisis en el presente trabajo demuestra ampliamente, encuentra un uso muy extendido, aunque a veces borroso, autoevidente y no previamente definido, en comentarios y discursos sobre la participación de Invitados de honor, tanto en la comunicación de las ferias y de los propios comités, como en la prensa y en la literatura científica. Numerosos son los estudios que, enfocándose en la dimensión proyectiva e *imago-productiva* de la exhibición de Invitados de honor, asumen este concepto no simplemente como noción general, sino como término de referencia para considerar y medir la funcionalidad, recepción o validación en la esfera pública de las representaciones proporcionadas por los Invitados en el evento. El citado trabajo de Fischer (1999), por ejemplo, sobre la participación de Austria en la Frankfurter Buchmesse de 1995, observa en la comunicación y el programa oficial del País invitado, así como en la repercusión mediática de su exhibición, un intento de “Image-Korrektur” [corrección de imagen] que apuntaría a renegociar y sustituir una idea anticuada y tradicionalista de Austria por una más moderna e internacionalista. Un ejemplo análogo, partiendo de Fischer, presenta también el trabajo de maestría de Elisabeth Böker (2013) en su análisis sobre Islandia, huésped de la misma feria en 2011, o Angelica Kölling (2014), en un artículo sobre Nueva Zelanda, País invitado a Fráncfort en 2012, donde la autora se ocupa de investigar cómo los distintos grupos que participan del evento se “imaginan” al país de forma diferente, en un conflicto de representaciones.

Algunos estudios más que otros (Körkkö 2016, 2018 y 2020; Reuter 2016) han intentado examinar, por otro lado, cómo la imagen y proyección propuesta por un Invitado de honor repercute en la difusión de expectativas sobre productos editoriales. Según indica Helmi-Nelli Körkkö (2020: 175), la imagen comunicada por un Invitado puede ofrecer “a basis for the reception of [...] literature” que induce también a críticos y editores, en sus planos de publicaciones, reseñas o paratextos, a buscar conexiones explícitas entre libros y un país o una cultura de acuerdo con estas representaciones. En el caso de Finlandia por ella estudiado, País invitado a la feria de Fráncfort en 2014, el hecho de que “the audience already had an image of the country in mind helped facilitate the sale and reception of literary products” (ibid.; cf. también Körkkö 2018: 203s.), como un instrumento que mejor permitió perfilar y dotar el producto literario con marcas características: desde imágenes relacionadas con el paisaje y la naturaleza a estereotipos sobre el carácter supuestamente sombrío y depresivo del finlandés (cf. ibid.: 166). *Imagen* en este contexto puede entenderse, según el uso, por ejemplo, que hace del término también recientemente García Naharro (2020) en su análisis de la presencia de Barcelona como Ciudad invitada en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires en 2019, para referirse a “ideas and

stereotypes, but also desires and collective memories linked to a specific place” (ibid.: 3). En este sentido el término asume un significado coextensivo tanto al concepto de *brand* o *marca* utilizados en el marketing, como al de *image*, en el sentido usual en la hermenéutica intercultural, por ejemplo, con la imagología, como imagen estereotípica o tipificada de una comunidad o cultura (cf. cap. 2.1). Tanto los trabajos de Körkkö como Reuter (2016) analizan, de hecho, de la mano del mencionado caso finlandés, la conexión entre las ideas relacionadas con el País invitado y la creación de una *marca* (“brand”) funcional a la exportación de productos literarios y editoriales o, como detalla este último autor (ibid.), para otros objetivos promocionales y reputacionales en el ámbito del turismo, de la economía o diplomacia internacional.

En esta dirección, Villarino Pardo (2014: 67) señala, por ejemplo, cómo lo de “construir e exportar imagen” constituyó también el desafío principal de la presencia de Brasil en las ferias del libro de Fráncfort, Guadalajara o París, con el objetivo de mejorar su “visibilidad” internacional (ibid. 67), su presencia y posición en la percepción pública y los rankings internacionales. La idea de *imagen* remite aquí a la de una “marca-país”, como índice de una apreciación positiva o negativa a nivel internacional y de un “acréscimo em termos de capital simbólico” (ibid.: 58). La lusitanista nota también cómo “a produção literária” puede constituir una “ferramenta para construir a imagem de país (também de marca-país) junto com outros produtos culturais ou artísticos” (Villarino Pardo 2014: 67), quizá intuyendo la necesidad de pensar la dimensión estética a la que el concepto de *imagen* ineludiblemente remite y que, en este, como en muchos otros acercamientos, todavía no se ve tematizada.

Al hablar de la *imagen* de un Invitado, la literatura científica y más aún los medios de comunicación y prensa en este contexto remiten evidentemente a un término paraguas que en primer lugar se trata de definir, de acuerdo con diferentes perspectivas disciplinarias (cap. 2.1). Sus sentidos oscilan entre una declinación marketológica, como índice de valores simbólicos, relacionados con experiencias o productos, y una psicológica de la representación mental: como proyección identitaria (Fischer 1999), dispositivo generador de expectativas (cf. Körkkö 2018) o de motivación para consumidores y agentes de diverso tipo (cf. Reuter 2016). Estas definiciones merecen un análisis y una distinción más atenta, en la que será preciso profundizar también en otros posibles sentidos relevantes para el contexto de exhibición ferial y allí solo implícitos.

Como se ve de los ejemplos mencionados, los que han dedicado mayor atención al motivo de la imagen se enfocan en primer lugar en un sentido de este fenómeno, referido al dominio conceptual o retórico de articulación discursiva. En su mayoría, estos trabajos descuidan tendencialmente la consideración del inherente carácter material de las imágenes, como elemento visible en el espacio ferial, y como forma y concepto articulador de experiencias de los visitantes frente a un expositor. Si la citada teoría de Moeran (2010), por ejemplo, se fundamenta en la posibilidad de asignar valores a bienes y sujetos portadores en una feria a través de una interacción “face-to-face” (ibid.: 141) entre expositores y público, en un espacio que hace “visible” (“making visible” – ibid.) los diferentes valores y dimensiones en juego, no se explica por qué seguir refiriéndose a una noción abstracta y solamente metafórica de *imagen*. La hipótesis de la que parte la presente investigación, por el contrario, es que el potencial y la eficacia comunicativa de las imágenes en el contexto de exhibición ferial, también en su

sentido retórico o de proyección ideal, consiste en una manifestación concreta a través de espacios expositivos y en una sinergia de medios plásticos, visuales, textuales, performativos, lograda por la referencia esencial al libro y a la literatura y que tienen en estos sus objetos de aplicación. Lo que aquí se propone, más allá de análisis puntuales en estudios de caso individuales, es una perspectiva sistemática sobre las posibilidades de construcción, el funcionamiento y los efectos de estas imágenes, como conjuntos estéticos y discursivos que se nutren de relaciones múltiples con el libro y la textualidad literaria.

Según se intentará demostrar, el concepto de *imagen* remite a una polisemia y pluridimensionalidad constitutiva que hace de este dispositivo un medio estratégico con el que conseguir síntesis semióticas entre ámbitos y sectores distintos. La ambigüedad de las imágenes, en la definición de su concepto y en sus oscilaciones, remite en última instancia a la pluralidad de actores y sujetos interesados en su construcción y que operan en un único lugar físico, expositivo y ritual, y es el indicador de aquella superposición de “funciones” y “tránsitos” (Niemeier 2001) de las ferias en sus procesos de transformaciones de valores de uno a otro campo. No casualmente, aquella instancia aglutinadora de intereses y actores tan heterogéneos que es el Invitado de honor resulta también un gran catalizador de imágenes. La continuidad de las imágenes entre diferentes niveles, estéticos y retóricos, es lo que permite la circulación de mensajes y signos de un campo a otros, la aplicación a objetos diferentes de representaciones –de un país o una comunidad, de productos artísticos y literarios– que acaban por coincidir y comunicar entre ellas.

Ahora bien, si como notaba ya Robert Darnton, las características tipográficas y estéticas del libro pueden vehicular significaciones para la promoción de textos literarios,¹⁹ cabe preguntar en este contexto qué efecto el marco estético de exhibición ferial y las imágenes allí producidas tienen también en la presentación de libros y la recepción de literatura en las ferias. En su estudio primigenio sobre el uso que expositores hacen del espacio en las Bienais internacionais de livros de Rio de Janeiro y São Paulo, Gustavo Sorá planteaba la cuestión de la relevancia del medio expositivo en el espacio ferial, de “la ubicación y forma de los stands”, de “esquemas conceptuales, decorados, que funcionan como señales que activan los gustos y la percepción de diferencias” (Sorá 1994: 6 y 7), y que de este modo median la comunicación entre autores, profesionales del libro y lectores.²⁰ Su investigación, sin embargo, se centra en la comunidad de actores que operan estas selecciones y en cómo su actividad en las ferias articula “relaciones de la cultura” (ibid.). Su trabajo, entonces, se enfoca en una “morfología espacial” como objetivación de las “relaciones sociales y estructuras de significados que permiten comprender el valor simbólico de cada subespacio en este campo, resultante de tales luchas de concurrencia y clasificación” (ibid.: 9), objetivación más por relaciones de “oposición y contraste” (ibid.: 28) entre expositores, géneros y sectores de la producción editorial, que de diferencias en los

¹⁹ “Typography [...] style and syntax determine the ways in which texts convey meanings” (Darnton 1982: 79).

²⁰ “Incluir un libro en una colección, escoger ciertos textos en otros idiomas para traducir, presentarlos en diversos tamaños, con fotografías, pinturas, exponerlos en diferentes configuraciones de libros, hacerlos brillantes u opacos, llamativos o sobrios, atribuirlos en géneros, dividirlos y subdividirlos por épocas, editoras, autores, lecturas, hace que los libros sean objeto de densos enclasmientos en los que se expresan elementos y relaciones jerarquizadas y jerarquizantes que organizan ‘el mundo detrás de los libros’” (Sorá 1994: 7).

modos y contenidos de su representación y exhibición.²¹ Esta consideración del espacio expositivo vuelca entonces en un análisis de las distribuciones, combinaciones, cercanías y distancias, competencias y asimetrías entre sujetos, en las relaciones de fuerza y poder entre ellos, donde el componente simbólico se reduce a índice de significaciones estructurales en el nivel social.

No obstante, creo que la intuición de Sorá puede leerse también como sugerencia para investigar en otra dirección. El espacio expositivo de los Invitados de honor, con sus proyecciones de culturas nacionales o regionales e identidades culturales y lingüísticas específicas y procesos de valoración simbólica, dejan entrever implícitos encasillamientos conceptuales que determina la selección y composición de libros y literatura en una exposición, con una evidente función definitoria. Se plantea así la pregunta de cómo la literatura, por un lado, contribuye a la construcción de imágenes identitarias y de cómo, por el otro, las imágenes e identidades así configuradas condicionan circularmente la recepción de obras literarias procedentes de un país o territorio. Al lado de la directa labor de patrocinio, logístico y económico, realizada en el campo editorial y literario por los Invitados de honor, a través de la intervención del Estado o de entidades públicas con sus programas de financiación, cabe considerar, entonces, también el carácter simbólico y de proyección semiótica y significativa concreta que su acción consigue a partir de los modos y formas en las que el producto literario o editorial viene a visibilizarse en el marco de su aparición ferial.

Una misma ampliación puede aplicarse allí donde Sorá reconoce en el formato del Invitado de honor y los enfoques de las ferias del libro en países y naciones “un retorno a las exposiciones universales del siglo XIX” (Sorá 2013a: 178). Si lo que se entiende es la reafirmación de espacios de poder y de representación de la cultura que habían distinguido la Modernidad, considero necesario reflexionar sobre cómo este regreso de la nación (o de la comunidad cultural) viene acompañado efectivamente por una revitalización de modalidades expositivas, análogas a las de las exposiciones universales. De hecho, la herencia más evidente del modelo expositivo decimonónico se concreta en la introducción en el espacio ferial de aquellas arquitecturas efímeras, los pabellones de exposición, como contenedores y escenarios representativos que caracterizan la participación de naciones en aquellos eventos, según una praxis adoptada a partir de la *Exposition Universelle* de París en 1867 (cf. Barth 2008 y Strom 2017). Son en particular las ferias del libro de Fráncfort, Guadalajara o también la Feria Internacional del Libro de Bogotá, las primeras y más importantes a nivel mundial en acoger en extensión y complejidad este modelo. Y si en exposiciones universales las naciones se presentan en espacios urbanos con propias construcciones de alto nivel de ingeniería técnica y elaboración estilística, como teatros simbólicos con los que valorizar las innovaciones artísticas y/o científicas de un país,²² también los pabellones de Invitados de honor se ofrecen como instrumentos para atraer la

²¹ Más tarde, en su análisis de la Frankfurter Buchmesse, el autor desarrolla “una etnografía de las relaciones editoriales internacionales objetivadas en el espacio de la feria” (Sorá 2002: 125; véase también Sorá 2013). En esta misma línea, también, Alejandro Dujovne (2016) ofrece un mapa de las jerarquías implícitas en la zona de influencia de cada mercado editorial nacional y de las lenguas basándose en la distribución de los pabellones y stands en la feria de Fráncfort, lo que ofrece una base para identificar posiciones dominantes y dominadas y la consecuente necesidad de algunos de mejorar su visibilidad.

²² Para una panorámica de la historia de esas estructuras y su incidencia en la arquitectura véase Isaac López César (2017).

atención de los visitantes hacia su expositor y poner en escena los contenidos editoriales y literarios allí presentados (cf. aquí cap. 3.2.). El pabellón de un Invitado de honor se configura, sin embargo, a raíz de las particulares dinámicas de interacción del evento ferial, como un contenedor múltiple, espacio representativo y performativo diversificado e integrado, como lugar de muestras, exhibiciones, eventos, así como de encuentros formales e informales entre profesionales y públicos distintos, que, a lo largo de las décadas, además, ha evolucionado en dirección de una creciente inclusión activa de los visitantes.

A pesar de la función estratégica de los pabellones para la presencia de Invitados de honor, escasa ha sido hasta entonces la atención reservada a este objeto en la literatura científica. Muchos de los estudios que se adentran específicamente en una lectura de los espacios de la feria del libro, como se ha señalado, prescinden de formas y contenidos de las exposiciones y sus sistemas de representaciones. Si bien el aspecto escenográfico de la presentación del Invitado ha sido también objeto de consideración en diversas de las publicaciones científicas ya mencionadas (Rütten 1999 y 2003; Fischer 1999; Böker 2013; Kölling 2014; Szpilbarg 2015; Kõrkko 2016 y 2018), esta reflexión resulta muy marginal y, donde está presente, aparece subordinada a otros puntos de interés. Poco investigada, en particular, es la relación que allí se establece entre los modos de exhibición y el propio medio literario. Del pabellón austriaco en la feria de Fráncfort de 1995, Ernst Fischer menciona los elementos en su arquitectura finalizados a la difusión de mensajes promocionales, sin mayor referencia a la organización de su exposición y de los contenidos allí propuestos y sin tematizar en modo alguno las conexiones entre el Invitado y el tema del libro, central en la feria (Fischer 1999: 155-156). Helmi-Nelli Kõrkko considera el pabellón finlandés en la feria de Fráncfort de 2014 limitándose a la destinación de sus lugares para la actuación del programa de eventos y a la recepción global de aquello con relación al tema “Finland.Cool” (Kõrkko 2016: 12; Kõrkko 2018: 124, 144-145). Daniela Szpilbarg alude sólo de paso a juegos de correspondencias entre la literatura y la arquitectura del pabellón argentino en la feria de Fráncfort de 2010 (Szpilbarg 2015: 307), sin integrar estos puntos en el examen de la participación de Argentina en la feria. Marion Rütten (1999: 142) y Elisabeth Böker (2013: 43-44) ofrecen descripciones más atentas, aunque también breves, de la exposición central de Italia, Francia e Islandia en la Feria de Fráncfort de 1988, 1989 y 2011, limitándose sin embargo a sus elementos y marcos temáticos generales y sin entrar en un análisis específico.

El primer impulso hacia el examen de los aspectos estéticos de la presencia del Invitado, lo ofrece Marco Thomas Bosshard (2014) en su análisis de la presencia de Argentina y Brasil como Invitados de honor, respectivamente, en la Feria del Libro de Fráncfort de 2010 y 2013, considerando las estrategias de “*Selbstinszenierung*” [auto-escenificación] de estos Invitados en sus pabellones para la comunicación de una identidad cultural (y literaria) homogénea.²³ Desde su iniciativa procede también la detallada reconstrucción realizada por Enzo Pedota (2015) del pabellón argentino en la Feria de Fráncfort de 2010, donde por primera vez se intentan reconstruir de manera orgánica las relaciones

²³ Un interés hacia los aspectos estéticos se registra también en su trabajo junto a Sarah Gieseke (Bosshard/Gieseke 2015) sobre las estrategias adoptadas por las editoriales alemanas para la presentación de títulos de autores argentinos en el contexto de la participación de Argentina como País invitado en la Feria del Libro de Fráncfort de 2014.

estructurales entre el concepto arquitectónico y expositivo de un Invitado y el medio literario promocionado como parte de una “literatura nacional”. A partir de la línea de investigación abierta por el mencionado proyecto de Bosshard *Las ferias del libro como espacios de negociación económica y cultural*, los stands y pabellones de los Invitados de honor en ferias del libro han sido objeto de análisis en publicaciones recientes,²⁴ entre ellas también los estudios preliminares y preparatorios a la presente investigación (Anastasio 2018, 2019a, 2019b, 2022, 2024).

Desde otra perspectiva, si bien no directamente relacionada con las estrategias comunicativas de los Invitados de honor, también Marina Garone Gravier (2022) plantea interesantes reflexiones partiendo de una mirada hacia aspectos estéticos de las ferias del libro, como demuestra su análisis de la cartelística producida a lo largo de las décadas por FIL Guadalajara y la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería de Ciudad de México. Consciente de cómo, en el campo de la edición, “el diseño juega un papel crucial en tanto permite el encuentro físico, sensorial y estético entre el lector y el editor”, la autora invita a interrogarse sobre cómo, también en el contexto de las ferias del libro, “lo visual es un aspecto ineludible y que no deberá ser omitido –con un importante grado de centralidad– por quien se proponga estudiar, historiar y analizar las ferias” (ibid.: 447). Recogiendo esta sugerencia, se considera preciso también tomar en cuenta no solo del dominio de lo visual, sino de un conjunto estético más extenso, ya que las ferias son principalmente espacios que involucran a quienes asisten a sus eventos.

Los estudios aquí mencionados plantean análisis puntuales, centrados en una u otra participación. En ellos el examen de elementos estéticos en su referencia a discursos, contenidos o elementos relacionados con la literatura resulta limitado a los contextos específicos de cada participación. El presente trabajo, en cambio, pretende contribuir a la investigación con un examen estetológico sistemático y comparado (entre distintos casos de estudios y diferentes ferias) hasta entonces nunca realizado y para el que todavía no existe una base teórica y metodológica apropiada. A través de un examen de los espacios expositivos de diversas participaciones de Invitados de honor en ferias del libro, el trabajo intenta delinear un complejo espectro de posibilidades para el empleo de la literatura en los procesos de organización semiótica, simbólica o performativa de exhibición de países y comunidades culturales en estos eventos. Sobre esta base, la propuesta de trabajo aborda: a) las distintas posibilidades de articulación y transformación del medio literario como recurso comunicativo e imaginativo; b) las modalidades y estructuras simbólicas y comunicativas (como narraciones o performances) con las que la exposición organiza su propio repertorio al interior del discurso de autopromoción del Invitado; c) las relaciones críticas, en sentido filológico, de los elementos de la exposición con relación a los campos editoriales y literarios ocasionalmente considerados, a sus contextos históricos y actuales y a procesos de valoración canónica; d) las proyecciones y las

²⁴ Un examen de la participación de invitados de honor desde perspectivas semióticas generales, comprendiendo sus pabellones, se encuentra en García Naharro (2019: 130-131 y 2020), con respecto a Madrid Invitada de honor en FIL Guadalajara 2017 y Barcelona Ciudad invitada en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, así como en Hertwig (2018: 14-17), en relación con el caso de Francia en la Frankfurter Buchmesse de 1989. Destaca, por un interés específicamente estético-filológico, el estudio de Bosshard (2021a) sobre la arquitectura del pabellón de España en la Feria del Libro de Fráncfort 1991, como medio de representación y “jerarquización” de la literatura nacional.

expectativas que estas exposiciones comportan y producen. De acuerdo con estos ejes, el trabajo se concentrará desde el punto de vista metodológico en: a) los recursos semióticos y mediales empleados en distintos casos; b) las formas de interacción y comunicación con el público que permiten la codificación del espacio expositivo; c) los discursos que definen la presencia del Invitado y su perfil cultural y literario; d) la consecuente recepción por parte de público y prensa.

0.3. Planteamientos generales: entre “descripción densa” y “lectura distante”

En su planteamiento general, el presente estudio se compone de un doble enfoque. El primero es de tipo *filológico* y constituye el interés central de un trabajo que considera la novedad y particularidad del hecho literario como aparece y se configura al interior del evento ferial y del esfuerzo promocional realizado por los Invitados de honor. El segundo es de tipo *estetológico*, como método de observación aquí elegido para el examen del fenómeno literario a través de composiciones expositivas y exhibiciones. Se consideran así, en ambas direcciones, las aportaciones específicas de obras y recursos literarios para vehicular significaciones e imágenes promocionales, pero también los efectos de definición sintética que la participación y las estrategias de los Invitados tienen para la circulación del producto literario.

El estudio se propone entonces, por un lado, llevar a cabo una investigación sobre los procesos técnicos de conversión de repertorios literarios –en forma de elementos imaginarios, materiales, textuales, simbólicos o de actividades con valor performativo– en medio y objeto significativo para un expositor y una comunidad cultural; y por el otro, considerar la función de estas conversiones de cara a la construcción del perfil de actores del campo literario, editorial y político, como sujetos que actúan simultáneamente en el evento ferial. A las preguntas de tipo fenomenológico sobre objetos y modos de exposición se agregan entonces cuestiones acerca de los criterios de selección y de los modelos de organización del panorama literario, que sitúan la labor de promoción del Invitado dentro de zonas de conflicto e intercambio al interior del campo literario y editorial global.

Un primer nivel de reflexión consistirá, entonces, en determinar la específica dimensión literaria y crítico-literaria del evento ferial, de cara a la delimitación de uno o más sistemas literarios de referencia para un Invitado de honor. Cada uno de los casos de estudio pretende indicar: qué lugar ocupa la literatura en el sistema de autorrepresentación de un Invitado de honor; en qué dimensiones de la literatura se insiste (como patrimonio de obras materiales y documentos escritos, repertorio de imaginarios, motivos o figuras, sistema de estilos, actividades, prácticas creativas, etc.); cuáles y qué tipo de obras o géneros se toman como modelo y componen el canon provisorio del Invitados de honor; cuáles rasgos, elementos o segmentos de esta literatura se destacan como más representativos de la identidad del Invitado.

En la promoción y exposición de literatura en el marco de exhibición de un Invitado de honor, el fenómeno literario no se presenta, entonces, nunca de forma autónoma y aislada, sino siempre como objeto mediado y parte de un conjunto, en una relación intertextual fundamental regida por supuestas pertenencias lingüísticas, históricas, geográficas y políticas, más o menos coherentes y definidas según

los intereses y objetivos contingentes de los comités. El modelo de acercamiento al material literario en estos contextos cabe, básicamente, en la metáfora de la *lectura distante*, como análoga de aquellas estrategias de “distant reading” propuestas por Franco Moretti (2013), para el estudio comparado de la literatura, en contextos amplios y constelaciones transversales y tangenciales. Se trata de un acercamiento que renuncia al análisis singular del texto (“closed reading”) o que se vale de ello solo en casos particulares. La lectura distante, según Moretti, “allows you to focus on units that are much smaller or larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems” –según una orientación, en realidad, ya ampliamente practicada por la comparatística, en la *Stoffgeschichte* o también por la imagología–.

Este tipo de acercamiento, tendencialmente abstracto, permite reconstruir el universo literario de referencia de un Invitado de honor a partir de un número muy reducido de referencias, se podría decir también de *marcas*, con el que el Invitado construye su propia identidad literaria. Dispositivos, temas, tropos o géneros o técnicas de composición representan los elementos o nudos de su red de relaciones, que enlazan una obra con otras. El método de una lectura distante no pretende entonces, de ningún modo, sondear la complejidad de las obras particulares involucradas, ni puede sustituir el estudio histórico puntual acerca del desarrollo y génesis filológico o biográfico de textos literarios, movimientos o motivos. Por el contrario, su objetivo es ofrecer una interpretación de la operatividad de un conjunto expositivo, por la reconversión semiótica de obras, figuras y dimensiones de la literatura a elementos sintéticos de una representación que funcionan en sinergia entre ellos. Así, como indica Moretti, “if we want to understand the system in its entirety, we must accept losing something [...]: reality is infinitely rich; concepts are abstract, are poor” (Moretti 2013: 48-49). También aquí los Invitados de honor, con el fin de hacer visible un conjunto emblemático y coherente, de acuerdo con sus discursos y proyecciones imaginativas, renuncian a presentar obras literarias en su complejidad, heterogeneidad y diversidad irreducible. Aunque es legítimo dudar de la existencia y coexistencia real de dichos “sistemas” de los que habla Moretti para la realidad literaria, en la situación contingente y alterada de la exhibición de un Invitado de honor estos tienen una evidencia fenoménica, como trama que conecta un programa literario o las obras expuestas en un espacio expositivo. Prescindiendo, entonces, de una discusión sobre la aplicabilidad y validez del método de la lectura distante como tal para el estudio de la literatura y el conocimiento del hecho literario en sí mismo, su aplicación general resulta motivada en este contexto por el carácter alterado, abstracto y sintético del sistema literario organizado por un Invitado de honor a través de pocos elementos seleccionados.

La lectura distante, como método de detección de conexiones y asociaciones operantes, tanto de forma intencional, a partir de su concepción, como de sus posibles efectos en horizontes receptivos, se presenta como reproducción de aquel mismo modo con el que los comités organizadores y curadores abordan el material literario en estos contextos. Se trata, así de intentar reconstruir –a veces a ciencia cierta y de manera comprobada, a veces solo por hipótesis y procesos de abducción– las motivaciones e intenciones que guiaron a los curadores en la selección y combinación del material expositivo, del conjunto de obras expuestas y de los medios y estrategias empleados para presentarlas. De esta forma, el estudio, a pesar de su enfoque filológico, no se concentrará en el análisis de textos y obras literarias,

sino en muy raras ocasiones, allí donde la textualidad desempeñe una función para la articulación o presentación de los contenidos de una exposición o exhibición, como medio directo (en forma de cita) o indirecto y virtual (como referencia). Por el contrario, el método centrado en el análisis de exposiciones se enfrentará al fenómeno literario a través de fragmentos y de una intertextualidad fundamental.

Frente al carácter enrarecido del contenido literario así observado, una *lectura detallada* y “*cercana*” (*close reading*) se aplica, por el contrario, al examen de exposiciones y sus textos plásticos, cinésicos, visuales o dramáticos (respecto de las actuaciones incorporadas al evento), que ocupa el segundo eje, de tipo estético, en el aspecto metodológico. Como indican las museólogas Muttenthaler y Wonisch (2015: 48), el examen puntual de cada uno de los momentos, espacios, medios y objetos de una exposición, resulta un requisito necesario para entender sus procesos de “Bedeutungsproduktion” [producción significativa]; sin embargo, no es de por sí suficiente, pues, las significaciones de una exposición (en forma de imágenes, discursos, narraciones, representaciones) surgen solo “por la interacción de varios niveles relacionados entre sí”, en “una textura densa”²⁵ que compone los diferentes momentos en un conjunto significativo y performativo. El modelo de reconstrucción y análisis así propuesto recae, según sugieren Muttenthaler y Wonisch, bajo otra metáfora, la de una “descripción densa” (*thick description*) que el antropólogo Clifford Geertz (1973) en *The Interpretation of Cultures* proponía como método de investigación etnográfica (cf. *ibid.*: 48-53). Se trata de una herramienta compleja y de una serie de métodos que restituyen el evento analizado a partir de su pluridimensionalidad y variabilidad interpretativa. Geertz compara el trabajo del antropólogo, frente al actuar de personas en un contexto social y cultural, a la exégesis de un manuscrito redactado en una lengua desconocida, del que se trata, en primer lugar, de determinar los códigos (*ibid.*: 49). Como allí, también en una exposición “los enunciados nunca son unívocos, sino que permiten diversas lecturas”, por lo cual se trata de “leer entre líneas”²⁶ y avanzar hipótesis. El examen del fenómeno expositivo se configura de esta manera como una “relación entre superficie y subtexto”²⁷, un texto no explícito y profundo para detectar e interpretar a partir del nivel manifiesto.

Como para Muttenthaler y Wonisch, en su estudio sobre museos y exposiciones como medios de organización de identidades (géneros, razas o clases), un enfoque etnográfico resulta contundente también para este trabajo, de cara a la relación que el fenómeno expositivo, en el contexto de exhibición de países y comunidades en ferias del libro, establece con la idea de una ‘cultura’. Yendo a la fuente evocada por las autoras, merece la pena considerar cómo el concepto de *cultura* propuesto por Geertz “is essentially a semiotic one” (Geertz 1973: 4), lo que permite su aplicabilidad general también a un contexto tan diferente, como una exposición. Para Geertz la cultura es una estructura ideal, objeto de una interpretación constante, que posibilita la codificación de la acción social –“though ideational, it

²⁵ “[...] durch das Zusammenwirken mehrerer Ebenen, die in Beziehung zueinander stehen”; “einer dichten Textur” (Muttenthaler y Wonisch 2015: 48).

²⁶ “Die Aussagen sind dabei nie eindeutig, sondern ermöglichen vielfältige Lesarten”; “zwischen den Zeilen zu lesen” (*ibid.*: 48-49).

²⁷ “Verhältnis von Oberfläche und Subtext” (*ibid.*: 49).

does not exist in someone's head; though unphysical, it is not an occult entity" (ibid.: 11).²⁸ También en el caso presente se trata de entender la 'cultura' ya no como realidad histórica efectiva y existente, sino, esencialmente como sistema semiótico y de proyección simbólica de los Invitados de honor, como imagen y red de significaciones estratégica: como concepto de una exposición y representación de una identidad literaria por relación a una supuesta comunidad histórica. De igual manera que para el etnógrafo, aquí también se trata de producir una "descripción densa" que consta de dos momentos: de una reconstrucción compleja de un evento simbólico y polisémico, en el que se superponen niveles diferentes, y de una reorganización conceptual y significativa de sus posibles estructuras –"sorting out the structures of signification" (ibid.: 9).²⁹ El objetivo de esta búsqueda es la reconstrucción entonces tanto del texto manifiesto de una exposición como de su subtexto no explícito (y en particular del intertexto crítico y literario allí implicado), procediendo por hipótesis abductiva, que se trata de profundizar y comprobar en cada caso de la mano de teorías apropiadas. El resultado es una "logical reconstruction of a mere reality" (ibid.: 20), con la que se intenta recomponer de forma coherente un evento expositivo que a veces conlleva también elementos contingentes, escasamente planeados o incluso aleatorios, y que sin embargo produce un efecto de conjunto para quien asiste y observa.

La descripción densa se ofrece entonces no tanto como método en sí cerrado, sino como acercamiento que reúne e integra una pluralidad de métodos y enfoque de análisis. Diversos entre los momentos e instrumentos del trabajo etnográfico indicados por Geertz, –"selecting informants, transcribing texts, taking genealogies, mapping fields, keeping a diary, and so on" (ibid.: 6)– constituyeron también las herramientas del presente estudio, organizando cada caso en un ciclo de observaciones y análisis particulares y sucesivos. Junto con la actividad de registro y documentación puntual de espacios, objetos, medios de una exposición, y en la medida de lo posible de la observación participante, el análisis se valió de entrevistas con informantes o con el público asistente, del trabajo en archivo, así como de la selección y del estudio de un amplio corpus de textos (catálogos, memorias, comunicados, discursos inaugurales, textos expositivos, informes y artículos de prensa, etc.) que acompañan de manera esencial los eventos considerados y que conforman su contexto discursivo general. Contra el riesgo de lecturas simplificadoras, la pluralidad de métodos y fuentes hace posible, en primer lugar, una reconstrucción lo más completa y compleja posible del momento expositivo en cada caso (cap. 0.5). Al mismo tiempo, permite examinar la acción paralela de dimensiones diferentes que operan en una exposición, tanto en el momento productivo como receptivo.

²⁸ Siguiendo a Clyde Kuckhohn, Geertz define *cultura* de forma polisémica "as: (1) 'the total way of life of a people'; (2) 'the social legacy the individual acquires from his group'; (3) 'a way of thinking, feeling, and believing'; (4) 'an abstraction from behavior'; (5) a theory on the part of the anthropologist about the way in which a group of people in fact behave; (6) a 'store house of pooled learning'; (7) 'a set of standardized orientations to recurrent problems'; (8) 'learned behavior'; (9) a mechanism for the normative regulation of behavior; (10) 'a set of techniques for adjusting both to the external environment and to other men'; (11) 'a precipitate of history'; and turning, perhaps in desperation, to similes, as a map, as a sieve, and as a matrix" (Geertz 1973: 4-5).

²⁹ Para Geertz (1973: 9-10), "ethnography is thick description. What the ethnographer is in fact faced with [...] is a multiplicity of complex conceptual structures, many of them superimposed upon or knotted into one another, which are at once strange, irregular, and inexplicit, and which he must contrive somehow first to grasp and then to render".

0.4. Estructura y selección de casos

En la base de la presente investigación se sitúan diez estudios de campo realizados en equipo, desde mayo de 2017 a diciembre de 2019, en el marco del proyecto *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica* (EUF/DFG), que se llevaron a cabo en seis ferias internacionales del libro de España (Feria del Libro de Madrid 2017 y 2018, Liber Madrid 2017), Alemania (Frankfurter Buchmesse 2017, 2018, 2019, Leipziger Buchmesse 2018), México (FIL Guadalajara 2017 y 2018) y Argentina (Feria Internacional del Libro de Buenos Aires 2019). El análisis y observación de las participaciones de países o ciudades invitadas en estos certámenes permitió la elaboración de un panorama sobre el funcionamiento de estos eventos y sus formatos de invitación en la actualidad en algunas de las principales ferias internacionales del libro a nivel mundial. El consecuente estudio de materiales de archivo y de la documentación histórica de estas ferias permitió la ulterior recolección de datos sobre su evolución diacrónica. La selección de siete casos pasados y recientes (algunos de los cuales pudieron observarse en presencia) en tres de estas ferias, intenta ofrecer un esbozo de esta evolución, uno que, por supuesto, no pretende ser exhaustivo, sino indicar algunos pasajes centrales y formas tipológicas esenciales. A la integridad de una perspectiva propiamente histórica, se ha preferido entonces una taxonómica, que profundiza en el análisis de líneas y direcciones.

Para la elaboración de esta comparativa se ha optado por un acercamiento dialéctico, que considera dos de las mayores ferias del libro a nivel global, la Feria del Libro de Fráncfort y FIL Guadalajara, respectivamente para el espacio europeo e hispanoamericano, extremadamente distintas en sus perfiles y, no obstante, en continuidad entre ellas, junto con un breve “intermezzo” contrastivo a partir de un ejemplo escogido de la más pequeña y local Feria del Libro de Madrid. El arco temporal considerado abarca el primer inicio, definición y desarrollo del formato del Invitado de honor en la década entre 1988 y 1997 en la Buchmesse de Fráncfort, y su transformación actual entre 2011 a 2018, en esta feria como en las otras dos mencionadas.

A pesar de una diversidad de formatos de invitaciones existentes –entre países, comunidades, ciudades o realidades transnacionales–, la participación de Invitados de honor en las tres ferias consideradas es una praxis consolidada principalmente en la forma del País invitado. La Frankfurter Buchmesse, de manera particular, como creadora de este programa, siguió manteniendo a lo largo de las décadas su eje fundamental en países, con muy raras excepciones. Con el fin de favorecer la comparación, entonces, también en la selección de casos se ha preferido mantener este mismo marco temático de invitación; sin embargo, el estudio de la evolución del enfoque dominante y más tradicional en países –*tradicional* tanto para la historia de las ferias como para las filologías, resultando más en línea con la historiografía literaria moderna y sus narraciones sobre literaturas nacionales– ilustra, de forma paradigmática en la organización expositiva y representativa de estas exhibiciones, un progresivo vaciamiento del antiguo modelo nacional, de acuerdo con la necesidad de suspender estos horizontes en un mercado editorial y literario cada vez más transversal y global. De esta forma, la perspectiva propuesta ofrece un indicador interesante también de aquella misma apertura hacia otros

formatos y otras variaciones del instituto del Invitado de honor que se presentan, aunque en la actualidad todavía en forma minoritaria y ocasional, en diversas ferias internacionales del libro y que podrían ganar más espacio en un futuro.

De cara al enfoque filológico central del presente estudio, con el objetivo de permitir un examen detenido de los campos literarios y de los contextos críticos involucrados en cada invitación, la selección de casos ha sido orientada en forma preponderante a las áreas de mayor competencia lingüística y disciplinaria del autor, es decir, al campo de las filologías de lengua romance, privilegiando así las participaciones de países y regiones de habla neolatina. Por otro lado, a raíz del método estetológico, la selección propuesta considera también la peculiaridad taxonómica de los conceptos expositivos presentados por cada Invitado, con el fin de ofrecer ejemplos de modos diferentes y específicos. El análisis, además, intenta tener en cuenta líneas de continuidad y relevancia generales que permitan el estudio comparativo, en función de ganar una perspectiva de conjunto. Así, entre los Invitados de lenguas romances, se juzgó oportuno, como única excepción, considerar también el caso de una representación de Alemania, como país en el que se concentra y del que se desprende la actividad internacional de la Feria del Libro de Fráncfort, y que ofrece una interesante contrarrepresentación de su política de invitaciones.

De acuerdo con estos criterios, una primera reconstrucción histórica (Parte II, cap. 4-6) examina las participaciones de Italia (1988), México (1992) y Portugal (1997) en Fráncfort, respectivamente como: primer País invitado de honor, primer país del continente americano y primera aparición de Portugal (como parte de una larga historia de presencias de este país en ferias del libro, que el presente trabajo, en parte, documenta). En la parte III, tras considerar las variaciones del formato introducido por la Buchmesse alemana en FIL Guadalajara y en la Feria del Libro de Madrid (cap. 7), el estudio propone un análisis de la exhibición reciente de Alemania en FIL Guadalajara (2011), mediada y organizada por la acción de la propia Frankfurter Buchmesse como principal ente coordinador del comité (cap. 8), y tres ejemplos contemporáneos más observados en presencia, cada uno, en las ferias mencionadas: Portugal en la Feria del Libro de Madrid (2017), Francia y la francofonía en la Feria del Libro de Fráncfort (2017) y, nuevamente, Portugal, como Invitado de honor de FIL Guadalajara en 2018 (cap. 9-11). Debido a la proactiva política de participación de Portugal y a sus frecuentes presencias en ferias del libro en los últimos años, el país ibérico muestra un interesante ejemplo, por haber sido invitado a cada una de las tres ferias estudiadas, ofreciendo otra línea de continuidad para la comparación; de manera particular, la obra de proyección del Estado portugués a lo largo de las décadas ilustra de forma paradigmática aquella progresiva deconstrucción del modelo nacional, constatable, aunque en menor medida, también en los demás casos actuales tratados.

El examen puntual y comparado permite no solo ganar una mirada hacia ciertas evoluciones históricas de los modos de exposición de la literatura (o de *las* literaturas) en estos contextos, sino también poner a prueba la eficacia de herramientas de análisis adecuadas para el estudio de este fenómeno complejo. Las dos partes analíticas se ven así precedidas por una amplia discusión teórica (Parte I, cap. 1 y 2) y por una introducción histórica y clarificación taxonómica (cap. 3), que se presenta como primera contribución específica de esta investigación al estudio ferial.

La sección teórica abre con una aclaración sobre la noción de *identidad cultural* en los estudios sociales e históricos, a partir de las últimas décadas del siglo XX, con una articulación del perfil del Invitado de honor de acuerdo con la teoría de Benedict Anderson (2006 [1983]) sobre la nación como “comunidad imaginada”. Aquí, se destaca la función de la literatura (cap. 1.1), como espacio histórico estructurante de la imaginación identitaria, que vuelve a funcionar como medio y objeto central de proyección imaginativa en el contexto de exhibición de Invitados de honor en ferias del libro. De acuerdo con el enfoque filológico central del estudio, se tratará de trazar inicialmente algunas coordenadas fundamentales acerca de los conceptos de *literatura* (cap. 1.2) que se ven involucrados en estos eventos, en diferentes espectros y tensiones: entre una definición formal, procedente de la teoría literaria, y una polémica en consonancia con la teoría del campo de Bourdieu (1991 y 1992), pero también entre distintos campos regionales, nacionales y mundiales.

En el capítulo 2, de acuerdo con el enfoque estetológico de análisis, se intentará definir y articular los principales procesos imaginativos de lo literario por el filtro de la actividad de exhibición de Invitados de honor en las ferias del libro. La discusión previa explora los sentidos del término *imagen* aplicado por la literatura científica en este contexto, los valores que este concepto asume en diversos ámbitos relevantes para el marco de investigación propuesto (entre marketing, psicología social, filosofía e imagología) (cap. 2.1). Se ponen así las bases para una definición del fenómeno que se trata de analizar, pero también de los puntos de su observación disciplinaria. Se profundiza en este lugar también la historia de imaginaciones colectivas, de comunidades y naciones, a través de prácticas expositivas y de diferentes lugares, entre museos, exposiciones universales y ferias (cap. 2.2). Finalmente, la triangulación entre los términos clave de *imagen* (o imaginación) de una comunidad, *literatura* y *exposición*, investigados en ámbitos tan diferentes, impone el desarrollo de modelos que permitan enfrentarse a esta pluralidad. Considerando la diversidad y los desafíos específicos de diferentes estrategias y modalidades expositivas, se procede a individualizar teorías y metodologías que puedan aplicarse en esta constelación heterogénea (cap. 2.3). Para ello, la discusión aprovecha un amplio espectro de herramientas procedentes de la museología, por un lado, y de la teoría literaria y la filología, por el otro, en particular, a partir de aquel intersticio abierto por el panorama de estudios acerca de museos y exposiciones literarios.

Como antesala a los estudios de caso, cierra la Parte I un histórico sobre el nacimiento y la configuración del instituto del País invitado de honor en la Frankfurter Buchmesse en 1988, a partir de la década de los llamados “temas focales” (*Themenschwerpunkte*), entre 1976 y 1986 (cap. 3). De la mano de esta reconstrucción, se procede a trazar el perfil detallado de la feria del libro más grande del mundo, de sus objetivos y estructuras, bajo el trasfondo de las transformaciones que acompañaron la introducción del programa de enfoque en países (cap. 3.1); pero también se delinean los rasgos esenciales de nuevas prácticas expositivas que se imponen a partir de los temas focales y su atención hacia producciones libreras sectoriales, regionales o continentales o con la participación directa de países como nuevos expositores (3.2.). En este contexto se intenta, por primera vez, ofrecer una definición taxonómica de la actividad expositiva inaugurada por el marco del Invitado de honor.

Manteniendo firme las distinciones tipológicas allí indicadas, la parábola trazada en las dos secciones analíticas (Parte II y III) intenta reconstruir momentos salientes y diferencias significativas en el desarrollo de este modelo en diversas ferias hasta la actualidad. La primera (Parte II) delinea el consolidarse de esta práctica, de la mano de tres ejemplos entre los primeros Invitados en Fráncfort en la década de 1980 y 1990. La segunda (Parte III) complejiza este cuadro de forma contrastiva, focalizando en participaciones contemporáneas recientes en Fráncfort, Guadalajara y Madrid. Entre uno y otro grupo de casos, el estudio permite apreciar una evolución en la escala de niveles de representación y escenificación entre modos frontales y clausurados de una cultura y ‘su’ literatura (que se apoyan de diversas maneras en discursos y formas de valoración canónica) hacia la promoción de identidades culturales y literarias esencialmente performativas e interactivas, según marcos contingentes y contextuales al propio evento expositivo y comunicativo.

Por la falta de estudios previos en esta dirección, esta primera panorámica se entiende como un mapa orientativo y provisional, que sin embargo no renuncia a intentos de interpretación sistemática del fenómeno investigado.

0.5. Retos y métodos

El desarrollo de un método de observación y de análisis adecuado para abordar la peculiaridad de exposiciones de libros y de literatura en el marco de exhibición de Invitados de honor constituye el primer objetivo del presente trabajo. A partir de las premisas teóricas que se discuten en la primera parte del trabajo (cap. 1 y 2) y de los acercamientos de la teoría de exposiciones (cap. 2.3), el estudio propone cuatro ejes centrales que constituyen la estructura de un método cuadrangular aplicado en cada caso de estudio, presentado en forma de “descripción densa”, y que comprende tanto el momento productivo de concepción expositiva como el momento receptivo en cuanto modos de organización de imágenes y discursos sobre la literatura. Cada análisis considera: 1) el aspecto *semiótico* como base de la práctica muesográfica y expositiva (cap. 2.3.1), que se concreta en los procesos de articulación sémica, los significantes y las estructuras de significados de una muestra, en los diferentes niveles de denotación, connotación y metacomunicación, de cara a la articulación de un concepto y una imagen de una comunidad invitada en conexión con la literatura; 2) el valor *pragmático* del acto expositivo (2.3.2), como exhibición de un expositor (un comité de actores institucionales, profesionales y operadores culturales) situada en un contexto (una feria del libro) y en la interacción con un público; 3) el horizonte *epistemológico y discursivo* de la muestra, como organización de saberes y discursos (científicos, políticos, culturales, etc.) sobre una realidad cultural y su producción literaria; 4) la fricción entre la concepción programática y sus efectos en los procesos hermenéuticos de *recepción*, la acogida por parte del público de visitantes y comentaristas, la evaluación de perfiles significativos (e imágenes) de un Invitado y ‘su’ literatura.

Como se ilustra ya con este cuadro sintético, la ampliación que los estudios museísticos imponen a un enfoque puramente semiótico, al considerar el componente pragmático y performativo de la exposición (cap. 2.3.2), implica finalmente la inclusión de aspectos *discursivos*: como discurso

organizado por la exposición misma (*discurso expositivo*), pero también como relación a otros discursos que definen el objeto (y el sujeto) de una muestra –incluso aquellos que rodean y preparan el propio evento, en su comunicación–. Este eje constituye el hilo rojo de cada caso de estudio, como punto de partida (en el examen de los contextos e intentos programáticos de una exhibición) o de llegada (como análisis de la recepción efectiva en la prensa y/o en la opinión de los visitantes). Antes de adentrarnos en una discusión puntual de lo que se entiende, entonces, por *discurso* (0.4.1) y de los métodos de medición de una *recepción* (0.4.2), valga el esquema en la Tabla 1 aquí abajo como síntesis para el detalle de cada eje y de las fuentes consideradas en cada momento.

EJE METODOLÓGICO	OBSERVACIÓN	FUENTES
a) análisis del discurso	definición del objeto literario, criterios programáticos, configuración y contextualización del “discurso” expositivo respecto de otros discursos (académicos, editoriales, publicitarios etc.) sobre la literatura, posicionamiento del Invitado en un campo cultural, literario y editorial, tipo de feria, situación política contingente, etc.	comunicados, discursos inaugurales, guiones científicos y memorias, textos acompañantes, catálogos, prensa, entrevistas con responsables del comité organizador y de la feria
b) análisis semiótico	concepto de la exposición, arquitectura del pabellón, configuración y composición de los espacios expositivos, objetos, medios y su interrelación recíproca, estructuras, secuencias, asociaciones y jerarquías	planos, guiones museográficos, documentación e informes en la prensa, material fotográfico, documentos de trabajo, documentación audiovisual <i>in situ</i>
c) análisis pragmático	componentes fáticas y conativas de la exposición, formas de la deixis, modos de interacción (frontal o interactiva), presencia de acto narrativos o performativos, relación entre los niveles locutorios, ilocutorios y perlocutorios	material fotográfico, documentación audiovisual <i>in situ</i> , testimonios, observación participante, entrevistas con el público
d) análisis de la recepción	evaluaciones y comentarios, horizontes de interpretación, imágenes y expectativas con relación al objeto literario	material de prensa, testimonios, entrevistas con el público, entrevista con expertos

Tabla 1. Modelo metodológico para el análisis de las exposiciones literarias de Invitados de honor.

El *análisis del discurso* se propone mapear los discursos contextuales a un evento y cómo estos se reflejan en la articulación de un *discurso expositivo* (verbal o no verbal), en forma de selecciones y exclusiones de obras, secuencias y asociaciones, recorridos y narraciones, jerarquizaciones de contenidos, en los enunciados de textos explicativos y acompañantes, catálogos, memorias, o de actos públicos que se celebran durante el evento ferial. Esta dimensión discursiva se manifiesta de forma explícita en los eventos y las charlas del programa cultural que acompañan la muestra, a menudo en los mismos lugares de la exposición, así como en la comunicación oficial.

El *análisis semiótico* constituye la parte central y más extensa de cada capítulo y consiste en la reconstrucción y en el examen puntual y detallado de los elementos que componen el “texto” de la exposición: el concepto expositivo y su ejes temáticos; la articulación y arquitectura del espacio, su configuración escénica, la función sémica y simbólica del diseño; los objetos expositivos y su selección, particularmente respecto de las obras literarias expuestas y de los elementos y dimensiones de la literatura allí visualizadas; la organización del material en secuencias y conexiones; la

mediatización de lo literario a través de elementos visuales, plásticos, textuales, sonoros, etc.; fichas, paneles y textos acompañantes.

El *aspecto pragmático* considera el acto comunicativo realizado por la exposición, a través de los modos de su deixis, de funciones apelativas o conativas que puedan reconocerse o de actos narrativos (y desde esta perspectiva, de definición de “quién” habla, a quiénes se dirige de forma implícita o explícita, con que “voz” y “focalización”), así como, en general, de la performatividad de la exposición, respecto del tipo de interacción y relaciones que se establecen con el público o de experiencias frutivas que los medios utilizados condicionan. Finalmente, se reflexiona sobre las funciones y los efectos que este modo de presentación e interacción desempeñan para la definición de la identidad del Invitado o la percepción de su “perfil” literario.

El examen analítico finaliza, allí donde los datos lo permitan, con el *examen de la recepción*, con el que se intenta reconstruir proyectivamente el evento desde el punto de vista del público. Se consideran aquí particularmente las evaluaciones y asociaciones espontáneas de comentaristas y visitantes, la producción de imaginarios y la expresión de horizontes de expectativas, en particular con referencia a la literatura expuesta y representada por el Invitado de honor. Dos son los tipos de fuentes utilizadas, de forma alternativa o complementaria: artículos de prensa y testimonios en los casos de estudios históricos (4-6 y 8), coadiuvados por encuestas con el público y entrevistas con expertos para los casos de estudio más recientes, en los que se han realizado estudios de campo y observación *in situ* (cap. 9-11). En algunas de las exposiciones consideradas, sin embargo, la información proporcionada por la prensa o por el público encuestado, no resulta suficiente como para consentir un examen orgánico de su recepción, sino en forma muy parcial.

Estos diferentes ejes no tienen que imaginarse como momentos necesariamente distintos, sino como miradas, que desde diversas perspectivas paralelas se completan mutuamente y entrelazan, permitiendo abordar el evento en su complejidad. Un análisis de la recepción, en la prensa o a través de declaraciones del público, implica elementos de análisis discursivo. Sin embargo, si el primer momento se enfoca en el discurso oficial o público que enmarca el evento y se produce en la concepción expositiva, el segundo considera las opiniones de comentaristas o de visitantes y de los discursos que estos generan. Por otro lado, el análisis de la exposición en sus componentes *semióticas* y *pragmáticas* forman parte de un único acercamiento integrado que comprende la dimensión significativa de los diversos medios empleados en su valor de mecanismos comunicativos y de interacción con el público. Esta parte se enfrenta particularmente al reto de reconstruir y presentar, en la forma más detallada, estructurada y comprensible posible, el conjunto de cada exposición en la multiplicidad de sus elementos y al mismo tiempo de favorecer un estudio crítico. De cara, en particular, al primer objetivo, se confía a quienes lean la paciencia, en cada capítulo, de seguir por diversas páginas de descripción del espacio expositivo —o de otra forma, la libertad de pasar al párrafo siguiente, cuando lo consideren más apropiado—.

0.5.1. La literatura expuesta por el Invitado de honor y el análisis de su discurso

A partir del eje filológico central de este estudio, una investigación acerca de los procesos que presiden a la exposición de la literatura en el marco de exhibición de países o comunidades invitadas no puede prescindir del análisis del *discurso* que el evento articula alrededor del objeto literario en su conexión con identidades culturales en exhibición.

La noción de *discurso* que aquí se aplica se diferencia en su objeto y metodologías de lo que la *discourse analysis* en los ámbitos de la sociolingüística, de la pragmática o de la psicología cognitiva tratan por lo común bajo este término, como estudio de enunciaciones que se producen en concretos actos de habla. En línea con un enfoque que, en el ámbito de los estudios culturales, tuvo empuje a partir de los años 70 por la obra de Michel Foucault en *Archeologie du savoir* (Foucault 2015a [1969]) y “L’Ordre du discours” (Foucault 2015b [1970]), el análisis cultural del discurso considera este último como parte de un conjunto diacrónico de prácticas, instituciones y producción de enunciados que se halla por detrás del propio acto de habla concreto –“sous cette activité” (Foucault 2015b: 228)³⁰ y reglamenta la posibilidad de hablar y expresar juicios sobre la realidad y determinados “objetos” (cf. Foucault 2015a: 41s.).³¹ A partir de Foucault, la sociología y filosofía de las ciencias han desarrollado una definición de *discurso* que considera este último, como indica Marteen A. Hajer (1997: 44), “a specific ensemble of ideas, concepts, and categorizations that are produced, reproduced, and transformed in a particular set of practices and through which meaning is given to physical and social realities”.

Mi interés hacia el discurso no pasa, sino incidentalmente, por un análisis de aspectos lingüísticos o sociales, relacionados con la comunicación o el evento discursivo producido en ciertos contextos y por determinados sujetos hablantes. Desde la perspectiva de las ciencias culturales, mi enfoque se centra en las *dimensiones epistemológicas* que se manifiestan en eventos discursivos orales u escritos acerca de la exhibición de Invitados de honor o en su misma exposición –como discursos inaugurales, charlas públicas o entrevistas, informes o testimonios, comunicaciones y notas de prensa, textos informativos que acompañan la exposición, memorias, programas, y catálogos–. El objeto de mi consideración se ve constituido por determinadas “formaciones discursivas” (cf. Foucault 2015a: 32 y ss.) que se manifiestan en la comunicación verbal o expositiva. El acercamiento propuesto apunta a

³⁰ Foucault reelabora en ello, de alguna forma, la distinción entre *langue* y *parole* de Saussure, mostrando sin embargo una excedencia del discurso, irreducible a la lengua: “Certes, les discours sont faits de signes; mais ce qu’ils font, c’est plus que d’utiliser ces signes pour désigner des choses. C’est ce *plus*, qui les rend irréductibles à la langue et à la parole” (Foucault 2015a: 52; cf. también *ibid.*: 139).

³¹ En “L’ordre du discours”, Foucault considera los discursos como conjuntos de, reales o posibles, actos de habla articulados en sistemas de procederes, prácticas y relaciones de poder. Foucault distingue en particular prácticas de “exclusion” y de “partage historique” [partición histórica] (Foucault 2015b: 229 y 231) que seleccionan, controlan y disponen discursos sobre la realidad, decidiendo de los “principes de classification, d’ordonnancement, de distribution” (*ibid.*: 234) de los discursos –y de quien habla, de acuerdo a su posición en este sistema–. Los discursos apoyan según Foucault “sur un support institutionnel : [...] une épaisseur de pratiques comme la pédagogie, bien sûr, comme le système des livres, de l’édition, des bibliothèques, comme les sociétés savantes autrefois, les laboratoires aujourd’hui” (Foucault 2015b: 233). Como ilustra entre otros el ejemplo aquí mencionado del “système des livres”, las prácticas del discurso imbrican este último en un sistema de otros discursos, de tal forma que “sont les discours eux-mêmes qui exercent leur propre contrôle” (*ibid.*: 234).

rastrear para cada caso de estudio, a partir de las fuentes consideradas, la presencia de un discurso circunstanciado, provisorio y, a rasgos, especializado sobre el Invitado y ‘su’ cultura y literatura. El discurso oficial del Invitado dialoga con otros producidos contextualmente por “instancias de producción” y “legitimación” diferentes (cf. Dubois 1978: 81s.) en la recepción del evento –escritores, crítica literaria, prensa– o antecedentemente en las historias de consagraciones de un campo literario por sus instituciones. Se trata de un tipo particular de discurso que, a partir de Foucault y de acuerdo con la taxonomía propuesta por el germanista y romanista Jürgen Link (2008: 118 y ss.), podría ser indicado como un *Spezialdiskurs*, “discurso especial” o por lo menos como un discurso especial aparente, que imita los modos de este tipo de discursividad. El concepto define conformaciones discursivas que, como en el caso de las ciencias, son “objetos y sujetos de un saber muy especializado” y que “generan espacios estrechamente limitados de decibilidad y conocibilidad”.³² Los enunciados producidos sobre la literatura de un país o una comunidad invitados remiten en realidad, a una pluralidad de discursos especiales particulares y tienen en este sentido un carácter esencialmente *interdiscursivo*: de interconexión basada en la reutilización de forma analógica y simplificada de discursos especiales en contextos no formalizados, divulgativos y abiertos a un público amplio (cf. Waldschmidt et al. 2008), como puede ser, precisamente, la feria y la comunicación en la prensa. En su provisoriedad y carácter híbrido, metafórico y difuso, esta modalidad comparte con el discurso especial no tanto elementos procedurales –que reglamentan la producción de enunciados definidos como “científicos”– sino prácticas rituales, que se visibilizan en el vínculo institucional, por la participación y el respaldo de actores académicos, intelectuales y políticos. Como destacan Waldschmidt et al. (ibid.: 321-322),

a diferencia de los discursos especiales, los interdiscursos se caracterizan por ser ambiguos y connotativos. Entre sus elementos se encuentran, en particular, metáforas y símbolos colectivos, que tienen una función “instituidora de normas o normalizadora”, ya que tienen la capacidad de “englobar (de forma figurada)” subáreas sociales “puramente imaginarias” y, por tanto, de integrar contradicciones y polivalencias aparentes. [...] Los interdiscursos permiten vincular el saber especial a los contextos de la vida cotidiana.³³

³² “Es dürfte einleuchten, dass Foucaults ‘Diskurse’ als eng begrenzte Sagbarkeits- und Wissbarkeitsräume Objekte und Subjekte eines jeweils sehr speziellen Wissens generieren. Das gleiche gilt für auf dieser Basis institutionalisierte spezielle Wissenschaften. Die Logik der Wissensspezialisierung zielt dabei tendenziell auf Eindeutigkeit, spezielle Definition der Begriffe, Dominanz der Denotation und möglichst Beseitigung aller Uneindeutigkeiten und Konnotationen mit dem Idealtyp der mathematischen Formel” [Debería ser evidente que los “discursos” de Foucault generan objetos y sujetos de un conocimiento muy especializado, como espacios estrechamente limitados de decibilidad y conocibilidad. Lo mismo ocurre con las ciencias especiales institucionalizadas sobre esta base. La lógica de la especialización del conocimiento tiende a buscar la univocidad, las definiciones específicas de los términos, el dominio de la denotación y la eliminación de todas las ambigüedades y connotaciones con el tipo ideal de fórmula matemática] (Link 2008: 118-119).

³³ “Im Unterschied zu Spezialdiskursen sind Interdiskurse typischerweise durch Mehrdeutigkeit und Konnotation gekennzeichnet. Zu ihren Elementen gehören insbesondere Metaphern und Kollektivsymbole, denen ‘eine normbildende bzw. normalisierende’ Funktion zukommt, da sie die Fähigkeit haben, gesellschaftliche Teilbereiche ‘rein imaginär (bildlich) [zu] totalisieren’ und dadurch scheinbare Widersprüche und Polyvalenzen zu integrieren. [...] Interdiskurse ermöglichen somit die Anknüpfung von Spezialwissen an alltagsweltliche Handlungsbezüge” (Waldschmidt et al. 2008: 321-322).

Link, entre los primeros teóricos que, a partir de los años 80, han desarrollado el concepto foucaultiano de *interdiscurso* en perspectiva analítica, indica como ejemplo común de interdiscurso la llamada “Populärwissenschaft” [ciencia popular] (Link 2008: 123), es decir, las formas divulgativas del saber religioso, filosófico o historiográfico, pero también el arte y la literatura, como formas de reconversión de discursos especiales en ámbitos no especializados, con una función principalmente simbólica. El discurso sobre una literatura nacional, regional o local se retroalimenta por conceptualizaciones de un conjunto discursivo de tipo científico (filología, historiografías, ciencias políticas, etnografías, etc.), profesional (la edición), así como, en el contexto promocional de la feria, del propio texto y discurso literario, con su carga simbólica, fuerza retórica, capacidad imaginativa y de condicionamiento emocional. Explica Link: “La función esencial de los interdiscursos no consiste, entonces, en la combinación de conocimientos profesionales, sino en la construcción de selectos puentes simbólicos o de un carácter simbólico ejemplar entre los dominios de especialidades, es decir, siempre bastante fragmentarios y fuertemente imaginarios”.³⁴ Dichos discursos contribuyen, por la referencia a la autoridad institucional y a saberes expertos, a la fundación y circulación de aquellos imaginarios y campos de asociaciones y connotaciones que aquí se trata de investigar y que permiten articular también los elementos de una exposición –libros y obras literarias– como sememas significantes de ‘una’ cultura y literatura ‘del’ Invitado de honor.

La aportación lingüística al análisis de discurso indica como pasaje fundamental la “mise en corpus” (Mazière 2018: 10) de una formación discursiva.³⁵ El *corpus* delimita el campo de las fuentes para el análisis de este discurso. El *corpus* de este interdiscurso sobre la literatura del Invitado de honor se ve constituido, básicamente, por las publicaciones oficiales del comité del Invitado, por comunicados y artículos de prensa, programas de eventos, discursos inaugurales de las propias autoridades o personalidades participantes, así como catálogos, textos acompañantes en las exposiciones. Rasgos de este discurso se reflejan o entran en colisión, también, en comentarios de periodistas, profesionales, o incluso de visitantes, que permiten un análisis de las expectativas y recepción del evento.

Completan el corpus, de hecho, donde haya sido posible, también entrevistas estructuradas y semiestructuradas con el público, entrevistas no estructuradas con visitantes profesionales y miembros del comité del Invitado de honor y direcciones de feria. Estas últimas fuentes ofrecen información también sobre sistemas de representaciones o asociaciones relacionadas con la exhibición. Sin embargo, nuestro análisis no se centra, como en la investigación etnográfica o social, en los sujetos hablantes, sus prácticas o creencias. Nuestro enfoque insiste en estructuras de significados que puedan utilizarse como interpretantes de la exposición, o que dialogan o entran en conflicto con ella. De cara a nuestros objetivos, no se trata, entonces, de explicar desde una perspectiva sociológica o sociolingüística el funcionamiento de ciertos elementos del lenguaje que componen o vuelven a

³⁴ “Die wesentliche Funktion von Interdiskursen besteht demnach nicht in professionellen Wissenskombinaten, sondern in selektiv-symbolischen, exemplarisch-symbolischen, also immer ganz fragmentarischen und stark imaginären Brückenschlägen über Spezialgrenzen” (Link 2008: 123).

³⁵ Explica Francine Mazière (2018: 10) cómo “la mise en corpus mobilise la position de l’analyste” en una perspectiva diacrónica y permite “repérer les récurrences propres à la période et la région sémantique explorées (‘formation discursive’)

aparecer en los actos de habla que lo producen,³⁶ sino de individuar en ellos núcleos *epistemo e imagológicos*, comprender su génesis, desarrollo y relación con otros discursos que en ellos se reactualizan. En el presente acercamiento, el enfoque tampoco se dirige hacia aspectos formales, sintácticos, lexicales o pragmáticos orientados a la comunicación, sino hacia estrategias de convocación de saberes, miradas e intereses hacia la realidad cultural y literaria, que acuden a su organización en *imágenes*. El aflorar de un sistema más o menos coherente de un discurso del Invitado se deja considerar a partir de juicios, opiniones, valoraciones directas o indirectas, tanto por parte de representantes del comité e instituciones en sus comunicaciones oficiales como de quienes en posición receptiva expresan su opinión sobre el evento, pero también y sobre todo en el uso comunicativo y expositivo de motivos retóricos, metáforas e imágenes, particularmente de origen literario, considerando la fricción con las textualidades originarias.

Finalmente, se trata de considerar la presencia de estas formaciones discursivas en la concepción misma de la exposición literaria de los Invitados de honor y su reflejo en la recepción por parte de un público. A este respecto puede adoptarse aquella noción propuesta por Franziska Koch (2016: 33-61) de la exposición como *dispositivo*, con referencia a la noción de “dispositif fonctionnel” en Foucault Foucault (2015c [1975]: 491). Con este término el filósofo indica un conjunto operacional que comprende instituciones, organizaciones de espacios, arquitecturas, reglas, procederes y enunciados sobre la realidad.³⁷ Como ilustra Koch (ibid. 48-52), la noción de *dispositivo* ha entrado en el uso de la museología a través de la teoría de medios, por referencia al diseño de estos espacios, en donde prácticas discursivas y no discursivas se objetivan, condicionando las experiencias de un público. Según la tesis de Koch, museos y exposiciones son dispositivos de tipo particulares: eventos, lugares y actos institucionales en los que se articulan saberes y visiones del mundo, a través de objetos, medios, espacios que involucran actores promotores y sujetos visitantes en ciertas actividades (ibid.: 54). Con referencia a esta definición, se utilizará el término *dispositivo* para referirnos al conjunto sintético operado por una exposición: como *disposición material* de objetos de cara a la organización de significaciones, representaciones e imágenes de una realidad (cultural y literaria); como configuración de un discurso expositivo, verbal y no verbal, al que se corresponden otros discursos, antecedentes o posteriores a la exposición misma; como *disposición performativa* que orienta la acción de los visitantes, en el espacio de exposición o, en sentido más amplio e indirecto, en su actitudes como posibles consumidores de libros.

³⁶ Un ejemplo de este acercamiento sería el modelo de análisis sociolingüístico de James Paul Gee (1999). En su *discourse analysis*, entendida como análisis de un acto lingüístico oral o escrito en contexto, el autor distingue con el término “Discourses (with a big D)” el carácter pragmático y socialmente situado de la acción comunicativa: “The key of Discourses is ‘recognition’. If you put language, action, interaction, values, beliefs, symbols, objects, tools, and places together in such a way that others recognize you as a particular type of who (identity) engaged in a particular type of what (activity) here and now, then you have pulled off a Discourse” (Gee 1999: 18). Como se nota, este análisis se enfoca principalmente en la “identidad” del hablante y en su actuar, más que en la articulación crítica de funciones epistémicas de su discurso (también el propio discurso que atañe, como en nuestro caso, la *identidad*).

³⁷ “Ce que j’essaie de repérer sous ce nom, c’est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagement architecturaux, des décisions réglementaires, de lois, de mesures administratives, des énonces scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif” (Foucault 1994 [1977]: 299).

Sin duda, una exposición o la propia feria del libro como *dispositivos* no tiene el mismo carácter prescriptivo y el mismo efecto que Foucault reconoce a los dispositivos carcelarios o clínicos, por la acción de una coherente conexión coercitiva. Sin embargo, a partir de una específica composición orquestada, estos eventos no solo proponen interpretaciones, sino que activan posibles respuestas en sus visitantes. De cara a todo ello, resulta interesante considerar, aunque de forma solo orientativa, el posible impacto que estas exposiciones pueden tener en un público de potenciales lectores de literatura, con una evaluación de los procesos receptivos.

0.5.2. Recepción: la literatura más allá de la lectura

Resulta, finalmente, muy fascinante, aunque también difícil de comprobar, la influencia, directa o indirecta, a corto, medio o largo plazo, que la participación de Invitados de honor en ferias internacionales del libro puede tener en la difusión y acogida de nueva literatura. Los sondeos parciales efectuados en esta dirección hasta la actualidad, con relación a casos de estudio particulares (Füssel 1999a: 11; Rütten 2003: 127-130; Villarino Pardo 2016: 88-89; Hertwig 2023: 265-298), se han concentrado en aspectos relativos a la incidencia económica de estos eventos, respecto de políticas de apoyo a la publicación y traducción de obras y a la venta de derechos, registrando efectos solo temporales y de breve periodo, en el espacio de tiempo inmediatamente anterior o posterior al evento. Por otro lado, trabajos como el ya comentado de Helmi-Nelli Körkkö (2018) han intentado enfocar hacia los fenómenos de circulación de *imágenes* que, por efecto de la comunicación y de los programas de los Invitados de honor encuentran difusión en estos marcos y se ven aplicadas al producto y al medio literario. El acercamiento que aquí se propone intenta sugerir la posibilidad de que estas *imágenes*, producidas como consecuencia de una exhibición, conservan una intrínseca naturaleza estética y material, lo que permite su manifestación directa a un público con un mayor impacto, en forma de experiencias significativas, también visuales y sensibles, y su rearticularse en otros tipos de imágenes de tipo discursivo y retórico. Los espacios de exposición resultan lugares en los que estos diferentes niveles se encuentran, como *dispositivos* activadores que estructuran programáticamente imágenes y discursos o los desestructuran en la interacción con individuos.

Estas consideraciones parten de la idea, en general, de que la presentación y promoción de productos literarios en una feria del libro amplían de hecho, como las exposiciones de Invitados de honor ilustran ampliamente, el espectro de posibilidades de fruición de la literatura. En el marco de estas exhibiciones, a través de una pluralidad de adaptaciones y cambios de medios, la literatura se aleja del soporte textual como su medio principal y se ofrece en nuevas formas, modalidades y experiencias, como pueden ser charlas, lecturas públicas, performances, exposiciones literarias, juegos e interacciones, prescindiendo del proceso mismo de la lectura, individual o colectiva, o pasando por métodos experimentales y cooperativos de composición o escritura. Finalmente, con su atención especial hacia técnicas de producción y productos innovativos y a nuevas tecnologías digitales, las ferias del libro promueven nuevas experiencias del objeto literario y amplían incluso las definiciones de lo que se entiende por *literatura*, incluyendo nuevos géneros y formas textuales (cap. 1.2.).

En continuidad con la llamada *estética de la recepción* en el ámbito filológico,³⁸ cabe preguntar si y cómo estos eventos pueden intervenir en cambios de horizontes de comprensión de obras literarias, en la producción de expectativas que inciden en la actitud de lectores y lectoras y consumidores y consumidoras de libros frente a nuevos textos, condicionando los discursos de promoción en editoriales y la prensa, creando nuevas comunidades de lectores y contribuyendo, finalmente, en sentido amplio, a la que Robert Jauß (1967) definió como la “Wirkungsgeschichte”, la “historia de los efectos” de una obra literaria. Al igual que para la teoría crítica de la recepción, también aquí se trata de desplazar la mirada desde la textualidad como tal a los mecanismos imaginativos y discursivos, significativos y simbólicos, que determinan la definición preliminar de una obra literaria, su acogida y circulación, encasillamientos y clasificaciones en categorías críticas, relaciones de familia y supuestos ámbitos de pertenencias. Como ilustran los modelos cooperativos de la lectura de Wolfgang Iser (1976) o Umberto Eco (1979b), de hecho, resultan muchos los factores que participan en los procesos de interpretación del texto a partir de inferencias, conocimientos, atribuciones denotativas y asociaciones connotativas, así como de proyecciones imaginativas que se implementan con el objetivo de llenar los “espacios vacíos” de un texto. En el área de habla inglesa, Normand Holland (1968), David Bleich (1975) o Stanley Fisch (1980) particularizan esta relación en diferentes modelos orientados a aspectos psicológicos y sociológicos, considerando no solo componentes gnoseológicas sino también emotivas (Holland 1968) o relacionales, como la incidencia de contextos colectivos de lectura, en forma de “comunidades interpretativas” (Fish 1980). De cara a todo ello, no parece secundario, entonces, preguntarse sobre el impacto del evento ferial, y particularmente, de los horizontes discursivos e interpretativos ofrecidos por la exhibición de Invitados de honor, con sus programas temáticos y modos de exposición de la literatura, como orientación para nuevos lectores.

No obstante, la pregunta de si y cómo imágenes afortunadas o desafortunadas producidas por las invitaciones de honor puedan convertirse en medios concretos para la venta de obras literarias o incluso en esquemas interpretativos o valorativos particulares, no puede que quedar sin respuesta conclusiva, por remitir, finalmente, a procesos complejos en los que intervienen factores individuales, casuales y arbitrarios poco controlables y sondables. La idea de una posible incidencia de las exhibiciones de Invitados de honor en la “historia de los efectos” (Jauß 1967) de obras literarias se ofrece aquí solo como una hipótesis sugerente. Lo que es cierto, es que el contexto de una Invitación de honor es una auténtica fragua de imágenes, aunque contingentes y provisorias, que a menudo tienen su propia *historia*: pasada, por vincularse a otras preexistentes, también de tipo literario, y futura, si, en razón de su particular éxito, acaban por reutilizarse en otras circunstancias o iniciativas promocionales, en la comunicación de editoriales, en la crítica periodística o académica contigua al campo de la edición.

³⁸ Se entiende aquel ámbito de estudios que a partir de finales de los años '60, con la obra de los filólogos alemanes Hans Robert Jauß, Wolfgang Iser, Roman Ingarden, Rainer Warning, entre otros representantes de la llamada Escuela de Constanza, puso en el centro del examen crítico la figura del receptor y los “efectos” del texto (de forma panorámica, sobre el debate de habla alemana, véase la antología de Warning [1975] y los trabajos de Reese [1980] o Funke [2004], más recientemente; en traducción española también la antología de Mayoral [1987]). En el mundo anglófono el desarrollo de esta línea de investigación es conocido bajo el nombre de *reader-response criticism* (para una reseña cf. Davis/Womack 2002; Goldstein/Malchor 2008).

En *Is There a Text in This Class?*, Stanley Fish (ibid.) defiende la tesis radical y provocativa de la absoluta virtualidad del texto, cuya realidad dependería solo de las intervenciones concretas y contingentes de quienes lo interpretan, poniendo en tela de juicio el papel de la crítica y, por lo tanto, cualquier principio de autoridad o de pertenencia. Sin entrar en esta cuestión o abrazar esta idea, la sugestión me parece por lo menos interesante en el contexto del presente estudio. La atención crítica dirigida a los procesos de recepción, en la *reader-response theory*, plantea, en efecto, la pregunta sobre la “identity of literary text” (cf. Valdes/Miller 1985), aquella misma *identidad* que los Invitados de honor, por el contrario, reivindican de forma definitoria para la obra literaria y para sí mismos, en razón de una relación exclusiva (entre la obra y un horizonte cultural o un conjunto de otros textos). Contra los presupuestos de las invitaciones de honor, sus constelaciones identitarias y la supuesta identidad de la literatura se ven por el contrario continuamente movilizadas en un contexto dinámico de negociaciones y renegociaciones de valores.

Un análisis de la recepción, donde haya sido posible realizarlo para los casos de estudio tratados, puede ofrecer, aunque fuera solo de forma limitada, indicativa y conjetural, un interesante papel tornasol de esta variabilidad, indicando vectores y direcciones de la ‘identidad’ atribuida a un conjunto de obras literarias por diferentes actores y poniendo así en perspectiva crítica las representaciones ofrecidas por los Invitados de honor. El concepto de *recepción* se entiende entonces, en nuestro análisis, en el doble sentido de *recepción del evento expositivo* y *recepción de las obras literarias* allí expuestas, presentadas y comentadas. En todo ello, entonces, no se trata de ofrecer un perfil del público asistente, de sus motivaciones, comportamientos, experiencias o evaluaciones de la visita en los pabellones de invitados de honor y sus exposiciones –objetivos a los que suelen orientarse los “visitors studies” en museología–,³⁹ sino de considerar los efectos e impactos de estas exhibiciones y de sus actos comunicativos en la articulación, como se ha explicado, de discursos sobre la literatura de un país, una comunidad o una cultura invitada. También en este caso, entonces, el eje se orientará al análisis cualitativo de los discursos producidos por comentaristas o visitantes.

Los instrumentos utilizados para poder tener acceso a esta información son esencialmente de dos tipos. En el caso de estudios históricos (cap. 4-6), el examen de la recepción abordará la comparación de una muestra de artículos de prensa publicados en los días y semanas de una feria. Los casos de estudio contemporáneos que pudieron observarse y documentarse en presencia, por el contrario, pueden contar también con el auxilio de cuestionarios y entrevistas estructuradas que se realizaron con el público asistente en el marco de cada evento (cf. Anexos 1-3). Los interrogantes planteados a los encuestados con posibilidad de respuestas abiertas conciernen su evaluación e interpretación del espacio expositivo de cara a elementos para ellos llamativos, así como la relación entre la muestra y sus expectativas, el libre y espontáneo reconocimiento de aspectos que los y las visitantes relacionen con la cultura y/o la literatura de un país o una comunidad.

El análisis cualitativo de ambas fuentes consiste en un “conventional content analysis” (cf. Hisieh/Shannon 2005: 1279-1281) de los textos y de las respuestas consideradas. Este se basa en un

³⁹ Una panorámica es ofrecida por Hooper-Greenhill (2006) y Mairesse (2011).

método abductivo que, partiendo de un primer acercamiento global y del examen puntual de la totalidad del material a disposición intenta sacar una imagen de conjunto; en una segunda fase, el material textual será codificado a partir de ejes temáticos, términos y conceptos clave, metáforas y motivos sobresalientes o repetidos que se hayan destacado en la primera lectura, en el intento de enuclear elementos compartidos o conflictivos y poder orientar los comentarios y respuestas en campos de interacción, por relación a valores, posiciones u opiniones opuestas. Particular relevancia se asignará en ello también a las *imágenes retóricas* que aparezcan en estas producciones discursivas, particularmente allí donde estas se sitúen en relación directa o en contraste con la *imagen* ofrecida por el Invitado de honor en su comunicación y programa, o donde puedan establecerse conexiones significativas con obras de la literatura o con la textualidad literaria. A diferencia de un “directed content analysis” (ibid.: 1281-1283), el acercamiento así configurado no antepone al examen de los datos ninguna teoría preliminar, ningún concepto o código predeterminado, sino que intenta sacar información por inmersión, directamente de las fuentes analizadas. Un acercamiento direccionado, por el contrario, es lo que se ha utilizado en diversas preguntas con respuestas cerradas que componen el cuestionario presentado al público (cf. Anexos) –y que ha sido planteado en equipo con finalidades también estadísticas que se salen del presente trabajo–, a las que sin embargo el estudio de la recepción no remite sino como pura indicación general (por ejemplo, respecto de la procedencia y nacionalidad de los encuestados). El análisis, finalmente, intenta una cuantificación parcial de los datos previamente codificados de las encuestas y reelaborados con el software IBM® SPSS® Statistics, permitiendo, con un “summative approach” (cf. Hisieh/Shannon 2005: 1283 y ss.) conclusivo, una indicación de frecuencias.

De cara a una objetiva dificultad de mapear la complejidad de los procesos receptivos, debido a menudo también a una falta de fuentes, el análisis de la recepción de las exposiciones aquí presentadas se entiende solo como un esbozo ejemplificativo y parcial. El cuadro así generado no pretende de ninguna forma ofrecer una descripción exhaustiva de la acogida y recepción general de un evento, sino trazar puntos de partida para el análisis crítico de la concepción expositiva a través de vectores de interpretación y recepción posibles, definidos sobre base empírica. Debido al tipo de fuentes consideradas, en el caso del análisis de artículos de prensa, o del reducido número de encuestas realizadas y del tipo de preguntas con opción libre, en los cuestionarios con el público general o en las entrevistas con profesionales, el sondeo no brinda una proyección fiable en términos estadísticos. El examen comparado y contrastivo de los comentarios y/o de las respuestas permite un análisis de tipo cualitativo, aunque limitado, que apunta a clasificar en áreas temáticas algunos de los aspectos allí particularizados, y crear así un mapa orientativo de las asociaciones, expectativas y representaciones más frecuentemente relacionadas con un Invitado de honor y de los polos generales de evaluación. Con el examen de la recepción se trata, finalmente, de determinar líneas confirmativas, alternativas u opositivas frente a la comunicación oficial del Invitado y a su “discurso expositivo”.

PARTE I. PARA UN ESTUDIO ESTÉTICO Y FILOLÓGICO DE LAS FERIAS DEL
LIBRO. MARCOS TEÓRICOS Y PERFILES HISTÓRICOS

1. EJE FILOLÓGICO Y PLANTEAMIENTOS GENERALES

1.1. Los estudios culturales y la cuestión de la identidad

Al intentar construir un marco de exhibición, legítimo, plausible y unitario, la presencia de Invitados de honor en las ferias del libro se fundamenta en un artificio que es condición de su misma participación: la idea de poder definir productos y campos literarios por relación a algo como a una “identidad cultural específica” (Fischer 1999: 150). El concepto de *identidad cultural* aquí subyacente como contexto genético y factor de caracterización de “naciones del libro” (AuM 1988/1989: 7) remite a visiones sobre el fenómeno cultural que a partir de la posguerra han entrado progresivamente en crisis en el campo de las humanidades y de las ciencias culturales, ganando forma en nuevos acercamientos analíticos en las últimas décadas del siglo XX en diversas disciplinas, desde la historiografía, la etnología, la filosofía y las filologías. La crítica posmoderna a las “grandes narraciones” (Lyotard 1979) de la Modernidad encuentra paralelismos también en el análisis constructivista y en la deconstrucción de aquellas configuraciones identitarias que tomaron forma durante los procesos de afirmación y consolidación de los Estados nacionales, en referentes que en la actualidad han dejado ya de representar un horizonte normativo para el discurso científico.

Frente a las visiones idealistas y esencialistas que dominaron la Modernidad o a procesos de naturalización –como en la idea de un “origen étnico” de las naciones modernas, que según Anthony D. Smith (2005 [1986]) atestiguaría, no obstante, su antigüedad y continuidad histórica–⁴⁰ diversos estudiosos a partir de los años 80 empezaron a hacer valer una noción de tipo *voluntarista* de la identidad cultural, basada en “will, voluntary adherence and identification, loyalty, solidarity, on the one hand; and fear, coerción, compulsión, on the other”, como destaca el antropólogo Ernest Gellner (1983: 52). En su estudio sobre el nacionalismo, Gellner no invierte simplemente los términos de la cuestión, pasando del análisis de realidades históricas a aquello de sus ideas y discursos, sino que se enfoca en el componente esencialmente pragmático e intencional de estos discursos, como capacidad de proyección y producción de estructuras, tanto motivacionales y relacionales, como económicas e institucionales.⁴¹ En la misma línea, la atención también de otros investigadores se dirigió en aquella época hacia el estudio de las dinámicas y relaciones concretas de poder que subyacen o se desprenden de conceptos identitarios, de los sistemas de representación, las prácticas que presiden o presidieron

⁴⁰ Lo que, sin embargo, no haría que desplazar el problema, pues también la comunidad étnica presenta los mismos problemas de definición de las naciones, como admite el propio Smith: “Even ethnic communities, so easily recognizable from a distance, seem to dissolve before our eyes the closer we come and the more we attempt to pin them down. It is tempting to conclude that ‘ethnicity’ is in the eye of the beholder, that it is all ‘situational’, a matter of time and context, shifting, fleeting, illusory...” (Smith 2005 [1986]: 2). Smith, sin embargo, no considera oportuno ceder a esta conclusión y profundiza en la idea de *etnia* como comunidad histórica de memorias y experiencias compartidas.

⁴¹ En esta dirección se mueven también las propuestas de la antropología cultural de considerar “identidades performativas” (cf. Bromberger 1993; Fabietti 1995), como proyecciones reconocidas por los miembros de un grupo o una comunidad (cultural, política o incluso económica y comercial). Es el caso, en particular, de empresas, de equipos de trabajo o deportivos, cuya actitud y cuyos actos de comunicación pública se adecuan conscientemente a valores declarados y compartidos.

históricamente al configurarse de diferentes arquitecturas de la identidad, entendidas en el sentido constructivista de “tradiciones inventadas” (Hobsbawm/Ranger 1983), “comunidades imaginadas” (Anderson 2006 [1983]), así como a su cristalizarse en “lugares de memoria” (Nora 1984) o en “memorias culturales” colectivas (Assmann 1988). Común a todos ellos es un desplazamiento significativo de la mirada desde el *qué* de la identidad, al *cómo* de su definición concreta y siempre provisoria. Estos enfoques sustituyen la idea de una identidad en singular con la de procesos plurales y siempre particulares, determinados por situaciones contingentes. La identidad en este marco no constituye un hecho nunca concluido, sino un proyecto de afirmación de representaciones disputadas entre sujetos y actores.

También en el ámbito de los llamados estudios post y decoloniales y del deconstruccionismo pueden señalarse diferentes logros en esta dirección, si bien partiendo de asuntos y puntos de intereses diferentes que apuntan a poner en tela de juicio la representación del propio o del otro colectivo como resultados de dinámicas de dominio. Cabe mencionar a este respecto, entre otros, los trabajos de Edward W. Said (1978) sobre el “orientalismo”, de Gayatri Chakravorty Spivak acerca de los sujetos “subalternos” de la historia (Spivak 1988) o de Homi K. Bhabha (1994) y su teoría sociolingüística de la identidad cultural no como espacio homogéneo, sino como *third space* discontinuo y polémico: “A contradictory and ambivalent space of enunciation” en el que “meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity”, “a discontinuous intertextual temporality of cultural difference” (ibid.: 55). Estos acercamientos contribuyeron a socavar profundamente la visión monista hacia culturas y sociedades como realidades cerradas, además de producir cambios de miradas, desde los antiguos epicentros del poder político, económico y militar en Europa y Occidente, a una pluralidad de vectores y dimensiones globales de definición. En el ámbito de estudios hispanoamericanos destaca en esta misma perspectiva, por su amplia recepción, también el trabajo de Néstor García Canclini (2001 [1989]) *Culturas híbridas*, que reconoce en la hibridación del espacio cultural tanto una realidad histórica de América Latina, como una activa estrategia cultural de redefinición moderna.

Este amplio panorama teórico ha interrogado también los ámbitos de la crítica comparatista, en la historiografía y en la filología, planteando la necesidad de repensar la identidad cultural fuera de su aislamiento, para asumir perspectivas orientadas también a los fenómenos de intercambio y *transferencias* (Espagne/Werner 1987). En ellas el hecho cultural se entiende como entretejido de relaciones, de acuerdo con la perspectiva fundamental de una *connected history* (Subrahmanyam 1997), *histoire croisée* (Werner/Zimmermann 2002) o *entangled history*. Bajo el paradigma de la historia cruzada y de los estudios de transferencias, resultan ya muy prolíficas en la contemporaneidad las contribuciones en el campo variado de los estudios culturales que, de cara también al (problemático) afirmarse de una sociedad mundial globalizada, replantean la definición de identidad a partir de una *interculturalidad* (cf. Wiegmann 2018) y *transculturalidad* (Welsch 2017) fundamental, interna a toda realidad social.⁴² Al considerar también la dimensión global como factor de cuestionamiento de identidades culturales, no se trata de reafirmar perspectivas universalistas de una única realidad

⁴² Para una historia y evolución del concepto cf. Erfurt (2017).

cosmopolita, según el ideal ilustrado moderno, sino de ofrecer modelos dinámicos que consideran fenómenos de transculturación a todo nivel, local y global. Lo que se produce, entonces, son miradas multiperspectivas hacia el objeto cultural –a la vez, endógenas y exógenas, sincrónicas y diacrónicas, orientadas a los procesos de auto o hetero-proyección–, pero también a una proliferación del espectro de consideración identitaria, más allá del paradigma nacional, como indican ya Werner y Zimmermann (ibid.: 611), al considerar, al mismo nivel, una variedad de “configuraciones generales, que se llamen ahora nación, región, cultura, sociedad, civilización, lengua”.⁴³

A una pluralidad y multiplicación de enfoques se asiste también en los programas temáticos de las ferias del libro. En su interés temporal y variable ahora hacia países, ahora hacia regiones, lenguas o ciudades, estas constelaciones aparecen en el mecanismo de representación ferial como referentes provisorios y en línea de principio igualmente legítimos. Todo ello, sin embargo, no resuelve la paradoja de pensar, al mismo tiempo, cada uno de ellos como marco tendencialmente definido y cerrado y como orientación para el mercado librero. La movilidad condicionada por las dinámicas del mercado, entre campos de competencia nacionales, internacionales y globales, hace de las participaciones de países o comunidades en ferias del libro momentos en los que no vuelven simplemente a proponerse o reproducirse esquemas, representaciones y discursos con los que ciertas realidades políticas o culturales se impusieron históricamente; ellas ilustran más bien contextos y prácticas nuevas de definición identitaria, de acuerdo también con las necesidades de estos actores de perfilarse y actualizar sus siluetas en la época del capitalismo tardío, de acuerdo con lógicas de tipo comercial y publicitario, unas veces en continuidad, otras en abierta ruptura con sus proyecciones históricas anteriores.

Resulta interesante, entonces, notar una polarización que se produce en las ferias del libro. En sus espacios, entidades distintas como países, naciones, comunidades regionales o realidades lingüísticas, gozan básicamente del mismo derecho y grado de representatividad junto con otros expositores, como empresas, entes y editores. A esta relativización de principio, horizontal y fundamental, sin embargo, no corresponde, una suspensión del poder simbólico de la identidad cultural –en un espacio, además, ampliamente jerarquizado entre uno y otro país, uno y otro expositor (cf. Sorá 2002 y 2013; Dujovne 2016)–. Con motivo del formato del Invitado de honor y a raíz del diferente poder económico que Estados y administraciones públicas garantizan, las identidades culturales vuelven a aparecer como instrumentos no solo plausibles sino efectivos de definición del campo literario y editorial global. Por un lado, en su ambición internacionalista o de representación incluso mundialista (dependiendo de la platea de públicos a la que se dirigen), las ferias del libro intentan, con sus ejes en culturas, ofrecer proyección a la pluralidad y diversidad de las producciones editoriales y literarias, en una perspectiva que podría definirse programáticamente *multicultural* –del “uno al lado de otro”– que reproduce el modelo de la política de cooperación de las organizaciones internacionales⁴⁴ e *intercultural*, por la

⁴³ “[...] Gesamtkonfigurationen, ob sie nun Nation, Region, Kultur, Gesellschaft, Zivilisation, Sprache heißen” (Werner/Zimmermann 2002: 611).

⁴⁴ Véase al respecto la continuidad entre el programa de los temas focales en la Frankfurter Buchmesse y modelos desarrollistas (cap. 3.1).

interacción y el intercambio dinámico que se promueve, por lo menos a nivel económico y comercial, entre campos nacionales o regionales en el encuentro ferial.⁴⁵ Por el otro, las ferias confirman y reproducen horizontes políticos y culturales clausurados y estáticos, favoreciendo administraciones públicas regionales o nacionales como sujetos logísticos y económicos protagónicos que se convierten en unidades de medida de la edición y de la literatura (en lugar del único plausible criterio de clasificación cultural del mercado a través del criterio práctico de la *lengua*).

Frente a esta evolución, el formato del Invitado de honor reproduce categorías que, en la perspectiva presente ya no se concilian con las miradas maduras por las ciencias culturales y, sobre todo, por las filologías en las últimas décadas. Estos programas y sus constelaciones parecen así inadecuados para representar y comprender el hecho literario y su funcionamiento en el proceso de una globalización acelerada hoy en rápida profundización y, como indica Ottmar Ette (2012), ya actual desde las expansiones colonizaciones del siglo XVI (cf. *ibid.*: 22-25). Es este un tiempo, en el que mercados y culturas locales se ven entrelazados en forma cada día más estrechas, en un proceso multidireccional de transculturación global por el movimiento de personas y bienes y la integración de nuevos modelos supranacionales compartidos. La mayor emergencia de fenómenos migratorios y de multilingüismo, la producción y circulación global de obras literarias, pero también la creciente extensión del trabajo de traducción –con sus ejes, vectores y jerarquías (Heilbron 1999; Sapiro/Heilbron 2002)–, para la fruición y el intercambio de literaturas procedentes de todas partes del mundo, abren espacios definidos contemporáneamente por una pluralidad de lógicas culturales, más allá de marcos políticos nacionales. Este mapa, junto con el desarrollo de los planteamientos teóricos arriba delineados, ha motivado también en el ámbito de las filologías una progresiva superación de sus cuadros disciplinarios determinados por una historiografía literaria todavía hasta mediados del siglo XIX adherida a proyectos de construcción o “invención” de literaturas nacionales (Jusdanis 1991; cf. Aullón de Haro 2008). La revisión crítica de estos paradigmas ha favorecido la emergencia de nuevos acercamientos, desde el análisis comparativo tradicional, todavía orientado a una perspectiva *entre* culturas y literaturas como realidades aparentemente fijas y autónomas, hacia direcciones que consideran, por el contrario, movimientos *transculturales* y *transnacionales*. Diversos entre los nuevos acercamientos filológicos actuales hacen propia la célebre intuición de Goethe, en sus conversaciones de 1827 con Eckermann, anunciando que “hoy, la literatura nacional no quiere decir gran cosa” (Eckermann 2005: 326),⁴⁶ amortiguando sin embargo, al mismo tiempo, sus entusiasmos universalistas (cf. aquí cap. 1.2.2).⁴⁷ Frente a la repartición tradicional de las filologías y su orientación hacia unidades territoriales, lingüísticas y políticas, todavía dominantes en los planes curriculares, se abrieron paso en las últimas décadas, con cada vez mayor urgencia, acercamientos centrados en fenómenos de movimientos y cruce

⁴⁵ Para una definición taxonómica de los conceptos de *multiculturalismo* vs. *interculturalidad* cf. Erfurt (2021: 58 y ss).

⁴⁶ Trad. citada de Rosa Sala Rose. Original: “Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen” (Eckermann 2018 [1827]: 183).

⁴⁷ Así, por ejemplo, Ottmar Ette, siguiendo una línea pluralista abierta ya por Erich Auerbach (1952) hace valer el concepto programático de “Literaturen der Welt” [literaturas del mundo] y se pregunta, haciendo eco a Goethe: “Weltliteratur will jetzt nicht viel sagen?” [hoy, literatura mundial no quiere decir gran cosa] (Ette 2017: 2).

de fronteras, en dirección del estudio “mundial”,⁴⁸ “transnacional”⁴⁹ o “transareal”⁵⁰ de la literatura. Lo que aquí se considera no es una suspensión o abstracción de toda forma de localización del fenómeno literario, sino una problematización y perspectivización de modelos de pertenencia, lo que sugiere posibilidades de inclusiones plurales y conflictivas, en particular de cara a la movilización de lo local en función global (cf. Jay 2010: 73-74). Contra reducciones simples y unívocas de la literatura a nuevos o antiguos mapas políticos y económicos, quizá vale todavía la resistencia de Pascale Casanova, cuando a finales de los 90 afirmaba que

toute la difficulté pour comprendre le fonctionnement de cet univers littéraire, c’est en effet d’admettre que ses frontières, ses capitales, ses voies et ses formes de communication ne sont pas complètement superposables à celles de l’univers politique et économique. (Casanova 2008 [1999]: 29)

Se hace valer, entonces, no tanto la individualidad irreducible de la creación literaria según modelos formales de originalidad artística, sino una particularidad derivada por su carácter emergente, de sistema transversal y polémico, en el entrecruce constante de diversas urgencias (estéticas, éticas, biográficas, económicas, etc.), de campos nacionales, regionales o diferentes dimensiones de la mundialidad (cf. Cheah 2016).

Desde múltiples perspectivas, las ciencias culturales ponen entonces en tela de juicio la arquitectura de la identidad y aquellos marcos de referencias que la política cultural de las ferias del libro y sus programas de invitaciones, por el contrario, vuelven a proponer. Antes de adentrarnos en una discusión sobre los sentidos y las delimitaciones específicas que la aparición de países y culturas como ejes temáticos de las ferias del libro producen para la definición del fenómeno literario (cap. 1.2), se trata en primer lugar de plantear en qué consisten propiamente las proyecciones identitarias que estos evocan. En el cuadro de los estudios históricos y culturales arriba delineados, un arranque particularmente interesante es ofrecido por las reflexiones de Benedict Anderson (2006 [1983]), en la encrucijada de aquella revolución crítica contemporánea, con su afortunado concepto de *comunidad imaginada*. A partir de allí, se intentará mostrar cómo la referencia a comunidades políticas, históricas y culturales pueden entenderse en las ferias del libro en el sentido de *imágenes*, retroalimentadas por su historia, que vuelven a articularse en forma de *comunidades literarias, lectoras o editoriales*. Es precisamente gracias a su fundamental carácter de imagen, si estas configuraciones pueden también tomar forma estética en una exposición, en la que *comunidad y literatura* se ofrecen como objeto inmediato y conjunto inseparable y aparentemente plausible (cap. 2).

1.1.1. Imagined Communities: *imaginación identitaria en la lengua y la literatura*

Respecto a otras teorías críticas contemporáneas, en su famoso *Imagined Communities* (1983), Benedict Anderson propone un modo diferente de pensar el origen y la difusión del nacionalismo,

⁴⁸ Cf. para una panorámica: Rosendhal Thompsen (2008); D’Haen (2012); Damrosch (2020).

⁴⁹ Cf. Jay (2010) y Bischoff/Komfort-Hein (2019).

⁵⁰ En esta dirección, en particular, los trabajos de Ottmar Ette (2012 y 2013).

refiriéndose a este último ya no más solo como a un aparato ideológico, sino como a una estructura fenomenológica de la realidad política y cultural. Particularmente, Anderson se plantea explicar la peculiaridad de la nación y la “anomalía” (*anomaly*) de su extensión global (ibid.: 4), pese a tratarse de un modelo de afirmación particularista. Con el fin de entender su posibilidad de expansión, Anderson se propone un acercamiento que hace de la nación, principalmente, un modo conceptual. Más que en la aparición moderna de aparatos nacionales, Anderson insiste en una función que podría definirse *semiótica* de la nación, como fenómeno de la Modernidad y nuevo contenedor para la significación de comunidades como unidades identitarias. Al ilustrar la particularidad de la organización nacional a través de una reducción eidética, Anderson equipara de entrada la nación formalmente a otras formas anteriores de concebir el colectivo, si bien con rasgos diferentes.

Antes que existir como comunidad concreta o histórica de individuos, la nación toma forma, según Anderson, en un particular tipo de representación y esquema mental que, como otras comunidades, motiva y determina la disponibilidad de individuos a actuar como miembros de un grupo y parte de una realidad común: “the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, yet in the minds of each lives the image of their communion” (ibid.: 6). La construcción de una pertenencia “imaginada” a un grupo, que la nación comparte con todo tipo de constelaciones identitarias,⁵¹ se distingue en el caso de la nación por algunas especificidades y por los efectos de su proyección imaginativa: “it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovreing” (ibid.). Por un lado, la nación se presenta como una realidad a la vez inclusiva y exclusiva, clausurada hacia el exterior y homogénea en su interior, de hecho “as a community” en sentido general: “as a deep, horizontal comradeship” (ibid.: 7); su particularidad, sin embargo, consiste en pensar estos límites como base de legitimación de un principio no solo de autonomía, sino de soberanía, de autodeterminación que es también dominio sobre el otro no incluido –en su interior o en el exterior–, lo que llevaría a los nacionalismos a pensarse bajo el emblema de un “sovereign state” (ibid.).

Ahora bien, más allá de las intenciones críticas del estudio de Anderson, de cara a las consecuencias histórico-políticas de la aparición de la idea de nación,⁵² lo que resulta de interés para nuestra discusión es el enfoque analítico por él propuesto, que interpreta el fenómeno identitario como proceso de una imaginación activa y constante. Al pensar la estructura ideacional de la comunidad nacional, Anderson arroja luz sobre un proceso fundamental de “imagining” (ibid.: 9) que se nutre de prácticas simbólicas, retóricas y estéticas, entre otras, la literatura y la actividad expositiva, en cuya combinación se enfoca nuestro análisis de manera particular. Las naciones y las comunidades en general se distinguen entre sí, para el autor, esencialmente “by the style in which they are imagined” (ibid.: 6). Estas diferencias se configuran no solo en diseños programáticos y activos (a través de “‘nation-building’ policies” del campo del poder, de “a genuine, popular nationalist enthusiasm” o de “a systematic, even

⁵¹ “In fact, all communities larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined” (Anderson 2006 [1983]: 6).

⁵² A la imaginación comunitaria Anderson remite también la responsabilidad de atrocidades históricas: “Ultimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings” (ibid.: 7).

Machiavellian, instilling of nationalist ideology” – ibid.: 113-114), como puede ser por la actividad simbólica visible de rituales públicos, ceremoniales y monumentos, discursos, de la educación, de representaciones artísticas o literarias. Más decisivos en el análisis de Anderson resultan los cambios de naturaleza estructural y por lo tanto inconscientes (cf. ibid.: XIV), que pueden distinguirse en los avances técnicos, como la imprenta, la labor del censo, la cartografía o también la literatura en su calidad, no tanto de medio simbólico, sino de factor de difusión de la lengua y de acondicionamiento territorial.

En primer lugar, al referirse a la naturaleza “imaginada” de la comunidad (nacional), Anderson no pretende remarcar el carácter de irrealidad y de pura *invención* de estas configuraciones, lo que distingue de manera esencial su teoría de la de otros, como Gellner, “so anxious to show that nationalism masquerades under false pretences that he assimilates ‘invention’ to ‘fabrication’ and ‘falsity’” (ibid.: 6). Para Anderson se trata, en efecto, de pensar la existencia histórica y concreta de naciones y comunidades precisamente como *imágenes*, como “artefactos”, sí, pero también como realidades que como tales funcionan y pueden utilizarse. Remitiendo al concepto de imagen, es decir a un esquema de representación abstracto y predefinido, Anderson intenta dar respuesta al fenómeno de difusión global de la nación, a pesar de la particularidad histórica y regional de sus diversas manifestaciones:

My point of departure is that nationality, or [...] nation-ness, as well as nationalism, are cultural artefacts of a particular kinds. To understand them properly we need to consider carefully how they have come into historical being, in what ways their meanings have changed over time, and why, today, they command such profound emotional legitimacy. I will try to argue that the creation of these artefacts towards the end of the eighteenth century was the spontaneous distillation of a complex ‘crossing’ of discrete historical forces; but that, once created, they became ‘modular’, capable of being transplanted, with varying degrees of self-consciousness, to a great variety of social terrains, to merge and be merged with a correspondingly wide variety of political and ideological constellations. (Ibid.: 4)

Este carácter de “modularidad”, que Anderson indica como explicación de una posibilidad de transferencia ilimitada, me parece inherente al concepto mismo de imagen, que permite la abstracción y reutilización de la identidad nacional –como de toda identidad comunitaria– como módulo interpretativo también en otros ámbitos, por ejemplo, el de la edición, aparentemente ajenos al campo de definición política. La nación o comunidad entendida como imagen es, desde esta perspectiva, una unidad “modular”, infinitamente reconvertible y renovable, un dispositivo, a su vez, generador de nuevas imágenes. Así considerada, la comunidad imaginada es un esquema operacional (de representaciones, expectativas, disposiciones sociales a la acción, códigos de conducta, etc.), un análogo del *habitus* de Bourdieu (1980); en tanto que vincula y solidifica las relaciones entre individuos, este esquema puede a su vez extenderse y aplicarse potencialmente a cualquier objeto que entra en la esfera de acción del colectivo. Algunos ámbitos, sin embargo, establecen con la imaginación comunitaria un enlace privilegiado.

Ahora bien, el empleo del módulo nacional para la identificación de aquellos bienes culturales que son el libro y la literatura, remite, siguiendo el análisis propuesto por Anderson, a una pertenencia no

solo tangencial u ocasional, por una abstracta inclusión a un territorio administrativo, sino a un enlace estructural que ve en la literatura y en el medio impreso eventos que contribuyeron al aparecer de territorios como espacio culturales homogéneos y definidos. Los “límites” de la nación –comunidad imaginada como *soberana* y *limitada*, se ha dicho– coinciden en la primera definición popular y estatalista europea de la nación hasta el siglo XIX, según Anderson, con el dominio de una lengua (Anderson 2006: 67-81). Gracias también a la aceleración técnica y al progresivo desarrollo del capitalismo a lo largo de la Modernidad, un idioma estandarizado y compartido habría contribuido a la organización de un único espacio de intercambio económico, comunicativo y de movimiento,⁵³ un mercado: “The convergence of capitalism and print-technology on the fatal diversity of human language created the possibility of a new form of imagined community, which in its basic morphology set the stage for the modern nation” (ibid.: 46).⁵⁴

El producto literario, el libro y la imprenta resultan, entonces, factores decisivos, según Anderson, para la imaginación comunitaria y los horizontes de la nación moderna, como instrumentos de una progresiva territorialización de las culturas a partir del siglo XVI, a través de la difusión y consolidación de lenguas vernáculas en la forma de “literary languages” (ibid.: 67-82). Los nuevos vernáculos vendrían, por efecto de la imprenta, a imponerse gradualmente, sustituyendo también a nivel escrito las lenguas administrativas oficiales. Como anteriormente las comunidades religiosas premodernas, que se habían definidos por la relación a textos sagrados fundacionales, y por medio de ellos a lenguas antiguas (ibid.: 9-18), también la producción literaria y su extensión a través de la imprenta abrieron espacios de significación y comunicación estructuralmente uniformes, lo que los distinguirían de otros a su alrededor. En ambas situaciones, antigua y moderna, el medio escrito y la lengua, desempeñaron la función de “cultural roots” (ibid.: 9 y ss.) para una comunidad, como medio de apropiación cultural e identitaria eminentemente simbólico, en el primer caso, sistémico e inconsciente, en el segundo. Es solo en un segundo momento, a partir de la que Anderson identifica como la “lexicographic revolution” (ibid.: 84) del pensamiento nacional en el siglo XVIII, si a raíz de una repartición lingüística y territorial ya acontecida, las comunidades pudieron imaginar a posteriori los idiomas –y por lo tanto, sus producciones literarias– como su patrimonio y pertenencia exclusiva, “the personal property of quite specific groups” (ibid.), y establecer aquella identidad resumida en la fórmula de Johan Gottfried Herder “*Jedes Volk ist Volk; hat seine National Bildung wie seine Sprache*” [cada pueblo es un pueblo; este tiene su educación nacional como su lengua]⁵⁵ (ibid.: 67), que pondría las bases para una larga historia de identificaciones también entre *literatura* y *nación* y la historiografía literaria moderna (cf. Romero Tobar 2008).

⁵³ Como señala también Gregory Jusdanis (1990: 41), retomando Anderson: “By promoting the accumulation of shared experiences, the vernaculars helped to differentiate groups from one another. Each national community consisted of individuals who spoke, read, and wrote in a standard language and worked in a realm of (contrived) cultural consensus”.

⁵⁴ Estas condiciones, que según Anderson favorecieron el afirmarse de las primeras naciones independientes en el continente americano entre el siglo XVIII y XIX, son las que los nacionalismos oficiales dinásticos o imperiales del siglo XIX intentarían replicar y sustituir con entidades administrativas en Europa, sin éxito (ibid.: 83-111).

⁵⁵ Citada en alemán en el texto de Anderson; el énfasis es suyo.

Paralelamente, la literatura contribuyó a la creación de un imaginario y una conciencia nacional también a través de lo que podría definirse sus “texturas”:⁵⁶ con narrativas y tropos o más sutilmente con la mimesis de mundos caracterizados por “a sociological landscape of a fixity”, “the solidity of a single community” (Anderson 2006: 30 y 27). La novela y el periódico, en particular, fueron para Anderson los géneros, medios y productos textuales fundamentales de esta cristalización a partir del siglo XVIII. La introducción de la prensa periodística, en la que además las novelas encontraron amplia difusión en esta época, ejerció una importante obra de sincronización, tanto temporal como discursiva, a través de las noticias y la delimitación de cuestiones de interés para un grupo (una élite) y un territorio:

The very conception of the newspapers implies the refraction of even ‘world events’ into a specific imagined world of vernacular readers; and also, how important to that imagined community is an idea of steady, solid simultaneity through time. (Ibid.: 63)

La importancia de la literatura y, sobre todo, de un mercado del producto impreso, como factor de aceleración moderna de espacios culturalmente homogéneos, se confirma decisiva para Anderson también allí donde la constitución nacional no pasó por la afirmación e identificación de una lengua nacional. Fue este el caso de la evolución de las provincias de los antiguos dominios coloniales en América, Asia o África en Estados nacionales, diferentes y autónomos entre ellos pese a compartir una lengua con sus vecinos (ibid.: 47). En ellos, el principal factor de imaginación nacional sería el configurarse de una comunidad cohesionada de lectores (“a specific assemblage of fellow-readers” – ibid.: 62), históricamente representantes de la clase no solo más pudiente, sino también económica y políticamente más poderosa: una “intelligentsia” (ibid.: 48).

La posibilidad de identificar hoy espacios lingüísticos y comunidades lectoras definidas por el mercado del libro constituye de alguna forma una base de legitimación para el discurso sobre la participación de países y comunidades en las ferias del libro; en este contexto, sin embargo, el producto impreso, el libro y la literatura pasa de ser condición estructural y sistémica, como indica Anderson, para convertirse, únicamente a raíz de esta conexión histórica, en un emblema y medio activo de representación de entidades políticas. La presencia de países o culturas invitadas de honor en las ferias del libro, entonces, celebra aquella relación renovándola y convirtiendo el producto literario en elemento explícito de una valoración estética y simbólica de la comunidad. De hecho, junto con las funciones destacadas por Anderson de la literatura como medio de imaginación nacional, habría que reflexionar también sobre los modos en los que la literatura se convierte en elemento de una *distinción* vertical y selectiva entre campos culturales y nacionales (cf. cap. 1.2), a partir del prestigio y el poder internacional ganado por algunas de aquellas “literary languages”, precisamente por ser *lenguas literarias*. Si las naciones modernas tomaron forma con el establecerse y distinguirse de lenguas nacionales, lo que se abre con la Modernidad nacional, siguiendo a Pascale Casanova, es un “espace

⁵⁶ Con este término, Jürgen Joachimsthaler (2009) indica la capacidad del medio literario de organizar estructuras de significación que permiten la semiosis del espacio cultural y colectivo, por ejemplo, de su territorio.

de rivalité inter-national” (Casanova 2011: 18) en el que “la littérature ‘nationale’ devient l’un des terrains centraux d’une revendication d’existence”. En este campo de luchas, del que las ferias del libros y su iniciativa de brindar visibilidad a ‘naciones del libro’ ofrece una muestra plástica, se asiste a una competencia entre “langues rivales” (cf. Casanova 2008 [1999]: 20), por la cual “en raison du prestige des textes écrits dans certaines langues, il y a, dans l’univers littéraire, des langues réputées plus littéraires que d’autres et censées incarner la littérature meme” (ibid.: 33). De allí entonces, la importancia y necesidad de los comités de países y comunidades invitadas de honor de destacar y hacer relucir un contingente de textos, obras y personalidades identificativas, no tanto y no solo por lo que expresan o cómo lo expresan, sino por su valor reconocido; y esto, entonces, prescindiendo de cualquier característica estética y formal, para incluir, a través de la simple relación de pertenencia lingüística o territorial, un cierto número de obras, como capital y patrimonio, a pesar de su diversidad y de la relación transversal con otras en otros espacios y campos. Lo que fue un medio histórico de imaginación identitaria, como explica Anderson, se convierte en un material a su vez imaginado por la comunidad, a través de aquella misma imagen que ha inicialmente contribuido a delinear; la literatura se hace capital disponible mientras que los textos literarios, en su singularidad, se vuelven objetos “imaginados” bajo las mismas características de límite y homogeneidad que caracterizarían la comunidad nacional. En el formato del Invitado de honor, se reproduce aquella circularidad que presidió la “invención” histórica de literaturas nacionales por la que según Jusdanis (1990: 47) “literature was [...] both a manifestation of the nation as well as part of the nation-forming process”.

Resulta interesante, también, constatar cómo la exhibición y participación de Invitados de honor insisten a menudo en reproducir, en sus cronologías expositivas, aquellos mismos marcos de nacimiento de la nación, donde su historia cruza la definición de la lengua por el desarrollo de la imprenta. Varias de las exposiciones de países invitados que se analizan en el presente estudio (en particular en la Parte II), concentran sus exposiciones y retrospectivas históricas en el mismo arco temporal, desde el siglo XV a la actualidad, con algunas, esporádicas incursiones en la Edad Media. Esta *cronología* refleja la época en la que, en Europa, tras la introducción de la imprenta se asiste a la primera afirmación de lenguas vernáculas, permitiendo a culturas nacionales tomar forma en el medio inscrito. En las colonias americanas, como ilustra también el caso de México Invitado de honor en Fráncfort en 1992 que se analiza (cap. 5), esta cronología se corresponde a la época en la que los muchos idiomas originarios fueron sustituidos forzosamente por la nueva lengua dominante, el español, que se impuso tanto con la violencia de la Conquista como por la difusión del medio impreso.

De cara a estos diferentes elementos, la teoría de Anderson ofrece una interesante perspectiva hermenéutica para la interpretación de los enfoques y eventos feriales. Su análisis presenta un modelo de interpretación de las configuraciones identitarias modernas y del modo de su funcionamiento como horizontes semióticos particularmente significativo para el estudio crítico de los modos y los medios específicos de su representación en el contexto ferial, así como para determinar el papel que la literatura y el libro desempeñan en la definición histórica de espacios regionales o nacionales. En particular, permite individualizar procesos históricos de producción imaginativas ligadas al dominio de la literatura y del producto librero que vuelven a reconocerse y se convierten en esquemas

productivos en la exhibición de comunidades en las ferias del libro, por ejemplo, en forma de cronologías y narraciones, de sistemas de inclusiones o exclusiones. Son estos elementos que, si resultan reconocibles de forma indirecta en los programas de eventos de los Invitados de honor, se dan definitivamente por manifiestos en las estructuras y las estrategias de sus exposiciones. La teoría de Anderson, de hecho, vuelve a ser particularmente relevante también a la hora de considerar las modalidades específicas con las que los Invitados de honor organizan y visualizan imágenes, a la vez de ‘su’ identidad y ‘su’ literatura en el contexto ferial, a través de la actividad expositiva (cap. 2.2).

1.2. La literatura en ferias del libro, entre “distinción” y definición de campos

¿Qué se entiende por *literatura* en una feria del libro? De qué formas las ferias y las prácticas de los Invitados de honor ‘imaginan’ la literatura –o, viceversa, se dejan ‘imaginar’ por su empleo–, cuáles conceptos de este arte e industria se ven implicados en estos eventos y cómo los modos, contextos y estrategias de su exposición contribuyen en definir la literatura, representa un punto central de este estudio. En su historia de la Feria del Libro de Fráncfort, el ex director Peter Weidhaas, quien dirigió el certamen a lo largo de 25 años (1975-2000), dibuja un perfil de la “literatura” como parámetro de referencia para el producto editorial y la determinación de valores al interior de su mercado:

En el centro de toda la atención, si bien representara solo una parte de los productos libreros expuestos en la feria del libro, se encontró siempre la literatura. Solo raramente un volumen de arquitectura realizado de manera excelente, un nuevo e importante libro de economía, una nueva publicación de editoriales religiosas, libros infantiles o incluso de política recibieron la atención pública que merecían. Las publicaciones en el campo de la literatura proporcionaron el metro con el que medir el mercado del libro. A lo largo de los años, la historia de la literatura se convirtió casi en sinónimo de la historia de la feria del libro.⁵⁷

Al indicar esta “unidad de medida” del producto librero, Weidhaas no ofrece ninguna definición concreta de lo que el concepto de *literatura* de por sí delinearía. Por el contrario, el carácter axiomático con el que el entonces director utiliza el término, remite a algo que, en calidad de unidad de medida, se colocaría fuera de cualquier intento definitorio y que, entonces, solo puede precisarse de manera relativa o por diferencia a lo que ello mismo mide. Proceder a una delimitación de lo que en su forma textual valdría como literatura solo es posible por exclusión, a partir, siguiendo a Weidhaas, del elenco de géneros y productos que no gozarían del mismo estatus. No entrarían en el ámbito de la *literatura* el producto destinado al conocimiento histórico o técnico, ni la obra retórica o pedagógica destinada a la educación, a la enseñanza, al culto o a la política. La concepción de lo literario por su separación de ámbitos de utilidad práctica o económica respondería al paradigma abstracto de una “pureza” de lo

⁵⁷ “Im Zentrum aller Beachtung stand, wiewohl sie nur einen Bruchteil der auf der Buchmesse ausgestellten Bücherwaren stellte – die Literatur. Seltener erzielten ein hervorragend gestalteter Architekturband, ein bedeutendes neues Wirtschaftsbuch, eine Neuerscheinung bei den religiösen Verlagen, den Jugendbüchern, selbst der Politik die ihnen zustehende öffentliche Beachtung. Die Publikationen im Bereich der Literatur gaben jenes Maß ab, mit dem der Buchmarkt gemessen wurde. Die Geschichte der Literatur wurde über die Jahre fast gleichbedeutend mit der Geschichte der Buchmesse” (Weidhaas 2003: 212).

literario (“pure art or pure poetry” – Booth 1961: 91), que el teórico de la literatura Wayne C. Booth indica de forma polémica como rasgo de una actitud que considera como únicos valores de interés aspectos de tipo “intellectual” o “qualitative”: “we might call this kind ‘aesthetic’” (ibid.: 125). Con “las publicaciones en el campo de la literatura”, también Weidhaas, en su definición *ex negativo*, parece remitir a aquellas obras destinadas a la sola fruición estética –lo que desde el siglo XVIII se conoce bajo el concepto de *bellas letras*, en la repartición tradicional de épica, lírica y dramática– de acuerdo, con una lógica que, a partir de Kant, sitúa el dominio de la estética en un lugar de abstracción y suspensión, fuera de las demás dimensiones gnoseológicas o técnicas,⁵⁸ y que, reflexivamente, constituiría también el fundamento de la supuesta independencia y autonomía del arte –respecto también de dimensiones como el provecho económico–. Por *literatura* entonces se entienden aquí aquellas obras donde se manifiesta, en sentido formal, “l’art du langage”, de acuerdo por ejemplo con la definición estructural de Gérard Genette (1991 [1979]: 7s.), como combinación de funciones poéticas (*dicción*) y miméticas (*ficción*).

Como resumen, entre otros, también los germanistas Simone Winko, Fotis Jannidis y Gerhard Lauer (2009), la historia y evolución de los estudios filológicos ilustra una amplia oscilación en la delimitación del objeto y fenómeno literario, entre un sentido inclusivo, ampliado a la totalidad de lo escrito (*littera*) –por ejemplo, en la filología clásica y medievalista–, y uno exclusivo (en la actividad de las academias de la lengua desde el siglo XVIII, de la historiografía literaria moderna y de las poéticas decimonónicas y contemporáneas), o también, entre criterios inmanente al texto (como para formalismo, estructuralismo o New Criticism) y otros, por el contrario, derivados de sus significaciones, usos, funciones y posiciones contextuales (como en la crítica marxista y la sociología de la literatura o en el discurso de las vanguardias). De este modo, explican Winko, Jannidis y Lauer, el término “*literatura* puede utilizarse como concepto descriptivo o clasificatorio de forma relativamente neutral en lo que concierne a su valor o también servir de concepto valorativo que establece los límites entre literatura y no literatura, entre textos meritorios y otros de menor valor”.⁵⁹ Si el primer modo puede definirse “intrínseco” y permite una diferenciación de géneros textuales entre literarios y no literarios, sobre la base de principios formales o estructurales, como los de la *poeticidad* y *fictionalidad* (cf. ibid.: 17), el segundo es más bien “extrínseco”, relativo a las *funciones* de la literatura en su conexión con prácticas concretas y fundamenta la diferencia entre literario y no literario en un juicio de valor.

En el uso que Weidhaas hace del término *literatura* lo que emerge es una definición esencialmente extrínseca que prescinde de formas textuales concretas y ofrece un indicador del papel que el producto literario desempeña en el contexto ferial. Frente a un concepto extensivo de *literatura* para la industria

⁵⁸ De forma paradigmática, según Kant: “Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann” [el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, es decir, lógico, sino un juicio estético, con el cual se entiende lo que sólo puede determinarse subjetivamente] (Kant 1974 [1790]: 115).

⁵⁹ “‘Literatur’ kann als deskriptives oder klassifikatorisches Konzept relativ wertneutral verwendet werden, kann aber auch als Wertbegriff dienen, der die Grenzen zwischen Literatur und Nicht-Literatur als solche zwischen wertvollen und weniger wertvollen Texten festsetzt” (Jannidis/Lauer/Winko 2009: 17).

del libro, como totalidad potencial de las producciones escritas, impresas o editadas (también en forma digital), los festivales literarios y las ferias del libro celebran y visibilizan, como instancias de representación y consagración del mercado (cf. Sapiro 2016a), un sentido más bien selectivo y vertical de lo literario. En ello, entonces, no se trata tanto de delimitar un particular segmento de la producción en sus características formales, sino en sus cualidades simbólicas y en su valor modélico de producto que goza de mayor reconocimiento y “atención pública”. Su coincidencia, por lo común, con los ámbitos tradicionales de las ‘bellas letras’ (la narrativa en prosa, la poesía, el teatro), que la argumentación de Weidhaas además no precisa explicitar, depende del estatus de excepción y autonomía (relativa) que lo estético ha ganado en el dominio de una razón técnica, práctica y científica moderna.

En *Les regles de l’art*, Pierre Bourdieu ha descrito y resumido esta situación de manera ejemplar en la que parece una paradoja del campo de producción cultural, donde la relación al valor indiscutido del objeto contenido (la cultura, el arte, la literatura...) precede la posibilidad misma de su definición, ya que en esta última se juega la contienda. La arquitectura del campo artístico o literario basa, según Bourdieu, en una “croyance collective dans le jeu (*illusio*) et dans la valeur sacrée de ses enjeux”, que “est à la fois la condition et le produit du fonctionnement même du jeu” (Bourdieu 1992: 319). De acuerdo con esta estructura, también en la lógica del campo literario la literatura antes que representar una realidad concreta o un producto determinado, constituye una insignia simbólica; ganar este título y gozar de la cualidad de *literario* como reconocimiento es el objetivo de una lucha entre diferentes actores, cada uno portador de propias marcas definitorias, intereses y relaciones a valores (estéticos, técnicos, económicos, culturales, políticos, éticos, etc.). La sociología del campo de Bourdieu ilustra cómo la definición de arte o literatura está estrechamente vinculada con los destinos de los actores designados a representarla de forma “legítima”, a partir de los equilibrios de fuerzas que se establecen en cada sociedad, época o lugar, de las condiciones materiales de su producción y de los diferentes grados de autonomía o heteronomía de sus prácticas.⁶⁰ Si el afirmarse de una u otra forma de lo literario, entre la variedad de manifestaciones y productos históricos posibles, es entonces el resultado o el premio provisorio de una lucha constante entre operadores y factores económicos, culturales, profesionales, artísticos o políticos, la creencia en su valor “sagrado” prescinde de la forma concreta en el que el fenómeno literario se establece en un dado momento y es la condición y el presupuesto para que el campo pueda funcionar.⁶¹

Ahora bien, las ferias del libro transponen en sus espacios un sistema negocial que reproduce en parte esta lógica. La edición, que las ferias del libro se proponen representar, comprende una enorme

⁶⁰ De acuerdo con Bourdieu (1992: 311): “Un des enjeux centraux des luttes littéraires (etc.) est le monopole de la légitimité littéraire, c’est-à-dire, entre autres choses, le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain ou même à dire qui est écrivain et qui a autorité pour dire qui est écrivain; ou, si l’on préfère, le monopole du pouvoir de consécration des producteurs ou des produits” (ibid.: 366-367).

⁶¹ Se trata, para Bourdieu, de un compromiso que cada participante acepta –del mismo modo que el propio lector de literatura de ficción acepta sus efectos ilusorios–: “l’*illusio* littéraire, cette croyance dans l’importance ou l’intérêt des fictions littéraires, est la condition, presque toujours inaperçue du plaisir esthétique qui est toujours, pour une part, plaisir de jouer le jeu, de participer à la fiction, d’être en accord total avec les présupposés du jeu; la condition aussi de l’*illusion* littéraire et de l’effet de croyance (plutôt qu’‘effet de réel’) que le texte peut produire”. (Ibid.: 538).

variedad de sectores por ello mediados: los diversos ámbitos de la industria cultural (de las artes a las ciencias, de la educación al entretenimiento y espectáculo), la información y comunicación (del periodismo a la política),⁶² de la tecnología, hasta el turismo y la gastronomía. En ello el campo literario representa uno de los subcampos al interior de los más amplios campos de los bienes culturales y editoriales; sin embargo, como parece aquí indicar Peter Weidhaas, este ocupa también un lugar privilegiado, en la posición de máximo prestigio simbólico. En la oposición de valores heterogéneos, las ferias del libro se orientan de forma esencial en la definición de los capitales culturales y económicos negociados en sus espacios tomando como referencia los títulos que más se imponen en la evolución del campo literario –lo que Weidhaas llama “la historia de la literatura”–. De hecho, como indica también Gustavo Sorá, en la morfología del espacio ferial, “los bultos literarios precisan un nuevo pedestal” con respecto a los demás volúmenes expuestos, representando un valor apical: “esto provoca que los rangos de variación de empresas, realidad transpuesta en los patrones expositivos de los stands, se maximicen entre editoras de literatura” (Sorá 1994: 81 y 83). Las ferias, sin embargo, tampoco ejercen sus funciones expositivas y representativas de forma neutral, sino que toman parte activa en la contienda por la definición y legitimación de lo literario como cualquier otro actor –lo que explica, por qué según Weidhaas, la “historia de la literatura” acabaría también por coincidir en cierto sentido con la “historia de la feria del libro”–. Como actores o consorcios de actores de la edición anexos al campo literario, las ferias del libro no se limitan a ofrecer a editoriales y profesionales un espacio en el que promocionar sus productos, sino que otorgan visibilidad preferencial a obras, autores y actores del campo de producción literaria según sus propios intereses de política económica y cultural⁶³ o de ejes estratégicos, de los que dependen también temas focales o programas de invitaciones. Las ferias favorecen proyectos de cooperación, abren vitrinas internacionales a ciertos mercados, facilitan y orientan la venta de derechos o incluso otorgan premios y reconocimientos literarios (cf. Cervantes Becerril 2022a).

Los diferentes mecanismos, instancias y rituales de consagración simbólica de productos o sujetos en el evento y espacio ferial visibilizan un sistema de *distinción* jerárquica, que de acuerdo con Bourdieu (1979), refleja la estructura social subyacente a un campo cultural o literario. En ello, bienes y actores se diferencian por una diversa acumulación y combinación de capitales (culturales, económicos o sociales), que organizan sujetos y productos en clases de producción y consumo,⁶⁴ a partir de los niveles de competencias (“capitales culturales incorporados”) y medios (“capitales culturales objetivos”, pero también capitales económicos y sociales) que la fruición de ciertos bienes

⁶² Periódicos, medios radiofónicos y televisivos se ven ampliamente representados en las ferias del libro, gozando de propios stands. Estos medios desarrollan una doble función: como actores que nutren el campo editorial y el programa de eventos de la feria con productos y contenidos propios (a menudo con autores e invitados procedentes del campo político o del espectáculo), pero también como mediadores que documentan en directo los eventos de la feria para el público que no se encuentra *in loco*.

⁶³ Véase el caso de las campañas activas de promoción de *best sellers* y el espacio así ofrecido a grandes grupos editoriales en la Frankfurter Buchmesse a partir de la década de 1970 (Sabri 1999).

⁶⁴ “Une classe est définie par son *être-perçu* autant que par son *être*, par sa consommation – qui n’a pas besoin d’être *ostentatoire* pour être symbolique – autant que par sa position dans les rapports de production” (Bourdieu 1979: 564).

requiere.⁶⁵ En una feria del libro, los productos literarios desempeñan de alguna forma esta función distintiva, que somete también la diferenciación entre géneros a criterios de “distinción” en el sentido de Bourdieu; sin embargo, si por un lado las ferias reproducen distinciones basadas en criterios canónicos de *exclusividad*, por el otro, operan de forma también relativamente autónoma con respecto al espacio social en su conjunto, haciendo valer capitales y niveles de competencia sectorial específica. Así, si según Bourdieu, “les progrès du champ littéraire vers l’autonomie se marquent au fait que, à la fin du xix^e siècle, la hiérarchie entre les genres (et les auteurs) selon les critères spécifiques du jugement des pairs est à peu près exactement l’inverse de la hiérarchie selon le succès commercial” (Bourdieu 1992: 165-166), en el espacio ferial, donde el campo literario representa solo un subcampo del sistema de la edición y de la cultura, también las innovaciones técnicas o productos literarios de amplia proyección comercial que difícilmente gozarían de la misma atención, por ejemplo en las academias, pueden adquirir visibilidad y reconocimiento simbólico.

Lo que las feria del libro, sin embargo, sí retoman del campo literario es la misma estructura a quiasmo que caracteriza la industria editorial en general, donde la economía del rendimiento del subcampo de producción masiva convive con la “économie anti-‘économique’ de l’art” (ibid.: 202) del subcampo de producción restringida, que deniega o pretende denegar esta primera lógica. Esta posición antieconómica es ocupada por lo que Weidhaas llama la “literatura” como valor modélico. Sin embargo, como espacios de redefinición del campo editorial y lugares de exhibición de novedades y nuevas tecnologías, las ferias del libro alargan y reorganizan los múltiples sentidos de *literatura*, abriendo su concepto también a géneros y ámbitos diferentes con respecto a las categorías clásicas de la filología de *épica*, *lírica* y *dramática*. La combinación de lógicas, económica y simbólica, en el mecanismo ferial contribuyen a determinar no solo la posición destacada otorgada a los textos y productos de literatura con respecto a otros, sino también cierta posibles jerarquías en su interior. Como en el campo literario clásico del siglo XIX indicado por Bourdieu, también aquí una “hiérarchie selon le profit commercial (théâtre, roman, poésie) coexiste avec une hiérarchie de sens inverse selon le prestige (poésie, roman, théâtre)” (ibid.: 167); no obstante, en el espacio de proyección ferial las jerarquías y oposiciones pueden ser múltiples y también los esquemas de géneros representados resultan variables y ampliables, incluyendo a veces fenómenos más o menos consolidados u ocasionales, como por ejemplo el cómic y la literatura gráfica o la *performance poetry*, en detrimento de otros, más tradicionales (en particular del género dramático) o viendo incluso un único género, como es el caso a menudo de la narrativa de ficción, ocupar una posición privilegiada en ambos ejes, económico o simbólico (cf. Neuhaus 2009: 8-9).

De forma particular, las ferias internacionales del libro y los programas de invitaciones, con sus enfoques en países y culturas, transponen la contienda para la definición, distinción y jerarquización de productos literarios al territorio de un cotejo entre campos nacionales o locales diferentes, de

⁶⁵ “Du fait que leur appropriation suppose des dispositions et des compétences qui ne sont pas universellement distribuées [...], les œuvres culturelles font l’objet d’une appropriation exclusive, matérielle ou symbolique, et, fonctionnant comme capital culturel (objectivé ou incorporé), assurent un *profit de distinction*, proportionné à la rareté des instruments nécessaires à leur appropriation, et un *profit de légitimité*, profit par excellence, consistant dans le fait de se sentir *justifié d’exister* (comme on existe), d’être comme il faut (être)” (ibid.: 252).

acuerdo con aquella situación dialéctica descrita por Pascale Casanova (2008 [1999]) en su *République mondiale de lettres*. En consideración de la estructura vertical y polémica que las ferias del libro reproducen y su referencia a lo “literario” como unidad de medida, la valoración y visibilización de aquel particular subcampo de producción, al interior de la variada producción editorial de un país, una lengua o región, representa el ámbito más prestigioso en el que los Invitados de honor pueden invertir en su obra de promoción e “imaginación”, permitiéndoles ganar el reconocimiento de un público profesional o consumidor. Más concretamente, la definición de un país o de una cultura invitada depende de la posibilidad, siguiendo Casanova, de delimitar campos regionales por relación a “capitales literarios” específicos, es decir, a un conjunto de obras y figuras que gozan del valor simbólico más alto al interior de campos editoriales nacionales, regionales o lingüísticos. El capital literario define

la “richesse” – au sens du nombre de textes –, mais aussi et surtout [...] la “noblesse” d’une littérature nationale, de son antériorité supposée ou affirmée par rapport à d’autres traditions nationales et, par voie de conséquence, du nombre de textes declares “classiques” [...] ou “universels”. (Casanova 2008 [1999]: 34)

También los Invitados de honor, en el esfuerzo de legitimarse y distinguirse de otros expositores o entidades, intentan dar forma visible y reconocible en sus programas y exhibiciones, con su plétora de actores y representantes y sus patrimonios de obras, a ‘una’ literatura –nacional, regional, local, en una lengua, etc.–, como forma de expresión exclusiva y corpus material. En ello los Invitados de honor pueden seguir diferentes estrategias, de acuerdo con la pluralidad de lógicas de representación y valoración que rigen las ferias del libro, segundando, alternativamente, ejes de distinción cultural exclusiva o criterios de éxito comercial, promoviendo ahora los clásicos –capital seguro de reconocimiento canónico e identitario, a medio camino entre producción restringida y producción masiva– o aquellos elementos que gozan del mayor reconocimiento internacional, ahora los best sellers, ahora obras experimentales o novedades, favoreciendo así una imagen más moderna.⁶⁶

Al definir y exponer ‘su’ literatura, países, comunidades o ciudades invitadas oscilan a menudo además entre un concepto extensivo de *literatura*, que –de acuerdo con el criterio representativo de la “richesse”, mencionado por Casanova– permite ampliar el espectro del capital literario, incluyendo una variedad de géneros textuales, medios y productos impresos, y un concepto enfático y eminentemente selectivo que privilegia la “noblesse”, es decir, los productos más valorados según criterios culturales, intrínsecos o extrínsecos –de tipo “intelectual or cognitive”, “qualitative” o “practical”, es decir ético-morales (Booth 1961: 125)– o comerciales. En el primer caso la literatura tiene la función de pieza o documento, respecto de la complejidad de realidades culturales o sociales y su producción, en el segundo una función representativa más atenta a destacar valores ejemplares.

⁶⁶ Según Bourdieu (1992: 210), “l’opposition est totale entre les best-sellers sans lendemain et les classiques, best-sellers dans la longue durée qui doivent au système d’enseignement leur consécration, donc leur marché étendu et durable” (Bourdieu 1992: 210). Aún mayor resulta la distancia entre el best-seller comercial y la obra de vanguardia, todavía no consagrada, con un alto capital cultural y sin embargo con escaso capital económico y un capital simbólico todavía incierto y por determinar (cf. Bourdieu 1991: 9-13).

Ahora bien, la literatura en el espacio de exposición de un Invitado de honor no se reduce a obras canónicas en los ámbitos más tradicionales de la épica, lírica o dramática, sino que a menudo incluye también el campo ampliado de las humanidades –la crítica de literatura y artes, la filosofía, la historiografía, la antropología o el ensayo político–, destacando, en ocasiones, también la innovación técnica, científica, la educación y el conocimiento o explorando una pluralidad de medios e instrumentos de entretenimiento y producción de contenido.

Entre las diferentes dimensiones, conceptos y funciones de lo literario, como criterio de “distinción” estética (formal y textual) o cultural, como capital específico y objetivado en sentido extendido o selectivo, los Invitados de honor en las ferias del libro ponen de manifiesto en particular un ámbito, el de la *literatura como institución*, según lo indica Jacques Dubois (1978). En el equilibrio de fuerzas del campo literario, Dubois distingue en esta esfera aquella dimensión relacionada con la actividad literaria incorporada “dans la structure sociale” (ibid.: 10), como “modes d’organisation qui assurent la conservation” (ibid. 32) de un sistema de producción y sus individuos, “systèmes de normes et valeur” (ibid. 33) y “appareil idéologique” (ibid. 34). Como parte del nivel institucional, pueden indicarse, según Dubois, salones, escuelas, revistas, academias, la crítica literaria y los premios, pero también la enseñanza escolar o universitaria, cada una como instancia de socialización y/o legitimación literaria (ibid.: 81-100). Estas instituciones deciden sobre el estatus reconocido a obras y escritores, sobre su presencia y visibilidad, su centralidad o marginalidad al interior de un canon o de un campo nacional (cf. ibid.: 130s.). Los comités de los Invitados de honor, con su conjunto de ministerios, asociaciones, entes y fundaciones, no solo ofrecen expresión directa a diversas de las instancias que reglamentan los modos de consagración literaria en un país o una comunidad, sino que contribuyen a reorganizarlas en un evento público y a darles forma visible en un sistema de representación.

A la luz de una diversidad de sentidos y valores de lo literario, puede ser de alguna utilidad aquel “concepto pragmático de *literatura*”, propuesto por Winko, Jannidis y Lauer (2009: 5) como solución a la pluralidad de definiciones ofrecidas por la filología, “cuya particularidad consiste en una historización radical y que [...] interpreta los límites de la literatura con suficiente amplitud, sin por esto negarlos”.⁶⁷ Un concepto análogo puede resultar orientativo también para el presente estudio, a la hora de acercarnos a la heterogeneidad de fenómenos y concepciones de lo literario en el contexto de exhibición ferial. Por un lado, entonces, para el análisis que me propongo, se hace necesario un sentido de literatura, entre los que indican Winko, Jannidis y Lauer (2009: 11), principalmente “no dilucidado con referencia a propiedades textuales u operaciones semióticas específicas, sino a funciones, contextos situacionales o prácticas en las que se utilizan los textos”.⁶⁸ en el centro se colocan entonces una mirada hacia *lo que se hace con la literatura*, los intentos mismos de delimitación de lo literario y las prácticas en las que se involucra este medio, los modos de su lectura y recepción, las posiciones y relaciones al valor que éste puede ocupar en la exhibición de un Invitado de honor. Por el otro, sin

⁶⁷ “[...] einen pragmatischen Literaturbegriff, dessen Besonderheit in einer radikalen Historisierung liegt und der [...] die Grenzen der Literatur weit genug fasst ohne sie zu negieren” (Jannidis/Lauer/Winko 2009: 5).

⁶⁸ “[...] nicht mehr unter Rekurs auf spezifische Texteingenschaften oder semiotische Operationen erläutert, sondern mit Bezug auf Funktionen, situative Kontexte oder Praktiken, in denen die Texte verwendet werden” (ibid.: 11).

embargo, el examen general de características retóricas o semióticas de los textos empleados en una exposición, de sus categorizaciones genéricas y formales consiente poner en perspectiva crítica la utilización de estos medios con finalidades promocionales y representativas, y deconstruir el tejido conectivo o intertexto establecido entre una y otra obra por un Invitado de honor. Cada Invitado enfatiza conceptos, aspectos y dimensiones de la literatura que más resultan conveniente a su organización imaginativa. Determinante, en ello, son en particular las delimitaciones lingüísticas y territoriales que definen su pertenencia, así como la referencia a modos, motivos, géneros o títulos específicos que tuvieron particular éxito en un campo y que desempeñan así el papel de prototipo. Un acercamiento pragmático al fenómeno literario implica la disposición a considerar una diversidad plausible de manifestaciones diferentes y a manejar una pluralidad de criterios intrínsecos y extrínsecos de definición y valoración de la literatura –por relación a funciones *individuales* (emotivas, terapéuticas, cognitivas, morales o de entretenimiento) (ibid.: 24), *sociales y colectivas* (rituales, ideológicas, memoriales y de *distinción* social, etc.) o *estéticas* y formales (ibid.: 26-27)– no como coordenadas absolutas, sino como parte de una estrategia contingente y variable que hace del medio y del texto literario el elemento de una comunicación de segundo nivel: la de su *exposición* (cf. cap. 2.3).

1.2.1. Invitaciones de honor y cánones (móviles) de la literatura en feria⁶⁹

Con Italia y los nuevos enfoques temáticos de la Buchmesse en 1988, la cuestión del peso específico de obras literarias para la definición del perfil cultural del primer Invitado de honor y de los demás países que se exhibirían en la feria vino a presentarse como un “lohnendes Streitthema” [merecedor tema de debate] (Grimm 1988a) entre periodistas y críticos que se preparaban para documentar el evento. A pesar de una acogida favorable general del formato, el interés de la feria del libro más grande del mundo para realidades nacionales generó también alguna incertidumbre y desconcierto en la platea de sus observadores. En la víspera de la inauguración, Johann Michael Möller registra en la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* la resistencia del campo cultural a aceptar una redefinición de productos literarios sobre una base política o geográfica:

Que la expresión *paisaje literario* pueda ser algo más que una simple metáfora y que los libros tengan que ver con el lugar en donde germinan es algo que nos cuesta meternos en la cabeza. La discusión sobre literatura aparentemente no conoce fronteras y no hay libro importante que no se traduzca tarde o temprano a todas las lenguas del mundo.⁷⁰

La necesidad impulsada por el programa de invitaciones de la feria de demarcar fronteras entre “naciones del libro” se percibe como en contradicción con la función programática de la Buchmesse

⁶⁹ Un resumen del texto de los dos capítulos a continuación (1.2.1 y 1.2.2) ha sido publicado en forma de artículo bajo el título “Transiciones entre ‘nacional’ y ‘mundial’. La exhibición de países y literaturas en las ferias internacionales del libro” (Anastasio 2023).

⁷⁰ “Dass das Wort von der literarischen Landschaft mehr sein könne als eine Metapher und Bücher mit dem Ort zu tun haben, an dem sie entstehen, will uns nur schwer in den Kopf. Das Gespräch über Literatur kennt offenbar keine Grenzen, und es gibt kein wichtiges Buch, das nicht über kurz oder lang in allen Weltsprachen übersetzt würde” (Möller 1988: 137).

como vitrina de la edición mundial, lugar que celebra y estimula la labor de traducción y permite al producto literario expandir su espectro de pertenencia a una comunidad internacional de productores y lectores. Algunos comentaristas lamentan, paralelamente, el desafío hermenéutico que el nuevo formato implica, debido a la dificultad de orientarse en medio de una creciente producción de títulos de la industria librera para distinguir, entre ellos, los que mejor definirían los criterios típicos o modélicos de la literatura de cada país. “Por supuesto, no se puede meter a toda la literatura de una nación en el mismo saco”, comenta el periodista y escritor Wolfgang Prosinger en las columnas de la *Süddeutsche Zeitung*, añadiendo, de cara a la participación italiana: “¿Quién podría aún identificar lo común, lo ‘típicamente italiano’?”, ya que “entre Milán y Palermo hay más de mil kilómetros y al menos otras tantas formas de expresión literaria”.⁷¹ En el *Badische Zeitung*, Prosinger se pregunta si categorizaciones semejantes puedan considerarse realmente concluyentes:

¿Quién podría aún hacer justicia a esta montaña de literatura? [...] No hay manera de distinguir el hilo conductor, el denominador común, ni hay etiqueta con la que poder escribir: así es la literatura italiana. Atrás quedaron los días en los que todavía era posible trabajar con un par de términos útiles.⁷²

La cuestión así planteada opone el asertividad de clasificaciones culturales y geográficas, que se perciben como pertenecientes a otro tiempo, a una consideración de la realidad literaria que asume la complejidad y movilidad de un mercado editorial global, caracterizado por una pluralidad de vectores, como factor de definiciones plurales del producto literario.

A pesar o, precisamente, a raíz de estas objeciones, por otro lado, en una época en la que la producción narrativa italiana iba experimentando un incremento de ventas y traducciones a nivel internacional en la década de 1980, después del éxito mundial de la novela best seller *Il nome della rosa* (1980) de Umberto Eco –lo que la prensa y la crítica indicaría como “efecto Eco” (cf. cap. 4.1.2)– la figura y obra del filósofo-novelador vino a ocupar un lugar absolutamente dominante en el debate público alrededor de la literatura del País invitado en 1988, desempeñando el papel de indiscutido “Inbegriff italienischer Literatur” [emblemata de la literatura italiana] (Neue Presse 1988: 65). No solo la presencia de Eco –que iría a presentar su atendida, nueva novela *Il pendolo di Foucault* (1988)– cautivaría masivamente la atención de medios y prensa internacionales, sino que *Il nome della rosa* inspiraría también parte de la ambientación y del concepto del pabellón italiano (cap. 4.3.4). En la discusión sobre la participación del País invitado, Eco y su novela desempeñarían –no sin polémicas al interior del campo literario e intelectual italiano– la función de unidad de medida (literalmente, de *canon*) de una nueva modernidad literaria italiana (cf. Harth 1988).

⁷¹ “Natürlich lässt sich eine nationale Literatur nicht über einen Kamm scheren”: “Wer könnte noch das Gemeinsame, das ‘typisch Italienische’ ausmachen?”; “Zwischen Mailand und Palermo liegen mehr als tausend Kilometer und mindestens ebenso viele literarische Ausdrucksformen” (Prosinger 1988a: 72).

⁷² “Wer könnte noch Gerechtigkeit üben dieser Literaturaufschüttung gegenüber? [...] Der rote Faden, der gemeinsame Nenner, er ist nicht zu entdecken, und kein Etikett gibt es, auf das zu schreiben wäre: So ist das mit der italienischen Literatur. Vorbei sind die Zeiten, da noch mit einem hilfreichen Begriffspaar gearbeitet werden durfte” (Prosinger 1988b: 90).

Frente al caso Eco, hubo quienes, sin embargo, como el periodista Rudolf Grimm, interrogaron la legitimidad de estas interpretaciones, preguntando si y cómo esta “obra maestra por excelencia de la narrativa supranacional” pudiera al mismo tiempo considerarse “también específicamente ‘italiana’”⁷³ y cumplir, entonces, con una función identificativa. Lo que aquí se cuestiona, en última instancia, es el estatus y el papel, para la proyección de la literatura de Invitados de honor, de lo que David Damrosch (2003: 18) llama “new globally directed works” (Damrosch 2003: 18): obras que han cruzado irremediabilmente ya desde su concepción fronteras nacionales, “produced primarily for foreign consumption” (ibid.), que responden a estilos y gustos homologados, “merely decorated with a little local ethnical color” (ibid: 19), allí donde se necesite una pátina de folclor para calificarlas mejor. Con toda evidencia, el lugar asignado a Eco en la Buchmesse de 1988 no pretendía reflejar una posición reconocida al autor y su obra al interior de su campo literario nacional –donde, por el contrario, el éxito internacional de Eco encontró diversas críticas (cf. Vinci/Pansa 1992: 130-187)–, sino que respondía a exigencias estratégicas de reconocibilidad. El hecho de que, en la definición identitaria del campo literario del primer País invitado, el público de observadores internacionales y el comité se enfocaran en una obra tan ampliamente recibida como expresión de un gusto global habla de una tensión, en la participación de países y realidades culturales en las ferias del libro, entre instancias divergentes, de representación local e intentos de proyección internacional.

La exhibición inaugural de Italia ilustra problemáticas y procesos centrales que presiden la configuración de supuestas identidades literarias en las ferias del libro. En el centro de las querellas aquí esbozadas se halla el problema de cómo entender y manejar lo que, en el enfoque hacia Países invitados, todavía sobrevive de aquel discurso sobre *literaturas nacionales*, que en la Modernidad –en medio de aquella “revolución lexicográfica”, indicada por Benedict Anderson– hizo coincidir el hecho literario con espacios culturales imaginados como homogéneos y pensados como contextos *genéticos*; espacios literarios que en la contemporaneidad, con el afirmarse de una pluralidad de dimensiones, nacionales y globales de los mercados, se ven necesariamente modificados en su concepción. La fórmula que de manera más redonda resume la antigua configuración de campos literarios nacionales se encuentra en Herder, cuando en 1767 afirma: “el genio de la literatura de una nación, finalmente, es el genio de la lengua”.⁷⁴ Como la idea de un *génie de la langue*, difundida, particularmente en Francia, entre los lingüistas y estudiosos europeos a partir del siglo XVI, pretendía determinar una actitud, una capacidad de expresión y generación específica de un idioma (y, por ende, su valor intrínseco y de la comunidad de sus hablantes), este mismo concepto, extendido al ámbito de la literatura define un sistema de producciones y posibilidades generativas decididas por las disposiciones de la lengua.⁷⁵ Una vez consolidada, el idealismo alemán daría a la unión de *literatura* y *nación* su mayor desarrollo positivo y proyectual; por ejemplo en Friedrich Schlegel, quien no sólo convalidaría la pertenencia de

⁷³ “[...] eine übernationale Meistererzählung par excellence”; “auch spezifisch ‘italienisch’” (Grimm 1988).

⁷⁴ “Der Genius der Sprache ist also der Genius von der Literatur einer Nation” (Herder 1982 [1767]: 11).

⁷⁵ Estos principios, que se sitúan en el corazón de aquel proceso de “imaginación” nacional definido por Anderson, como principio de distinción entre las naciones, pusieron las bases filosóficas y de legitimación para la sucesiva identificación y creación de Estados nacionales –lo que Casanova (2008 [1999]: 120 y ss.) llama “l’effet Herder”–.

toda la literatura al “espíritu” de una nación, sino que indicaría como más elevadas en su valor aquellas obras que mejor corresponden al espíritu nacional, permitiendo a este último relucir:

Si se considera la literatura como el epítome de las producciones más excelentes y peculiares en las que el espíritu de una época expresa el carácter de una nación, una literatura artísticamente desarrollada es sin duda una de las mayores ganancias que una nación puede alcanzar.⁷⁶

La literatura nacional, en esta perspectiva, se asume ya no solo como una realidad sino como auténtica tarea de las naciones; de la definición de un “genio”, “carácter” o “espíritu” específicos dependen, entonces, no solo criterios ‘científicos’ de delimitación y diferenciación entre las literaturas, a la manera de las especies naturales, sino también criterios de distinción selectivos y de asignación de valor. Esta misma visión (que invierte, de hecho, la relación histórica por la que la nación más bien es el producto de un hecho literario territorializado por la lengua, no viceversa) dio forma a las historiografías literarias del siglo XIX y XX, surgidas en el marco institucionalizado de los Estados nacionales y enfocadas en el binomio de lengua y territorio, que –como destaca el hispanista Juan Carlos Rodríguez (2008)– cauterizaron en el discurso filológico muchas de las “imágenes extrañas” (ibid.: 63) del nacionalismo idealista, a pesar de no compartir ya necesariamente su metafísica.⁷⁷

Con el fin de establecer normas de definición y distinción simbólica, basadas en la pertenencia lingüística y territorial, el campo de la filología, estructuralmente e ideológicamente integrado a las academias nacionales de la lengua y de las letras a partir del siglo XVIII, se comprometió también en una labor de consolidación de *cánones nacionales*, en función sincrónica y diacrónica, por consagración de clásicos (también antiguos y en otras lenguas)⁷⁸ y linajes, que se establecieron como referencias históricas de los espacios nacionales y ‘su’ literatura en virtud de las propias tradiciones discursivas que los indicaban. Como la teoría crítica contemporánea se ha ocupado de ilustrar ampliamente, un *canon literario* consiste no solo de un nivel material, de un “corpus modélico de textos y tópicos capaces de entreverar la evolución de un sistema literario” (Pozuelo Yvancos 2000: 17-18), sino también y sobre todo de un sistema de valoraciones e interpretaciones teóricas que deciden sobre ello, consolidado en procesos cumulativos y según escalas de valores también extrínsecos al texto literario (cf. Winko 1996). En la mutada situación de la era global muchos de los valores que determinaron la configuración de cánones nacionales (o también “mundiales”), han perdido su dimensión consensual, condicionando una pluralización de modelos al interior de un mismo espacio.⁷⁹

⁷⁶ “Betrachten wir die Literatur als den Inbegriff der ausgezeichnetsten und eigentümlichsten Hervorbringungen, worin der Geist eines Zeitalters der Charakter einer Nation sich ausspricht, so ist eine kunstreich ausgebildete Literatur gewiß einer der größten Vorzüge, den eine Nation erreichen kann” (Schlegel 1846: 196).

⁷⁷ “Así ocurrió en el españolismo castellanista de los del 98 o del 14. Desde Unamuno a Gasset, desde Azorín, Ortega o Menéndez Pidal. Si aquel hogar ya no existía, era algo yermo, ¿cómo resucitarlo sino bajo su espíritu, bajo su origen?” (Rodríguez 2008: 69). Una actitud que Rodríguez reconoce todavía en una variedad de acercamientos, también contemporáneos: “no solo Dámaso Alonso u otros maestros aislados, sino toda la larga serie de críticos e historiadores que han enfocado en la historia de las literaturas nacionales” (ibid.: 93).

⁷⁸ “La Edad Media sería el ‘origen’ de las literaturas nacionales, pero a la vez sería solo ‘Media’, si nos remontamos al auténtico origen occidental: el grecolatino” (ibid.: 94).

⁷⁹ En la actualidad, según señala el filólogo español José María Pozuelo Yvancos (2000: 23), “lo que emergen no son únicamente nuevos textos, sino nuevos sujetos interpretativos, nuevas *identidades* culturales, una vez se declara rota la

Un canon puede así definirse como la mayor “presencia”, dentro de un campo cultural, de ciertos textos literarios o interpretaciones en diferentes lugares: desde bibliotecas a programas escolásticos, universitarios o publicaciones o en los fallos de premios literarios (ibid.: 587-598). Un canon instituido por la historiografía literaria en un cierto espacio y tiempo no resuelve, sino provisoriamente, el problema inscrito *ab origine* en el proyecto de construcción metafísica de la literatura nacional, el de determinar lo que debería definir y distinguir *a priori* el “carácter” de una obra literaria y su ámbito de pertenencia. El canon como fenómeno, más bien, ilustra su movilidad histórica. Esta misma cuestión vuelve, irónicamente, a aparecer para la crítica a la hora de hablar de ‘la’ literatura de un País invitado de honor en ferias internacionales del libro.

También el canon, entonces, puede entenderse como uno de aquellos modos con los que, en línea con la teoría de Benedict Anderson, una comunidad se *imagina* a sí misma.⁸⁰ Como ilustra el autor en su estudio, las constelaciones identitarias y su forma de imaginación cambian en su función, significación y configuración, dependiendo de contextos estructurales al que las innovaciones técnicas y el mercado contribuyen de forma sustancial. Al ingresar a nuevos espacios de intercambio, como pueden ser el mercado global del libro y las ferias internacionales, también la proyección identitaria de tradiciones literarias regionales o nacionales, sus cánones establecidos sobre la base de una historia de imaginaciones (espontáneas y estructurales o programáticas), se convierten en emblemas móviles, regateados en un continuo reposicionamiento de valores, actores y criterios.⁸¹ En ello, cada elemento que compone y configura el campo nacional, así organizado en forma de imagen definida, puede verse desplazado en función de sus posiciones y valores al interior de otro campo, de otra imagen. En una feria internacional del libro, se produce, de hecho, una superposición de niveles de pertenencias análoga a aquella indicada por Pascale Casanova (2004: 81), por la que “each writer is situated once according to the position he or she occupies in a national space, and then once again according to the place that this occupies within the world space”. Así, por ejemplo, la centralidad otorgada a la novela de Eco por parte del comité italiano en 1988 responde a una redefinición y renegociación del capital literario nacional y sus valores de acuerdo con la posición ganada por la obra de Eco en el extranjero, y que permite así reposicionar el campo literario y cultural de un país en su conjunto al interior de un

idea de la ‘idea cultural’ consensuada” (ibid.: 24). Ejemplo paradigmático de esta situación sería la protesta de estudiosos americanos conservadores en la década de los noventa, entre ellos, el autor de *The Western Canon* (1994) Harold Bloom y los filólogos Allan Bloom, William Bennet y Roger Kimball, en defensa del “‘Gran Canon’ literario” y del estudio de “los grandes autores de la tradición literaria”, contra el peligro de “la pérdida de los valores clásicos de la cultura liberal democrática americana” (ibid.: 23) y “de la civilización occidental” (ibid.: 25). Por el contrario, “la política del multiculturalismo” de acercamientos posestructuralistas y deconstructivos se basaría “en la revisión del canon desde la demanda ética de reconocimiento de la marginación cultural de grupos étnicos, geopolíticos” (ibid.: 28).

⁸⁰ Así, también según Gregory Jusdanis, “the literary canon, as a collection of texts recounting the story of the nation, facilitates the experience of solidarity by allowing people to see themselves as citizens of a unified nation. The canon, however, not only represents national identity but also participates in its production by instilling in people the values of nationalism. The canon records –in the vernacular– the history of the nation articulating a chronological continuity that helps members of the community overcome the shortcomings of an uncertain present” (Jusdanis 1990: 49).

⁸¹ Los flujos del mercado, la elevada movilidad de productos y actores del campo literario global condicionan, en última instancia, la deconstrucción de antiguos núcleos canónicos. Según Gisèle Sapiro, la circulación mundial de literatura ha introducido, junto a formas de homologación, también tendencias hacia una progresiva diferenciación de los cánones, con un “replacement of the Classical canon by the Modern one” (Sapiro 2016b: 92). Las exhibiciones de Invitados de honor resultan sin duda momentos peculiares de estas sustituciones.

sistema de relaciones globales. Los modos de construcción y funcionamiento de las constelaciones identitarias de culturas y naciones invitadas remiten íntimamente a una relación entre dos polos proyectivos, lo que Casanova denomina “el espacio nacional” y “el espacio mundial” (ibid.), que, sin embargo, nunca existen de forma fija y autónoma, fuera de su mutua interacción.

En la exhibición de países invitados (y más aún de Invitados no nacionales), la oposición así delineada entre lo local y lo global se refleja en una dialéctica entre un canon que podría definirse como *tradicional* al interior de un cierto campo –en el sentido de una “tradición inventada” (Hobsbawm 1983) sobre una base histórica, en la repetición de prácticas rituales y discursivas, por la acción de diferentes instancias de producción y consagración–⁸² y un canon relativo y *circunstancial*, basado en las preferencias de lectura de un mercado de referencia y del público de una feria del libro, en un dado lugar y momento. Las exposiciones y los programas de Invitados de honor en las ferias del libro no se limitan, así, a reproducir las configuraciones canónicas de su propias tradiciones historiográficas y filológicas –que no obstante siguen desempeñando un papel orientativo fundamental en el espacio internacional–,⁸³ sino que, también frente al gran número de novedades, proponen cánones diferentes y provisorios para el uso y consumo de los asistentes en la feria. Si entre las principales funciones del canon se distingue, como destaca Pozuelo Yvancos (2000: 43), la de crear “marcos de referencias comunes a una sociedad y cultura”, lo que se produce en el marco de exposición de un país o región en una feria internacional del libro, es una separación entre una “cultura” y la “sociedad” a la que se dirige; la proyección del complejo imaginativo de una comunidad se ejerce aquí en beneficio de otra sociedad, ya no local sino internacional, con la que un Invitado de honor intenta dialogar y buscar puntos de contactos. La idea de este intercambio se asoma en el debate en la prensa de 1988, allí donde, por ejemplo, en sentido inverso, surge la pregunta de “lo que realmente tendríamos que aprender [los alemanes] de Italia”.⁸⁴ Las consideraciones sobre el carácter nacional de esta u otra comunidad y su literatura, puestas en marcha en este contexto por efecto del nuevo enfoque temático de la Buchmesse, no expresarían ninguna forma de “sutil patriotismo”, sino “un sentido creciente de las diferencias culturales, que también conforman el paisaje literario”.⁸⁵ Consciente de su amplitud, diversidad y pluralismo internos, esta sociedad internacional se orienta entonces en su misma definición (o imaginación), como nueva comunidad global, a otras prioridades y valores, de modo que también sus cánones obedecen a prioridades diferentes –como señala Rosendahl Thomsen (2008: 3), “national canonization has a different logic and different values than international canonization”–.

Las diversas perspectivas abiertas por los llamados *world literary studies* desde finales de 1990⁸⁶ plantean, entre otras, la cuestión del lugar y de la recepción de una obra literaria y de su continuo desplazamiento, al desbordar sus marcos lingüísticos o nacionales y al entrar a nuevos horizontes de

⁸² Pues, sintetiza Juan Carlos Rodríguez (2008: 79), “si las tradiciones son inventos, sus usos históricos son realidades”.

⁸³ Decidiendo sobre criterios de inclusión o exclusión de obras literarias en el panorama de una llamada “literatura mundial” como proyección simbólica selectiva (cf. Gesine Müller 2020: 11 y ss.).

⁸⁴ “[...] was wir eigentlich von Italien zu lernen hätten” (Möller 1988: 137).

⁸⁵ “verstohlenen Patriotismus”; “ein gewachsenes Gespür für kulturelle Unterschiede, die auch die literarische Landschaft prägen” (ibid.).

⁸⁶ Véase, entre otros el citado Rosendahl Thomsen 2008, también D’Haen 2012, Damrosch 2020.

recepción, que inevitablemente condicionan también su posibilidad de promoción –o edición– en estos espacios, bajo rasgos o incluso categorías distintas. De acuerdo con la redefinición programática de David Damrosch,⁸⁷ el enfoque crítico de este campo de estudios insiste en un sentido débil de *world literature*, ya no entendida como canon definido de obras de extensión mundial, sino como atención específica de la filología al hecho literario en su dimensión de fenómeno también global y de sus movimientos transicionales entre uno y otro espacio. En esta misma dirección, el trayecto de ‘literaturas nacionales’ o ‘regionales’ o, mejor dicho, de sus representaciones e imágenes canónicas, en el ámbito global podría considerarse en analogía con aquellas transformaciones y modificaciones que, según asumen estos estudios, experimentan las obras literarias en su proceso de traducción y exportación –de allí su tarea de examinar “what is lost and what is gained in translation” (ibid.: 34)–. Si “world literature is writing that gains in translation” (ibid.: 281), también la *traducción* o *transposición* proyectiva de ‘literaturas’, como imágenes de conjuntos culturales (lingüísticos, nacionales, regionales, urbanos o continentales), significa una modificación, ampliación y/o reducción, aunque fuera solo temporal. Así como el contexto dinámico de intercambio mundial impone a los estudios literarios que encaran este fenómeno, según sugiere la romanista Gesine Müller, entre sus presupuestos, “la asunción de una noción compleja de canon dotado de cierta movilidad interna”,⁸⁸ también el análisis de las imágenes y constelaciones propuestas por los Invitados de honor en ferias del libro debe tomar en cuenta el proceso activo y programático de movilización de referentes y coordenadas que definen países o comunidades invitadas como identidades literarias. En el análisis, se trata entonces, no solo de considerar posibles diferencias, entre perspectivas internas y externas a un campo literario en la definición de un canon, sino de reconocer la trama de valores subyacentes a cada perfil canónico, la posición de ciertos textos literarios en ello⁸⁹ y la variedad de sus posibles interpretaciones (denotaciones y connotaciones) de estas imágenes entre concepción y recepción.

En su labor representativa, en efecto, todos los Invitados de honor analizados en el presente estudio testimonian cierta capacidad de adaptación flexible, a la hora de operar sus selecciones de autoras y autores invitados y obras y de hacer visibles sistemas de valores, intentando conciliar instancias diferentes. En este sentido, la participación de Invitados de honor en ferias del libro ha sido estudiada también bajo el espectro de fenómenos de *transferencia cultural*, según procesos de *selección*, *mediación* y *adaptación* del referente literario a posibles expectativas de sus destinatarios (cf. Körkkö 2018: 53s.). La posibilidad de diferenciación entre representación nacional y perfil literario mediado aprovecha no solo la mayor o menor presencia de ciertas obras en un espacio internacional, sino la

⁸⁷ “World literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation” (Damrosch 2003: 5); “World literature is not but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time” (Damrosch 2003: 281).

⁸⁸ “[...] die Annahme eines komplexen und mit einer gewissen internen Mobilität ausgestatteten Kanonbegriffs” (Müller 2020: 12).

⁸⁹ El estudio de la literatura de cara a un canon permite considerar el lugar de obras literarias en el tejido intertextual e interdiscursivo de relaciones que la conectan a otras en un sistema común: “Such an examination asks not what a text means but rather how and why it is made to mean what it means at different stages and places in a community. [...] [A]n inquiry into canon formation concerns the position a text has occupied in a hierarchy and the movement of texts within his rank” (Jusdanis 1990: 50).

distancia entre sistemas de valoraciones. Así, por ejemplo, en la primera exhibición de un país del continente americano en la Buchmesse de Frankfurt, en 1992, México intentó ofrecer una imagen a la vez moderna y “exótica” de su cultura, a través de la literatura, que pudiera resultar atractiva para el público europeo (cf. cap. 5). Por lo general, la evolución de participaciones de países y comunidades en ferias internacionales del libro muestra a lo largo de las décadas –como ilustra el recorrido entre la Parte II y Parte III de este trabajo– un progresivo franqueamiento de los Invitados desde horizontes históricos tradicionalistas hacia constelaciones alternativas, para acoger como valor positivo, incluso, la propia dinamización de lo que con Casanova se ha definido el “capital” y el “espacio literario” de un Invitado, con el objetivo de aumentar el potencial tanto simbólico como económico de su industria del libro y con ella del peso diplomático o de la economía en general de una entidad política. Esta movilización refleja, en particular, el creciente esfuerzo por parte de Invitados de honor en destacar una específica dimensión “mundial” de su literatura y abrirse rutas propias en los procesos de “bibliomigrancia” global.⁹⁰

1.2.2. Ferias del libro y espacios de la literatura mundial

A los pocos días desde el inicio de la edición 1988 de la Buchmesse, el periodista Hans Krebs en la *Ausburger Allgemeine* celebra el nuevo formato como el definitivo ingreso de la “universalidad” a la feria. En el contexto de una “rápida universalización del mundo en su conjunto”⁹¹ –como Krebs argumenta, citando el *Kindlers Neues Literatur Lexikon* [Nuevo léxico Kindler de la literatura] del filólogo Walter Jens–, el concepto clave de esta transformación en la alternancia de los Países invitados a la feria sería el de *literatura mundial*:

Esta [universalidad] resulta también de la adición, ya que a Italia seguirán en la presentación especial de Fráncfort Francia, en el aniversario de la Revolución, en 1989, luego Japón, España y así, según permite la glásnost, la Unión Soviética. Así pues, con Italia, cuya excelente literatura quizá ya se lea más en este país que en el propio: la universalidad y –segunda profunda impresión de esta feria– lo enciclopédico. En un discurso inaugural, la Feria del Libro de Fráncfort fue elogiada como “modelo de una sociedad mundial que crece unida en la pluralidad”. Lo que corresponde a la “literatura mundial”.⁹²

El uso retórico de la discutida expresión *literatura mundial*, en este lugar, asimila de forma paradigmática este concepto de la filología decimonónica y contemporánea al de una *universalidad* de la literatura, remitiendo a un programa ideal de representación extensiva e inclusiva de la totalidad y pluralidad de manifestaciones literarias, coherentemente con una evolución del mundo actual hacia

⁹⁰ Como B. Venkat Mani (2017: 10) define “the physical and virtual migration of literature”.

⁹¹ “Universalität”; “rapide Universalisierung der ganzen Welt” (Krebs 1988: 187).

⁹² “Die [Universalität] ergibt sich auch durch Addition, denn auf Italien sollen im ‘Revolutionsjahr’ 1989 Frankreich, dann Japan, Spanien und so, Glasnost will, die Sowjetunion in Frankfurter Sonderdarstellung folgen. Also hinausgehend über Italien, dessen hervorragende Literatur hierzulande vielleicht schon mehr als daheim gelesen wird, die Universalität und, so ein zweiter gravierender Eindruck dieser Messe, das Enzyklopädische. Als ‘Modell einer in Pluralität zusammenwachsenden Weltgesellschaft’ wurde die Frankfurter Buchmesse in einer Eröffnungsrede gerühmt. Dem entspricht die ‘Weltliteratur’” (Krebs 1988: 187).

una única sociedad transnacional. Junto con lo cuestionable de esta interpretación y sus presupuestos –que pasan por alto tanto los desequilibrios inscritos en el proceso de la globalización, así como la pluralidad de ‘mundialidades’ por ella introducidas–⁹³ lo que resulta evidente es cómo, con la entrada en escena de los países invitados, la Buchmesse consiguió de hecho consolidar una imagen de evento central para la *mundialización* de la cultura editorial y literaria, que caracteriza su política desde la introducción de los llamados “temas focales” a partir de 1976 (cf. cap. 3.1.). Más concretamente, B. Venkat Mani (2017: 188-189) señala el “major role” de la Feria del Libro de Fráncfort, desde su concepción moderna desde 1949, “in capitalizing on world literary goods, thus becoming a point of dissemination for literatures from around the world and establishing an international book market”. Se trata de un papel que la Buchmesse, como “way station for [...] the ‘worlding’ of literature” (ibid.: 210), ha intentado e intenta todavía interpretar en la complejidad contradictoria de sus diferentes direcciones: desde el apoyo y la visibilidad ofrecida a grandes grupos multinacionales y la promoción de best seller mundiales (Sabri 1999) a la búsqueda y fomento de nuevos mercados, en regiones y sectores todavía fuera de los radares de la edición mundial, con una política así definida “tercermundista” a partir de mediados de los años 70 (cf. 2.2.1). La introducción de los enfoques en países a partir de 1988 respondería, según el artículo de Krebs (1988), a aquella misma atención inicialmente dedicada a las producciones literarias menos conocidas en el mundo con los temas focales de la década de 1970, que, sin embargo, con el nuevo formato, acaba, en realidad, por privilegiar la participación de países con mayor posibilidad de compromiso económico. Lejos de ser una plaza neutral de representación de la producción ‘universal’, el espacio de la feria deja entrever la función estratégica de los conceptos de *mundo* y *literatura mundial* en este lugar para los actores que participan en sus negociaciones.

También para los Invitados de honor, la tensión entre un perfil local, regional o nacional, por un lado, y la proyección de una dimensión mundial de ‘su’ literatura, por el otro, constituye un componente central de su trabajo de promoción. El llamado a una “literatura mundial” es una constante en los discursos y programas de los comités de Invitados de honor y de sus representantes,⁹⁴ como reivindicación de un espacio legítimo, de una contribución y un lugar específico a la cultura global o

⁹³ Según Franco Moretti, la *world literature*, en su realidad concreta de literatura circulante a nivel mundial define, un subproducto de la globalización económica y del capitalismo internacional: “a system that is simultaneously *one*, and *unequal*” (Moretti 2000: 56). Ampliando esta visión crítica, Pheng Cheah (2016) destaca cómo el valor operacional del concepto de *literatura mundial* y su ambición representativa imponen considerar una pluralidad y heterogeneidad de dimensiones *mundiales*, a partir, por ejemplo, ya solo de la diversidad entre Norte y Sur global: “this normative understanding of the world leads to a radical rethinking of world literature as literature that is an active power in the making of worlds [...] a site of processes of worlding” (ibid.: 2).

⁹⁴ Desde Italia (con el discurso inaugural del entonces ministro de Exteriores, Giulio Andreotti [1988a: 106s.]) o Portugal, una década más tarde (con el filósofo Eduardo Lourenço [1997a]), hasta la actualidad. En 2018, el comité de Georgia, por ejemplo, promovió su producción editorial como “a literature [...] which is developing step by step alongside modern world literature” (Frankfurter Buchmesse: *Georgia celebrates the opening of its 2018 literature programme in Leipzig*, 15 de marzo de 2018, <https://www.buchmesse.de/en/press/press-releases/2018-03-15-georgia-celebrates-opening-of-its-2018-literature> [12/01/2023]). O la comisaria Caroline Fortin de cara a la invitación de Canadá en 2020-2021: “being [...] Guest of Honour will provide extraordinary opportunities to showcase our world class literature, books, and Canadian culture” (Cf. Frankfurter Buchmesse: *Premiere: Canada to be Guest of Honour at the Frankfurt Book Fair 2020*, 7 de octubre de 2016, <https://www.buchmesse.de/en/press/press-releases/2016-10-07-premiere-canada-be-guest-of-honour-at-frankfurt-book> [12/01/2023]).

incluso ‘universal’, como se mencionó, que la propia participación en la feria vendría a atestiguar y consagrar definitivamente. El término alude a un referente polisémico –según Damrosch (2003: 1), “both a literary perspective and a new cultural awareness, a sense of an arising global modernity, whose epoch, as Goethe predicted, we now inhabit” (Damrosch 2003: 1)– un espacio real y/o ideal, de vez en cuando definido por la relación a diferentes valores, a los que la literatura propuesta como emblema e imagen de un país o una comunidad se mide. En este espacio de interacciones entre naciones o comunidades, la noción-baluart de *literatura mundial* condensa en sí misma las funciones del concepto selectivo y distintivo de *literatura*, como objeto de legitimación simbólica para la definición del campo.

El amplio espectro de la polisemia del concepto de *literatura mundial* y su importancia para la autorrepresentación de Invitados de honor en las ferias de libro se ven muy bien resumidos en el discurso inaugural del filósofo Eduardo Lourenço, quien, en ocasión de la presencia de Portugal como País invitado a Fráncfort en 1997, hablando de la producción literaria portuguesa, afirmarí:

[...] na poesia e na ficção, estamos e incorporamo-nos com naturalidade à diversificada vida cultural europeia, aos seus ritos e rituais. Este de Frankfurt é um deles. Ele releva, como nenhum outro, daquela ideia de universalidade que Goethe concebeu e ilustrou, imaginando que a sua utopia de uma Weltliteratur seria um dia uma realidade vivida e participada. Na sua cidade e neste fim de milénio, a fantástica coexistência festiva de todas as literaturas do planeta encarna esse sonho goetheano. Dá-lhe um corpo visível, pelo menos. Que a alma e o imaginário das literaturas presente em Frankfurt dialoguem entre si ou tenham consciência da suas afinidades ou antagonismo é uma outra questão. (Lourenço 1997a: 19)

Según Lourenço, la visión utópica de una literatura mundial anunciada por Goethe se vería de pronto históricamente realizada en la Buchmesse, en una pluralidad de sentidos: como pacífica “coexistencia”, en sentido horizontal e igualitario, de todas las producciones literarias del planeta; como presencia y “cuerpo visible” (*corpus*) de la totalidad de los libros expuestos; como intercambio y diálogo, donde las literaturas descubren “afinidades” o sus “antagonismos” recíprocos. Lourenço resume aquí diferentes rasgos de la *Weltliteratur* de Goethe y algunos más. Entre los extremos de un universalismo puramente extensivo (como totalidad de las producciones literarias de cualquier lengua, época y lugar) o de uno selectivo y canónico (lo ‘mejor’ de las producciones literarias), se vislumbra aquí la referencia a la idea de una comunión entre elementos compartidos (“afinidades”), que permiten la lectura y comprensión de obras culturalmente y espacialmente distantes entre ellas, bajo un único espectro supuestamente universal, ya imaginado también por Goethe (cf. Birus 1995). En la construcción de esta *koiné* de la literatura –tendencialmente eurocéntrica, como ilustra abiertamente Lourenço– decisivo sería, en la idea ya de Goethe, un proceso de comunicación e intercambio, de recíprocas influencias entre las literaturas, gracias a una red de circulación y traducción de productos de una parte a otra del mundo, a un mercado de la edición global (ibid: 10).

En el uso retórico del término en los discursos de Invitados de honor, la idea de *literatura mundial* se mueve en este amplio espectro, entre una consideración pragmática –imagen de la economía del

libro o de la diplomacia entre naciones⁹⁵ y el sentido selectivo de una “world class literature”,⁹⁶ como la comisaria de Canadá Invitado de honor (2020-2021), Caroline Fortin, calificaría el valor de la literatura canadiense, a la ‘altura’ de una representación a escala mundial. Participar como Invitado en la feria del libro significa aumentar el valor simbólico y económico de una producción literaria y editorial local, por entrar en nuevos circuitos de distribución y al mismo tiempo ver reconocida una plaza “de honor” en el podio de los más merecedores de atención y visibilidad global. Aún más que un conjunto real o ideal de obras literarias, un canon, la “literatura mundial” aquí evocada es un estatus codiciado y un campo en pugna.

A finales del siglo XX, el concepto de *Weltliteratur* elaborado por Goethe en su famoso diálogo con Eckermann en 1827, ha conocido, como se comentó, una nueva revitalización y revisión crítica. El germanista Hendrik Birus (1995) ha reconstruido con precisión las oscilaciones del concepto elaborado por Goethe, con argumentaciones análogas a las que más tarde se encontrarían también en Damrosch (2003: 1-5). El concepto de *Weltliteratur* y la anunciada “época de la literatura mundial” (Eckermann 2018 [1827]: 183; cf. Birus 1995: 8) se califican como eventos internos a la modernización industrial europea del siglo XIX y a la creciente circulación de personas, ideas y productos, gracias al desarrollo de nuevos y más rápidos medios de transporte y comunicación. Su reconocimiento, como programa, impondría la necesidad de un cambio activo de paradigma, desde una mirada fragmentada, centrada en lenguas y literaturas nacionales, a una orientada a fenómenos de conjunto. Mientras, por un lado, el autor del Diván de Oriente y Occidente se muestra todavía atento a la diversidad y variedad de las lenguas y ‘literaturas’, por el otro, se enfoca en la definición de un único arte poético, como expresión realizada de la que sería una época finalmente universal. En su proyecto cosmopolita, se trataría para el escritor alemán de abrir un horizonte cultural común, que favorezca la cercanía entre los pueblos, constituyendo un instrumento para el conocimiento recíproco. La referencia al modelo clásico y al canon de la tradición griega y latina, como modelo de racionalidad y medida, sin embargo, resulta imprescindible en su concepto y condiciona la lectura que Goethe, en su diálogo con Eckermann, ofrece de las producciones de países como China, India o Egipto, que se colocarían ahora dentro ahora fuera del canon de una literatura mundial, por su cercanía o ajenidad a la tradición europea u occidental (ibid.).

En la visión crítica actual, las problemáticas y oscilaciones a las que se enfrenta Goethe ilustran cómo el concepto de *literatura mundial*, donde se pretenda recuperar su valor heurístico, no remita a alguna realidad estable, sino a un conjunto dinámico, a relaciones y estructuras que ponen profundamente en tela de juicio la idea misma de una universalidad del hecho literario mundial. También en su revisión contemporánea, como ya en Goethe, la noción supone visiones de conjuntos, a menudo, sin embargo, ganadas por las mismas condiciones asimétricas ofrecidas por el mercado global y un “sistema mundial de la traducción” (Heilbron 1999) que privilegia idiomas con amplia

⁹⁵ Para el ministro de Exteriores Giulio Andreotti, inaugurando la participación de Italia en Fráncfort en 1988: “*Weltliteratur* significa ‘libero commercio di idee e di sentimenti, crescente scambio culturale’” (Andreotti 1988a: 106).

⁹⁶ Cf. Frankfurter Buchmesse: *Premiere: Canada to be Guest of Honour at the Frankfurt Book Fair 2020*, 7 de octubre de 2016, <https://www.buchmesse.de/en/press/press-releases/2016-10-07-premiere-canada-be-guest-of-honour-at-frankfurt-book> (12/01/2023).

difusión, definidos como “centrales”, como el inglés o el francés, frente a otros “periféricos”,⁹⁷ con lo que se ven reproducidas las jerarquías de antiguos dominios coloniales. A la luz de esta complejidad, afirma Franco Moretti “world literature is not an object, it’s a *problem*” (Moretti 2000: 55). Más que una condición realizada, la “literatura mundial”, desde estas perspectivas, es un desafío: estudiarla no significa sondear la totalidad absolutamente infinita e inalcanzable de las obras literarias existentes, sino pensar cada una dentro de un sistema de relaciones. Como resumen Stefan Helgesson y Pieter Vermeulen, lo que se hace siempre más evidente para la filología en la contemporaneidad es cómo la “world literature is made, not found”: ella consiste en “a set of disciplinary protocols and institutional contexts” y de los “literary works that these protocols and contexts frame and deliver” (Helgesson/Vermeulen 2016: 1 y 2). Una “world literature de facto” (ibid.: 1) se organiza, por la labor activa de instancias e instituciones de diversos tipos, a menudo en conflicto entre ellas, responsables de la circulación y valoración internacional de textos literarios.

Al mismo tiempo, la consideración de nuevos horizontes ‘mundiales’ para la literatura ha servido de estímulo para una reflexión que se propone la deconstrucción de antiguas dominancias de la literatura europea y occidental en el sistema global, en función de abarcar nuevas y diversas zonas de la cultura literaria. Así, la provocativa propuesta de Emily Apter (2013), “against World Literature”, señala no solo las dimensiones aporéticas de la noción de *literatura mundial*, sino que insiste en el principio de no traducibilidad, indicando una realidad cultural que se resiste a cualquier intento uniformador o de apropiación totalizante. En una línea abierta ya por Erich Auerbach (1952) –por el que el afirmarse de una “única cultura literaria”, como perspectiva teórica o real en la era global, representaría al mismo tiempo la actuación y destrucción del proyecto de una *Weltliteratur*–⁹⁸, Ottmar Ette (2004) opone al concepto abstracto de la *literatura mundial*, inadecuado para describir la pluralidad de lógicas y el dinamismo de las letras, la variedad de las “Literaturen der Welt”, “literaturas del mundo”, concepto móvil, donde la diversidad de puntos de partidas y vectores asumen una relevancia central. En su definición, Ottmar Ette destaca en particular el papel, para la definición de nuevos espacios de la mundialidad, de obras que asumen activamente la movilidad programática y el carácter transicional de lo literario, a través de su circulación entre un lugar y otro, de fenómenos migratorios, de tránsito entre una y otra lengua o de multilingüismo.

Una peculiar deconstrucción del concepto de *Weltliteratur* se encuentra también en Pascale Casanova (2008 [1999]) y su imagen de una *République mondiale des Lettres*. En perspectiva sociológica y de acuerdo con la teoría del campo de Bourdieu, Casanova pasa de una definición formal de *literatura*, basada en la unicidad y originalidad creativa de la obra literaria, a una consideración de los procesos de construcción de su valor o “capital”, al interior de un marco estructural de condiciones

⁹⁷ De acuerdo con Van Es y Heilbron (2015) la centralidad de un idioma es directamente proporcional al volumen de traducciones que se realizan de aquella lengua.

⁹⁸ “Sollte es der Menschheit gelingen, sich durch die Erschütterungen hindurchzuretten, die ein so gewaltiger, so reißend schneller und innerlich so schlecht vorbereiteter Konzentrationsprozess mit sich bringt, so wird man sich an den Gedanken gewöhnen müssen, dass auf einer einheitlich organisierten Erde nur eine einzige literarische Kultur, ja selbst in vergleichsweise kurzer Zeit nur wenige literarische Sprachen, bald vielleicht nur eine, als lebend übrigbleiben. Und damit wäre der Gedanke der Weltliteratur zugleich verwirklicht und zerstört” (Auerbach 1952: 39).

de producción y circulación. En su primera afirmación este marco fue ofrecido en la Modernidad, según Casanova, por el espacio nacional, como lugar central de afirmación de lo literario como expresión de una comunidad lingüística: “le capitale littéraire est nationale. À travers son lien constitutif avec la langue [...], le patrimoine littéraire est lié aux instances nationales” (ibid.: 61-62).⁹⁹ Reconocer este vínculo estructural, según la autora, no implica ninguna adhesión a aquella reducción idealista de la literatura al carácter de una nación; el espacio nacional, por el contrario, representa un lugar siempre relativo y móvil, que se define también solo en relación con otros, en un sistema internacional: contra “l’illusion de l’unicité, de la spécificité et de l’insularité” de los espacios nacionales (ibid.: 22), se trata de pensar la pertenencia de lo nacional a un escenario dialéctico, entre naciones. La mundialización de las letras tiene lugar en un campo de luchas políticas y económicas que dan forma a su estructura: “l’espace littéraire mondial se construit donc, lui aussi, à travers les rivalités inter-nationales inséparablement littéraires et politiques” (ibid.: 64). Al definir un espacio mundial para la literatura, su perspectiva no abandona el enfoque hacia espacios de definición y determinación nacional o local, sino que hace de estos últimos los marcos polémicos en los que se produce la mundialización literaria.

El modelo de Casanova no pretende ganar una visión exhaustiva, sino que propone un cambio de perspectiva (cf. ibid.: 21). Una invitación a considerar “l’univers littéraire dans sa totalité” (ibid.: 28), en la totalidad de las dinámicas y estructuras de un campo que nunca como hoy alcanza dimensiones realmente mundiales. Con el escenario de una “república mundial de las letras”, Casanova abre un horizonte de globalidad diferente al de la *Weltliteratur*, sea esta un horizonte inclusivo o selectivo, por describir una red compleja de interacciones planetarias de productos literarios y editoriales, y no la simple suma o equiparación de literaturas procedente de distintos ángulos del mundo en un conjunto común. La literatura en la “república mundial de las letras” no es *universal*, ni un conjunto único, estático o dinámico, sino un campo de conflictos, entre reglas y regímenes de legitimación distintos.

Sin duda, como ha sido ampliamente notado (cf. Prendergast 2001), el modelo de Casanova resulta excesivamente esquemático y unilateral –cuando no euro y francocéntrico– como para poder abrir un horizonte productivo a la comprensión de la *diversidad* y complejidad de fenómenos literarios en perspectiva mundial. Los límites de su visión, que reconduce esencialmente el hecho literario a su dimensión nacional, sin embargo, reproducen aquella misma situación anómala, introducida por las ferias del libro con el formato de países y culturas invitadas, que mantiene la relación entre literaturas y espacios específicos, nacionales o culturales. Pese a pensarse y representarse como instancias y centros de una *Weltliteratur*, las ferias del libro funcionan, entonces, más bien según las lógicas menos ideales, programáticas y controlables de la *République mondiale des Lettres*, con sus conflictos y fuerzas centrípetas. Los actores e instituciones que allí se exhiben tienen una misma ambición hacia lo ‘universal’, lo hacen, sin embargo, a partir de posiciones y capitales distintos, reafirman diferencias y

⁹⁹ Cf. también Casanova (2011). Como se ha visto, en la era del nacionalismo decimonónico, “la littérature ‘nationale’ devient l’un des terrains centraux d’une revendication d’existence nationale” (ibid.: 22), lugar de construcción de una pertenencia simbólica; por otro lado, con el nacimiento de la “creencia nacional”, el campo literario no pudo prescindir de la referencia a aquella y del respaldo de la nación para abrirse paso en el espacio global: “très peu de contenu littéraire peut être envisagé sans référence, directe ou indirecte, à l’histoire et aux spécificités de l’espace national” (ibid.).

entran a la plaza internacional produciendo, finalmente, nuevos fenómenos de transferencia. En su tensión *internacional*, los Invitados de honor dejan entrever, a menudo, sin querer, espacios intersticiales y movimientos transversales que rompen la dialéctica entre uno y otro polo ideal, deconstruyendo ambos.

Ahora bien, en esta situación así configurada por las ferias, la apelación de sus actores a una *Weltliteratur*, entendida en sentido estático, vertical u horizontal, no refiere a una realidad que describe la complejidad global del espacio literario en su conjunto, sino que constituye solo uno de los polos ideológicos y de las estrategias discursivas con las que los actores que se disputan este espacio se definen. El extenso uso del término al interior del campo editorial es a menudo un escaparate simbólico útil para valorar la labor del sector. La referencia a un concepto enfático de “literatura mundial” – siempre en singular– se califica como “emblema” de la política cultural de editoriales (Gwózdź/Lenz 2018: 13), que de esta forma intentan negociar su posición en puntos neurálgicos de la economía del libro. En esta dirección, y sobre la base de la oposición entre *literatura mundial* y *literaturas del mundo* indicada por Ette (2004), Gesine Müller (2020: 53-54) destaca, en particular, el uso que la crítica literaria y la edición hacen de estos términos:

Finalmente, en la crítica literaria y la edición, “literatura universal” y “literaturas del mundo” suelen utilizarse generalmente en contextos diferentes y claramente diferenciados: si “literatura mundial” sigue implicando la relevancia indiscutible de una obra y, por tanto, promueve las ventas de un título o subraya la importancia de reseñar a un autor, “literaturas del mundo” en el lenguaje editorial suele significar más bien una literatura actual, de nueva orientación, procedente de partes del mundo menos conocidas y precisamente por esto interesante, dotada de un alto grado de significación, de la que sin embargo el lector todavía no tiene real conciencia. [...] En la selección de literaturas internacionales, procedente de regiones un tiempo definidas periféricas, la industria editorial, dominada por la perspectiva occidental, aplica a ellas en un primer momento el filtro selectivo de “literaturas del mundo”. Los textos literarios que pasan con éxito por este ojo de la aguja se convierten, en una segunda etapa, en “literatura mundial”.¹⁰⁰

Literatura mundial y *literaturas del mundo* se definen en el uso de la industria del libro como etiquetas con las que calificar, de forma diferente, el valor de interés y el capital simbólico de producciones literarias, según una progresión ideal de lo ‘local’ y ‘singular’ a lo ‘universal’, de lo ‘periférico’ al dominio de una posición ‘central’. Si el segundo se pretende como absoluto, el primero describe un estadio siempre relativo y provisorio, una situación intermedia que se trata de superar. En la exposición de países y culturas literarias en ferias del libro se asiste a una dinámica y polarización análoga. En la construcción de una perspectiva “mundial” sobre la producción editorial y literaria, la atención de las ferias apela a las “literaturas del mundo”, según la definición de Müller, a la diversidad de ciertas

¹⁰⁰ “In Literaturkritik und Verlagswesen werden ‘Weltliteratur’ und ‘Literaturen der Welt’ schließlich meist in verschiedenen, deutlich voneinander abgrenzbaren Kontexten verwendet: Impliziert ‘Weltliteratur’ noch immer die unumstößliche Bedeutsamkeit eines Werkes und fördert so den Absatz eines Titels oder unterstreicht die Bedeutung einer Besprechung zu einem Autor/einer Autorin, so meint ‘Literaturen der Welt’ in der Verlagssprache häufig mehr eine zeitgemäße, neu ausgerichtete Literatur aus weniger bekannten, aber gerade deswegen interessanten Weltgegenden von bedeutendem, aber noch nicht ganz ins Bewusstsein der Leser gerücktem Rang. [...] Die westlich dominierte Verlagsindustrie legt bei der Auswahl internationaler Literaturen aus Regionen, die einst als peripher bezeichnet wurden, in einer ersten Stufe den Selektionsfilter ‘Literaturen der Welt’ an. Literarische Texte, die dieses Nadelöhr erfolgreich passiert haben, werden in einem zweiten Schritt zu ‘Weltliteratur’” (Müller 2020: 53-54).

literaturas, desconocidas en mercados receptores, centrales; esta perspectiva sustituye y relativiza solo coyunturalmente el ideal de una única *Weltliteratur*, que se reafirma como valor simbólico normativo apenas dichos productos alcanzan su espacio de consagración.

Por el contrario, partiendo de una fundamental visión dinámica y problemática de la globalidad, es posible distinguir también diferentes “literaturas mundiales”, diversas dimensiones, significaciones, pero también latitudes de lo mundial al interior del hecho literario. Como Müller, también Ignacio Sánchez Prado (2006) y Jorge J. Locane (2019), por ejemplo, procuran estudiar de forma concreta *cómo se hace* y se consolida una “literatura mundial” del espacio hispano y latinoamericano, a partir de los procesos materiales y condiciones estructurales de producción y circulación de obras literarias, cómo y con qué condiciones los textos literarios de esta región consiguen entrar al circuito global de consagraciones y, viceversa, diferentes *literaturas del mundo* se abren paso en el continente.¹⁰¹ Tomando en cuenta, así, también las asimetrías y desigualdades en el panorama de literaturas *mundializadas* desde diferentes posiciones, dominantes o “periféricas” (cf. Müller 2020: 7), estos acercamientos interrogan de manera fundamental la dialéctica entre universalismo(s) y localismo(s), como dinámica de la circulación de la literatura en el mercado global. Esta misma se refleja de manera paradigmática también en las participaciones y representaciones de país, regiones, ciudades, comunidades lingüísticas o incluso continentes en las ferias internacionales del libro y en la definición de ‘una’ literatura local de pertenencia y relevancia mundial.

Como instancias de promoción de novedades editoriales en circuitos internacionales y globales, las ferias internacionales del libro siguen encarnando una función de consagración mundial de obras y figuras del campo literario. Sus programas y activas políticas culturales operan todavía en el surco de una *Weltliteratur*, entendida tanto en sentido extensivo como selectivo, como atestigua el frecuente y complacido uso de este término en la comunicación oficial.¹⁰² En su ambición por mapear potencialmente la totalidad de la literatura y de la edición mundial en un único sistema, supuestamente neutral, las ferias del libro comparten con el programa de la *Weltliteratur* una utopía universalista y cosmopolita que choca con las contradicciones del sistema mismo, que facilita la inclusión de algunos y la exclusión de otros. La práctica del Invitado de honor se sitúa, entonces, en el entrecruzamiento de estas tensiones opuestas, entre lo global y lo local; los programas de invitaciones y enfoques temáticos en culturas se presentaron y presentan al público, de hecho, también como instrumento para corregir ciertos desequilibrios del mercado editorial (cf. cap. 3.1). Para las comunidades invitadas ya no se trata de reafirmar una identidad predefinida y una incuestionable soberanía, sino un espacio de posible interacción en la economía y la política mundial. Hablar hoy (y en este contexto) de “literaturas nacionales” o regionales, según destaca Casanova (2011) en un trabajo más reciente, no significa

¹⁰¹ A este proyecto pertenece la serie de publicaciones, coordinada por Gesine Müller: *Latin American Literatures in the World/Literaturas Latinoamericanas en el Mundo* (entre otros: Müller/Locane/Loy 2018, Müller 2020, Müller/Guerrero/Locane/Loy 2020).

¹⁰² En la página oficial de la Buchmesse, por ejemplo, puede leerse todavía: “Im Oktober ist Frankfurt der weltweite Mittelpunkt der Medien- und Publishing Branche mit innovativen Technologien und Weltliteratur zum Anfassen” [En octubre Fráncfort se convierte en el centro mundial de la industria de la edición y de los medios, con tecnologías innovativas y literatura mundial al alcance] (Frankfurter Buchmesse: *Veranstaltungen und Programme*, <https://www.buchmesse.de/themen-programm/events> [17.11.2021]).

remitir a “caractéristiques proprement nationales” (ibid.: 19) de la literatura, sino comprender su pertenencia a un “espace de rivalité inter-national” (Casanova 2011: 18) y de interdependencia mundial. En una lucha por el reconocimiento, el espacio político y económico de las comunidades y sus instituciones, del Estado y de las naciones, representan para la industria cultural un lugar todavía seguro, con garantía de intereses y de la competitividad de productos en un horizonte global.

2. EJE ESTETOLÓGICO Y ANÁLISIS

2.1. El Invitado de honor y la polifonía de las imágenes

El recorrido hasta aquí delineado, a partir del concepto de *comunidad imaginada* de Benedict Anderson ha permitido una primera aproximación a aquella categoría de *imagen*, en su conexión también con el fenómeno literario, tan central en el discurso sobre países y culturas invitadas a las ferias del libro. Como resulta de nuestra panorámica introductoria (0.2.1), el uso de este concepto en la comunicación ferial, en la literatura científica y periodística sobre estos eventos remite, de manera diferente y a menudo imprecisa, a una pluralidad de dimensiones y sentidos, que incluyen tanto el conjunto de ideas y valores o marcas distintivas activamente evocadas por el Invitado de honor en su obra de promoción, como las representaciones del público, los rasgos distintivos o característicos por este asociados con una entidad política, una identidad cultural o un producto, también en forma de clichés o estereotipos sobre un país o una cultura.¹⁰³ *Imagen* se configura, así, como un término paraguas para indicar de forma general algo como un perfil público del Invitado de honor, en el que se unen aspectos relevantes y definiciones procedentes de diversos ámbitos disciplinares, desde el marketing y la teoría de comunicación, a la psicología, la sociología y las ciencias políticas y la hermenéutica intercultural. Los diversos sentidos de esta noción, sin embargo, comparten algunos rasgos fundamentales de interés. La discusión a continuación explora en concreto diferentes usos del término en ámbitos científicos relevantes para el marco de investigación que me propongo, también de cara a sus posibles conexiones con lo literario.

2.1.1. Image y representación mental: entre psicología y marketing comunicativo

El concepto de *imagen* –o, más bien, *image* en su uso técnico en la literatura científica en inglés, francés o alemán– entra a formar parte del corpus de la psicología social a principios del siglo XX,¹⁰⁴ como evolución al ámbito social del concepto psicoanalítico de *imago* de Freud o del arquetipo de Jung con el sentido general de una “*typenhafte Vorstellung*” [representación tipificada] (Kautt 2008: 13; cf. también Rühl 1993: 56) aplicada a cualquier tipo de realidad, modelo o esquema simbólico con el que se organizan las pulsiones y relaciones de individuos o grupos acerca de un objeto o sujeto. Con la noción de “social images”, el psicólogo estadounidense Trigant Burrow (1924), por ejemplo, intentó formular un análisis del prejuicio como patología que se apoya en estructuras generales, imágenes compartidas por un grupo, que dan forma a un “social unconscious” (ibid.: 234). Es, sin embargo, a partir de la década de 1950, con su introducción en la teoría del marketing, que el término tuvo una amplia difusión en las últimas décadas también en el discurso público. Gardner y Levy (1955: 35)

¹⁰³ Una análoga polisemia y opacidad ilustra el uso del término *imagen* también en el campo museístico, como en el concepto de *imagen espacial*; v. a este propósito aquí cap. 3.2.2.4.

¹⁰⁴ Cf. las reconstrucciones históricas sobre las oscilaciones del término ofrecidas por Manfred Rühl (1993) y York Kautt (2008), aquí seguidas y profundizadas para esta breve panorámica.

asocian al concepto de *marca* (“brand”) de un producto o una empresa, como nombre o etiqueta cargada de significación simbólica, lo de su “public image”, entendido como “a character or personality that may be more important for the over-all status (and sales) of the brand than many technical facts about the product”. En la definición del marketing, como destaca el teórico de la comunicación Manfred Rühl (1993: 57), “el *image* se define como una suma de ideas, representaciones, actitudes y sentimientos por lo común dirigidos hacia bienes de consumo”,¹⁰⁵ que condicionan o apuntan a condicionar, a través de una comunicación direccionada, comportamientos individuales de los consumidores hacia un producto. De hecho, la definición actual del término en el léxico económico (Maier/Kirchgeorg 2018) hace referencia a tres componentes del *image*: “cognitiva”, “evaluativa” y “conativa”.¹⁰⁶ Si bien esta conceptualización conserva en su comprensión general una dimensión psicológica, su relación con los procesos de formación de las imágenes es más bien limitada. El *public image* constituye una proyección ganada por procesos publicitarios de representación estética y, en particular, narrativa que exceden las propias características factuales y las experiencias directas de un objeto u producto. La construcción del *image* se basa en este sentido en lo que la aportación historiográfica a la definición del término, con Daniel J. Boorstin, a partir de los años 60 definirían “pseudo-eventos”, como “construcciones ‘sintéticas’” (Kautt 2008: 22) que se interponen entre los sujetos y la realidad y la hacen accesible –y que según Boorstin, por esta razón pueden más fácilmente conducir a representaciones estereotípicas y falseadas, en beneficio, por ejemplo de la (peor) propaganda política (cf. Boorstin 1986 [1961]: 35s.).

En general, puede notarse cómo de forma análoga al estereotipo, –del que el *image* representa una conceptualización más amplia y connotada de forma positiva–, las imágenes velan por la caracterización de objetos, su tipificación y generalización más allá de experiencias particulares e impresiones individuales, como un esquema capaz de orientar percepciones, prácticas y deseos. Una imagen o *image* es una unidad significativa que ofrece valoraciones y juicios (o prejuicios) sobre una realidad –un objeto o un producto, pero también, personas o grupos, de acuerdo con el giro social e interpersonal que Erving Goffman dio a este concepto (cf. Kautt 2008: 18-20)–, dotándolas de características y marcas que conforman el reconocimiento público que se le otorga, por decir así su *reputación*. Las imágenes en este sentido tienen una utilidad gnoseológica en la forma de un “saber público” (cf. Rühl 1993: 62) o *sentido común*, como medios conceptuales y comunicativos que sirven a la reducción y simplificación de la realidad (ibid.: 69) y facilitan formas de identificación de objetos o personas. El carácter sintético y complejo, simbólico y no analítico de las imágenes así entendidas, a menudo no verbal e inconsciente, hace de ellas, allí donde puedan ser evocadas, construcciones comunicativas eficaces por sus efectos también de empuje a la acción.

¹⁰⁵ “Dort wird Image als eine Summe von Ideen, Bildern, Einstellungen und Gefühlen bestimmt, die weitgehend auf Verbrauchsgüter [...] gerichtet ist” (Rühl 1993: 57).

¹⁰⁶ “Wie Einstellungen stammen Images aus der direkten oder indirekten Erfahrung. Bei ihnen lassen sich (1) kognitive (Was weiß ich über den Gegenstand?), (2) evaluative (Wie werte ich den Gegenstand?) und (3) konative (Wie möchte ich dem Gegenstand gegenüber handeln?) Komponenten voneinander abheben” [Al igual que las actitudes, las imágenes proceden de la experiencia directa o indirecta. En ellas pueden distinguirse componentes 1) cognitivos (¿Qué sé sobre el objeto?), (2) evaluativos (¿Cómo valoro el objeto?) y (3) conativos (¿Cómo quiero actuar frente al objeto?)] (Maier/Kirchgeorg 2018).

En sentido amplio, el concepto de *image* describe entonces un conjunto de *representaciones mentales*, que consta de opiniones nutridas por no experiencias o experiencias simplemente indirectas –por ejemplo, a través de una comunicación o de la memoria de otros (cf. *ibid.*: 64)–. En esta dirección, el concepto de *image* en la teoría de comunicación se enfoca en la génesis y el desarrollo interaccional de las imágenes en sus componentes objetivables “als überindividuelle, semantische Konstrukte” [como constructos semánticos supraindividuales] (Kautt 2008: 14) y se ven sometidas a procesos de producción (espontánea o estratégica) y recepción, tanto individuales como colectivos. Algo como una imagen o *image* se configura propiamente en la interacción comunicativa entre individuos, definiendo así evidentemente una constelación más bien borrosa e inestable –según Gardner y Levy (1955: 35), “vague”–, infinitamente modificable y negociable (como la imagen “modular” de Anderson). La circulación y evolución de este tipo de imágenes es algo impredecible, a pesar del intento de control activo de estos procesos por parte del marketing publicitario.

2.1.2. *Invitados de honor: imágenes de una cultura y “brand” literario*

Es al interior de este complejo panorama que tiene que considerarse también la funcionalidad de las imágenes de un país o una cultura en el marco de presentación de Invitados de honor, en la doble vertiente, a menudo conflictiva, entre procesos de construcción y recepción. La fricción entre estos dos niveles se ve determinada de manera significativa por la diferencia entre imágenes promovidas y otras preexistentes, circulantes en el discurso y en la representación pública. Ernst Fischer (1999) señala cómo los países invitados aprovechan el carácter orquestado del evento ferial y de su eco mediático como oportunidad para renegociar su imagen no solo entre expectativas actuales, ya presentes en el público, y nuevas sugerencias, sino también entre una perspectiva hacia la realidad actual y deseos para el futuro (“IST-Image” y “SOLL-Image” – *ibid.*: 160). Según el análisis del autor, proyecciones de este último tipo suelen resultar eficaces en la discusión pública, en la forma de “self-fulfilling prophecy” (*ibid.*: 161), en la medida en la que preconditionan de manera favorable la creación de nuevos horizontes de expectativas futuros.

En una feria del libro la *image* de un Invitado puede definirse como el conjunto reputacional de expectativas, proyecciones sobre un país o una cultura que, de forma directa viene a aplicarse a un sistema de producción editorial y literaria, como repertorio de obras y modos de hacer literatura. El concepto de *imagen* se refiere así tanto a un medio, discursivo y estético, concreto con el que de forma activa se comunican ideas sobre un país, una comunidad cultural o una entidad administrativa a un público en el exterior, como a una serie de representaciones mentales que se producen de forma interaccional individual o colectivamente en el momento receptivo. En el proceso de configuración de una imagen, en este doble sentido, participan entonces una pluralidad de sujetos y factores, que involucran la labor de comunicación, la organización del enfoque temático y del programa de eventos, pero también la proyección de la ficción y de la imaginación literaria, tanto en el momento de promoción activa como de recepción.

En el marco de exhibición de países o culturas invitadas, la comunicación de una imagen constituye un elemento que, si bien vinculados a objetivos de tipo comercial y estratégico para el fomento de la industria editorial, exceden estos últimos (cf. Fischer 1999) o incluso acaban por entrar en conflicto con ellos. Anke Vogel (2019: 103), por ejemplo, reconoce “different goals of communication” de los Invitados de honor, donde el trabajo de proyección imaginativa compite con el éxito económico o la representación de la literatura, según la fórmula: “economical success vs. working on a nation’s image vs. presenting literature”. Desde el punto de vista comunicativo, la imagen de un Invitado ofrece el marco general al que tienden a orientarse e incorporarse los demás objetivos, según un perfil discursivo cuanto más unitario y coherente; las representaciones, ideas y valores relacionados de forma general con una cultura, sus bienes y productos simbólicos entran en conexión significativa, particularmente, con aquellos objetos, como el libro y la literatura, que representan el principal centro de interés de la exposición ferial. Si los Invitados de honor aprovechan el valor simbólico de la literatura y sus capitales para poderse perfilar como actores legítimos en la feria, la imagen o brand así conseguida contribuye por otro lado a activar expectativas y mecanismos de recepción hacia productos editoriales y obras literarias allí promocionadas. Se ha visto como algunos estudios sobre ferias del libro (Körrko 2016; Reuter 2016; Körkkö 2018 y 2020) han insistido en la imagen propuesta por un Invitado en el contexto ferial como un instrumento específico para mejorar las posibilidades de exportación de los productos editoriales y literarios procedentes de un país o territorio, dotándolo de un perfil y de marcas definidos, que respondan o se opongan a las expectativas de un público destinatario. La proyección de modernidad o de valores como la pluralidad y la diversidad, estrategias de afianzamiento o, por el contrario, de representación *exotizantes* de un país o una cultura en beneficio del público extranjero, representan solo algunas de las modalidades más frecuentes con las que los Invitados se presentan en ferias del libro, definiéndose a través de sus campos editoriales y literarios. En el conjunto de discursos, programas y exposiciones, su exhibición da forma a dispositivos imaginativos correspondientes, que puedan condicionar, segundar o modificar la percepción y expectativas del público, ofreciendo nuevos marcos de definición de productos literarios y editoriales.

Se puede hablar, en este sentido, de una función de *marca* del Invitado de honor respecto de la literatura y de los bienes culturales producidos por su industria. El proceso activo de construcción de un perfil e intento de orientar la percepción de una imagen pública hacia un producto u objeto es lo que el marketing conoce bajo el término de *branding*, donde por *brand* o *marca* se entiende, de acuerdo con Gardner y Levy (1955: 35), no solo un nombre o etiqueta (“label”) sino un “complex symbol that represents a variety of ideas and attributes”. Son estos los contenidos que según los autores definen la imagen pública y representación mental de un producto o una empresa. Con su referencia al contexto representativo de una comunidad y entidad política y cultural, de sus historias y contextos, el Invitado de honor puede constituir esta unidad sintética e identificativa, una etiqueta aplicable a los objetos de su exposición. Douglas Holt (2004) denomina “cultural branding” al conjunto de estrategias con las que organismos, personas o empresas se dotan de una *cultura*, es decir de una identidad y de valores reconocibles a través de su conexión con el medio social y con ambientes específicos, que hace de ellos iconos reconocibles: “*cultural icon*: a person or thing regarded as a symbol, especially of a culture

or movement; a person, institution, and so forth considered worthy of admiration or respect” (ibid.: 11). En este sentido, el *cultural branding* –“the set of actions and strategic principles that guide the building of brands into cultural icons” (ibid.)– remite a una identidad, exhibida de manera explícita, como definitoria de un sujeto o producto, lo que en ocasiones permite despertar más fácilmente en el público destinatario un sentido de reconocimiento, pertenencia o simpatía.

Sobre esta base, la sociología de la comunicación se ha enfocado también en los procesos con los que los propios países, territorios o comunidades –contextos sociales de por sí generadores de cultura por antonomasia– se someten, de manera creciente en las últimas décadas, a operaciones de construcción de marcas culturales, a través de una redefinición identitaria a partir de rasgos atractivos para turistas, inversores, interlocutores económicos o diplomáticos. Este fenómeno ha sido estudiado de manera extensa en la forma del llamado *nation branding* (cf. Dinnie 2005; Aronczyk 2013), una particular combinación entre discurso político nacional y comunicación de mercado, que según indica Melissa Aronczyk (ibid.: 9), ha contribuido en las últimas décadas a cambiar la cara del nacionalismo actual, por su relación fundamental con el capital. A este particular horizonte y entretejido de intereses, que reconfiguran el discurso identitario, puede remitirse también la participación de países, ciudades o regiones como sujetos expositores en las ferias del libro.

El *brand* o *marca* se entiende como una combinación única de características y valores (generalmente positivos) reunidos bajo un nombre o una etiqueta y relacionadas con una cierta realidad; en el caso del *nation branding*, según Keith Dinnie, la marca define “the unique, multi-dimensional blend of elements that provide the nation with culturally grounded differentiation and relevance for all of its target audiences” (Dinnie 2005: 15). Del mismo modo, también los países y culturas invitadas de honor operan una diferenciación interna al campo literario y editorial, proveyendo a los espacios editoriales nacionales o locales de rasgos identitarios ganados por la referencia a comunidades culturales de pertenencia, connotando y distinguiendo estos espacios y productos con respecto a otros campos y expositores en la feria. Las estrategias de *branding* de una comunidad cultural, según Dinnie, obedecen generalmente a tres órdenes de objetivos: la promoción del turismo, el incentivo de la inversión extranjera y el empuje de las exportaciones (ibid.: 17). A estos, sin embargo, podrían añadirse también otros, aunque menos evidentes, como la consolidación de relaciones diplomáticas internacionales, el intento de promover una conciencia identitaria entre los propios miembros de una comunidad con finalidades políticas, así como de “restore international credibility” (ibid.), en el sentido de mejorar una imagen pública a nivel internacional. Se trata de objetivos que pueden ampliamente reconocerse también en la participación de Invitados de honor (cf. Reuter 2016: 586). Junto con el fin declarado del fomento de la industria editorial, un Invitado, de hecho, aprovecha el evento ferial como vitrina para perfilar de forma atractiva a un país o una realidad política a través de su referencia al libro, la literatura, a bienes o motivos culturales específicos.

Así como las ferias, con sus diferentes enfoques y formatos de invitaciones, extienden a diversos actores, expositores, entes o sujetos políticos en sus varias configuraciones identitarias (nacionales, regionales, urbanas...) la misma posibilidad de exhibirse y promoverse, la investigación en este ámbito reconoce operaciones análogas de *branding* tanto para naciones como para ciudades y espacios

urbanos –*city branding* y *place branding* (Karavatzis 2004; Kavaratzis/Ashworth 2005)– u organizaciones, instituciones y administraciones públicas –*public branding* (Rolando 2020)–. La diferencia entre uno y otro proceso de *branding* consiste en la mayor o menor incidencia y definición del sujeto promovido a partir de proyecciones y discursos preexistentes, pues: “brands of course do not exist in a vacuum, and to be successful, they must co-exist effectively with the prevailing zeitgeist” (Dinnie 2005: 14). Si los países y naciones pueden contar con una más larga historia de autorrepresentaciones y una amplia circulación de imágenes en el extranjero, otras constelaciones, como ciudades, regiones o comunidades transnacionales, resultan para el público destinatario más borrosas, novedosas o todavía por definir. En ambos casos, el proceso de producción y comunicación de una imagen consistirá en una negociación entre una pluralidad de instancias, intereses e interpretaciones posibles de una identidad (cf. Kavaratzis/Ashworth 2005: 508-509). La heterogeneidad de sujetos que componen los comités organizadores de Invitados de honor ilustra un ejemplo de esta situación.

El desarrollo y visibilización de una marca o *brand* en este contexto pasa, no solo por el diálogo y conflicto, sino también por la necesidad de actualizar y adaptar imágenes y constelaciones identitarias preexistentes en sus formas históricas. Así, por ejemplo, como indica Dinnie (2005: 15), “pre-existing national stereotypes may be entrenched in consumers’ minds and therefore difficult to change”. La ineludible dimensión histórica e interrelacional de la construcción de imágenes y marcas¹⁰⁷ se refleja ampliamente en el fenómeno ferial, donde la exhibición y presencia de países o culturas invitadas es objeto de una extensa discusión pública en los medios de prensa, que amplifica, al mismo tiempo que cuestiona de forma crítica, el discurso y la propuesta del comité organizador; en ello, clichés y estereotipos pueden jugar un papel relevante, sea como representación antigua/previa que el Invitado se propone contrastar o bien como horizonte de expectativas al que apelarse de forma positiva. Así entendido, el *nation branding* u otra forma de *branding* cultural no consisten en la conversión de un contexto sociocultural a mercancía –en una “commodification of nation”– como si se tratara de aplicar “a logo and slogan on national symbols and institutions”, sino en un complejo sistema que “maintains and perpetuates the nation as container of distinct identities” (Aronczyk 2013: 9) y que usa la identidad cultural como medio de promoción. Tampoco la participación de Invitados honor en ferias internacionales del libro reduce la idea de una comunidad cultural a un objeto o producto librero, sino que hace de ello un marco de proyección, un contenedor simbólico y un *icono*, como se explicó, generador de significaciones.

La mercantilización de la identidad cultural de una comunidad o un grupo y su empleo como marco simbólico y representativo aprovecha aquella historia de *imaginaciones* identitarias indicada por Anderson. Como destaca también el germanista Ewald Reuter (2016) en su análisis del ya mencionado caso de Finlandia (Fráncfort, 2014), las operaciones de *branding*, por ejemplo, nacional, suponen una “transformación estratégica de la *identidad* de un país en una *imagen*”¹⁰⁸ útil para ganar visibilidad y

¹⁰⁷ “While marketers instigate the branding process (branding as an input), it is the buyer or the user who forms a mental vision of the brand (branding as an output)” (Dinnie 2005: 15).

¹⁰⁸ “[...] strategisch Transformation von Landesidentität in Landesimage” (Reuter 2016: 586).

apreciación y dar forma a una cara reconocible para un público selecto; según Kavatzis y Ashworth –en los que Reuter también se basa en su estudio (cf. *ibid.*: 585)– estas estrategias intervienen en las “mental images”, en la “percepción” de un público frente a un objeto, con el fin de ganar su interés y condicionar su actitud: “Place branding centres on people’s perceptions and images and puts them at the heart of orchestrated activities” (Kavatzis/Ashworth 2005: 507). El proceso de visibilización y comunicación de una marca cultural e identitaria pasa por estrategias performativas de tipo retórico y estético, que en la participación ferial se expresan en un acto de exhibición y exposición concreto. La marca identificable de un Invitado de honor y sus productos se configura como un conglomerado de nombres, de síntesis visuales y discursivas de varios tipos (como logotipos y lemas), imágenes visuales y plásticas ofrecidas en el espacio de exposición, así como motivos e imágenes mentales evocadas por el Invitado o de manera espontánea, más o menos predecible, por el público, a través de la referencia a experiencias directas o indirectas: viajes, memorias, pseudo-eventos o, finalmente, narraciones e imaginarios artísticos y literarios. El conjunto de estos elementos contribuye a otorgar el carácter aparente de ‘típico’, también como apariencia y forma estética, a los objetos y bienes simbólicos, libros y obras literarias expuestos y presentados en el espacio y marco de exhibición del Invitado de honor.

2.1.3. *Perfiles estéticos y filológicos del image: hacia una “imagología” revisitada y ampliada*

El contexto de exposición de la feria del libro, con sus enfoques en culturas, invita a pensar puntualmente la dimensión estética con la que imágenes y marcas identitarias toman forma en la comunicación, también a través de la conexión esencial que una entidad política y cultural intenta establecer con el libro y la literatura. Estos últimos se configuran allí tanto como objetos de una actividad de promoción como en forma de medios con el que una *image* se articula y organiza. Con el fin de enfocar el análisis en este connubio específico, conviene seguir sondeando la polisemia del concepto de *imagen* (o *image*) considerando ahora el valor específico que esta noción asume en el campo de estudios culturales y, particularmente, en aquella rama de la comparatística que lleva el nombre de *imagología*.

Tras su mayor integración al lenguaje de la psicología social, la noción de *image* migra a partir de la posguerra también al ámbito de la filología, asumiendo en conexión con un enfoque etnográfico el significado específico de caracterización y representación estereotípica de grupos humanos (“etnotipos” – Leerssen 2016: 16) en la praxis discursiva y, particularmente, literaria de una comunidad cultural frente a sí misma o a otras. Como explica la germanista Ruth Florack (2007), la imagología retoma (como ya el marketing) en la definición de su objeto y campo de estudio una noción ya en uso en la etnopsicología, por ejemplo, en Guy Michaud:

Image: représentation que se fait un peuple (une nation, une ethnie) de lui-même (auto-image) ou d’un autre peuple (hétéro-image). Le terme de représentation souligne le caractère médiat de ces images, généralement transmises par la littérature ou l’histoire et qui affluent à la conscience collective sous la forme d’opinions. (Michaud 1971: 313; cf. Florack 2018: 17)

El medio literario representa el campo de investigación privilegiado de la imagología, que, a diferencia de la psicología social, no se enfoca en una supuesta consciencia colectiva, ni necesita postular su existencia (como tampoco la realidad extraliteraria de las representaciones), sino principalmente en el examen de una expresión y manifestación discursiva y textual que intenta delinearla. Imágenes de una cultura son, según el filólogo Manfred Fischer, “estructuras estéticas significantes” (Fischer 1979: 30), construcciones discursivas capaces de condicionar la percepción del otro y del propio, pero también, según indica Leerssen (2016: 17) “to inspire behaviour”; de acuerdo con Beller (2007: 4), “*images* rules our opinions of others and control our behaviour toward them”. Esta concepción muestra no solo el débito de esta disciplina a su procedencia sociopsicológica, sino también un núcleo práctico y ético-político que trasciende el método y el interés únicamente filológico, lo que desde los primeros intentos y esbozos de su definición (Carré 1947; Guyard 1951) le valió numerosas críticas por parte de la comunidad científica y constituiría el principal objeto de revisión en las décadas sucesivas.¹⁰⁹ Como destaca Joep Leerssen, sin embargo, la imagología ya en sus primeras aproximaciones plantea por lo menos una superación del estudio “of nationality *per se*” y sus discursos, para tratar esta última de forma crítica “‘as seen’, as a literary trope” (Leerssen 2007: 22).

En el ámbito de la comparatística, la imagología se afirma, principalmente, en el intercambio y estudio comparado de las filologías francesa, alemana e inglesa (o incluso, podría decirse, de las relaciones bilaterales entre Francia, Alemania e Inglaterra tras la Segunda guerra mundial), como disciplina de las recíprocas conexiones e influencias culturales y literarias y actividad crítica para la cura de buenas relaciones entre países. De acuerdo con la apelación de Marius-François Guyard para una imagología como “*domaine d’avenir*”:

On souhaite que les comparatistes d’Amérique, de Grande-Bretagne, d’Italie et d’ailleurs viennent ici à l’aide de leurs émules français et qu’ils s’attaquent à leur tour à des questions dont l’intérêt dépasse la seule littérature, puisque les résoudre, c’est apprendre aux peuples à se mieux connaître en reconnaissant leurs illusions. (Guyard 1951: 119)

El texto literario se asume en esta perspectiva tanto como termómetro de una situación y depósito de ideas cuanto como punto de partida, conexión y transmisión de nuevas y antiguas representaciones sobre culturas y naciones. Padre fundador de este dominio futuro, con la llamada escuela de Aachen, sería el comparatista belga en Alemania Hugo Dyserinck (1966), quien, recogiendo la indicación y el testimonio de Guyard de hacía una década, intentaría formalizar los métodos de la imagología y asegurar su posición y estatus como nuevo ámbito central de la filología comparada moderna. En la línea abierta ya por *Les écrivains français et le mirage allemand* (1947) de Jean-Marie Carré, Dyserinck dedicaría a su vez amplios estudios a las “deutsch-französischer Geistesbeziehungen” [relaciones espirituales franco-alemanas] (Dyserinck 1970). Al mismo tiempo, Dysernick dio inicio a

¹⁰⁹ Particularmente, el comparatista americano René Wellek (1953 y 1959), entre los primeros y más estrenuos opositores de la imagología. Junto a los presupuestos metodológicos (el determinismo, la reducción de la comparatística al atomismo y descriptivismo, sus residuos de esencialismo o psicologismo, la escasa posibilidad de comprobar sus hipótesis y conclusiones filogenéticas) de esta disciplina, Wellek criticaría también su intento de servir más a la política que a la filología, interesándose por aspectos extraliterarios de la realidad histórica y social.

un primer, progresivo alejamiento de la imagología de su dimensión sociopsicológica, ya no más como ciencia crítica de los estereotipos culturales –sobre la base de la distinción entre *image* y *mirage* de Carré (1947)– sino como acercamiento al “‘werkimmanente’ Rolle” de las imágenes, a su “papel ‘inmanente a la obra’” literaria; sería, sin embargo, la comprensión imagológica de la obra a imponer, igualmente, resituarse esta última “in den größeren Zusammenhang der Literaturgeschichte” [en el contexto más amplio de la historia literaria], en los cuadros socioculturales en donde estas imágenes tienen su desarrollo y función. Desde esta perspectiva, las imágenes de un pueblo o una cultura en la forma de auto u heteroimágenes, constituirían herramientas gnoseológicas orientadas no al conocimiento de una realidad extraliteraria, sino de la textualidad literaria y sus mecanismos, así como de su evolución histórica.

La imagología así instituida procede, según indica Joep Leerssen, a una ulterior deconstrucción del principio identitario sobre la base de la sociopsicología, ya que “images concerning carácter and identity are not mental representations conceived by nations about nations”, sino “articulated discursive constructs circulating through societies” (Leerssen 2007: 23). También así, y a pesar de marcar una diferencia sensible con la primera escuela francesa, la imagología de Dyserinck mantiene un acentuado interés en realidades y contextos socioculturales como marco principal de referencia, significación y funcionamiento de las imágenes; y a pesar de una concepción más bien discursiva, históricamente dinámica e interrelacional de la identidad cultural, el programa imagológico de Aachen representado por Dyserinck y sus alumnos (entre otros, Fischer 1979) supone y reafirma en última instancia la posibilidad de determinar y delimitar realidades culturales, si bien solo como sistemas simbólicos, a los que se corresponderían representaciones y formas literarias definidas y codificadas.

Por otro lado, en la senda abierta por Dyserinck, en tiempos más recientes la imagología vino en parte emancipándose de su enfoque en contextos socioculturales específicos, para afirmarse como método de estudio retórico, centrado en los recursos del texto (cf. Beller/Leerssen 2007). A la crítica al *estereotipo*, como modo deformado y convencional de representación cultural (“*mirage*”), se sustituye más bien el término *imagotipo* (Florack 2007) como solución basada en imágenes y construida por relaciones intertextuales. En esta misma dirección, entre otros Enrique Santos Unamuno (2012), defiende una “perspectiva verdaderamente poética” de la imagología, que se enfrenta al fenómeno de la *estereotipía* como caracterizaciones, “tropos, lugares comunes [...] dentro de una praxis discursiva cuyo estudio exige por parte del investigador” –citando a Joep Leerssen– “an awareness of poetical conventions, narrative techniques and literature’s shifting conventions” (ibid.: 49).

Lejos de entenderse como instrumento empírico para el conocimiento histórico y sociocultural, y menos como herramienta para la corrección de falsas representaciones, la “moderna imagología” (ibid.) intenta articularse en la actualidad como un método constructivista (Kroucheva 2009: 131) y deconstructivo (cf. Leerssen 2016), como instrumento de “análisis estructural” que se dedica “a explorar el funcionamiento de una posible *gramática de la representación transcultural*” (Santos Unamuno 2012: 48). Objeto de construcción imaginativa y de la atención imagológica pueden ser representaciones colectivas acerca de naciones y etnias, pero también razas, géneros, así como

identidades políticas, espacios, lugares o lenguas (cf. Fernández García/Leal 2012). También los medios y ámbitos en el que estas relaciones discursivas se manifiestan son muy variados. María Jesús Fernández García y María Luísa Leal (ibid.: 13), por ejemplo, consideran objeto de interés imagológico diferentes “discursos como el literario, el historiográfico, el periodístico, el publicitario o la enseñanza de las lenguas extranjeras”, es decir, el ámbito retórico y literario de la ficción como el de la ciencia, de la comunicación y de la educación. A pesar de esta evolución, la imagología no abandona totalmente su vocación sociocultural y el escepticismo de Wellek (1953 y 2009 [1959]) sigue teniendo cierta validez allí donde el estudio de imagotipos se ve finalizado a la comprensión de dinámicas interculturales, aunque solo como relación entre culturas ‘imaginadas’, es decir, entre sistemas y repertorios históricos codificados de representaciones textuales.

Esta misma perspectiva y presupuestos no muy distintos parecen análogamente justificar y motivar también el programa actual de las ferias del libro en sus intentos de representación inter y multicultural a partir de temas focales y políticas de invitaciones dedicadas a países, regiones o culturas, como espectros de definición de una variedad literaria y editorial. También aquí, como en el manifiesto fundacional de la imagología, los enfoques en culturas y naciones se entienden como medidas declaradas para el fomento de la diversidad en el campo de la cultura, en términos de *bibliodiversidad* (cf. Hertwig 2023), que apuntarían a promover el encuentro (el negocio), contra cualquier regreso a formas de nacionalismo y chauvinismo local (disimulando, sin embargo, los efectos de competencia que, no obstante, la participación en ferias del libro implica por lo menos en términos de visibilidad y puesta en escena); también aquí, como para la imagología, la identidad cultural se define principalmente por una referencia esencial a la textualidad literaria y a formas de expresión que se entienden como específicas; también aquí, finalmente, las construcciones imaginarias de la identidad tienen un papel estratégico central (debido también a la competencia arriba mencionada). Con respecto al marketing y a la sociología de la comunicación, la imagología pone en escena una noción de *image* particularmente acertada y pertinente para los objetivos y contextos de la presente investigación. *Image* define esencialmente una estrategia estética y representativa estructurada en el connubio entre *discursos de y sobre una identidad cultural* y *discurso de la literatura*. Este mismo entretejido rige la definición y visibilización de un Invitado de honor en una feria del libro como figura e imagen modélica, tanto de una identidad cultural como de una supuesta manifestación literaria. Con su autorrepresentación retórica y estética el Invitado se presenta a su vez como un *imagotipo*, en el que se expresa una síntesis y una relación entre cultura y literatura. Así concebidos, también el espacio y el evento ferial pueden entenderse como un gran texto en el que se trata de analizar las construcciones y producciones imaginativas, como objetos catalizadores de identidades, no externos al entretejido ferial, sino estratégicamente determinados en sus dinámicas relacionales.

Fuera de las finalidades e intereses propios de la imagología, se trata aquí entonces de hacer valer una atención específica hacia las imágenes originadas por y acerca de los Invitados de honor, como *recursos discursivos y estéticos para referirse de forma sintética y estereotípica* (en el sentido amplio de producción y reproducción de *tipos*) *a un país o una cultura* como entidad editorial y literaria. El modelo constructivista e interrelacional implícito en la imagología –a partir de una “‘interseccional’

notion of identity formation” (Leerssen 2016: 13)– permite dirigir la mirada, no solo hacia el carácter técnica y estéticamente orquestado de estas representaciones, sino también hacia su dimensión histórica y dialógica. Lo que aquí se asume, entonces, no es tanto un acercamiento atento a las relaciones entre horizontes culturales determinables, como pretende la imagología tradicional en su perspectiva comparatista, sino principalmente a los procesos de construcción, comunicación y recepción de estas imágenes en el diálogo y conflicto de diferentes emisores y receptores en un evento multidimensional y polilógico, donde intereses alternativos y conflictivos, imágenes y contraimágenes, se encuentran en un mismo espacio y contexto. Como se ha explicado anteriormente, las *images* propuestas por un Invitado no se erigen en el vacío: estas aprovechan un amplio depósito y una historia de imágenes e *imagotipos* y se enfrentan a diferentes horizontes de expectativas, en la opinión de comentaristas, del público o de la prensa.

Aplicar una orientación imagológica general al fenómeno de las ferias del libro y sus enfoques en países y culturas significa comprender y resituar las imágenes propuestas, en sus diversas formas visuales o discursivas, en el contexto más amplio de una historia de producción y recepción de auto o hetero-imágenes al interior de los diferentes campos culturales, científicos y literarios considerados. De manera particular, se trata de reconstruir los puntos de contacto y de apoyo entre los discursos e imaginarios creados por la presencia de Invitados de honor y los medios retóricos, imaginativos y performativos ofrecidos por la literatura presentada en el contexto ferial. No es raro que los Invitados de honor propongan para su propia autorrepresentación, no solo figuras, motivos, tropos o topoi retóricos y narrativos elaborados por la literatura, sino núcleos y elementos especulativos de una reflexión y discusión genuinamente imagológica, filosófica e histórica acerca de las imágenes nacional o local producidas por la tradición literaria o artística.¹¹⁰ El texto literario, finalmente, puede constituir un instrumento o caudal de imaginación cultural no solo como medio activo en la comunicación de un Invitado, sino también como trasfondo activador de expectativas por parte de visitantes o comentaristas que relacionan la presencia de un país o región en la feria a sus experiencias de lectura. Esto resulta particularmente evidente en la referencia a obras con muy amplia circulación –como en el caso comentado de Italia y Umberto Eco–. Si, de acuerdo con Leerssen (2007: 26), “literary sources, depending on their canonicity, have a long currency and topicality”, se trata también de reflexionar sobre los efectos que los marcos de participación de los Invitados de honor tienen, al mismo tiempo, para la articulación, definición y afirmación de nuevos cánones literarios, actuales o provisorios.

La atención imagológica aquí aplicada se dedica a analizar el funcionamiento de imágenes e imagotipos acerca de países o culturas y a deconstruir sus *apariencias*, rastreando estas diferentes huellas. Sin embargo, contra la centralidad otorgada a la dimensión discursiva y al texto por la imagología como disciplina –“working as it does primarily on literary representation” (Leerssen 2007: 26)– se trata aquí, por el contrario, de ampliar sustancial y programáticamente el espectro de análisis

¹¹⁰ Los casos tratados en el presente estudio, entre otros, de México, País invitado de honor en Fráncfort en 1992 (cap. 5) y Portugal, invitado a Fráncfort en 1997 (cap. 6) y Guadalajara en 2018 (cap. 11), ilustran muy bien esta situación, por la influencia de la obra poética y ensayística respectivamente de Octavio Paz, Eduardo Lourenço y Teixeira de Pascoas en el discurso o en el concepto expositivo del Invitado.

hacia imágenes que pasan por una pluralidad de medios, tanto discursivos y textuales como visuales, plásticos o performativos. Advierte Manfred Beller (2007: 4) cómo “images of other peoples can also be found in paintings and caricatures, they are projected optically, perceived in their outward appearance and also defined metaphorically”, si bien, se apura en aclarar, “the most important sphere of origin of all national-typological fictions are the mental imaginations, ideas and *Vorstellungsbilder*”. En el contexto ferial, la presencia física de un Invitado, sus amplios recursos mediales, plásticos, visuales y arquitectónicos en los espacios de exposición nos exigen reflexionar sobre el carácter siempre híbrido y también sensible de estas imágenes, como lugar principal e inmediato de construcción y comunicación. A partir de allí, se tratará entonces de poner en resonancia entre ellas las diferentes dimensiones de las imágenes, “graphic”, “optical”, “perceptual”, “mental” y “verbal”, que Beller indica retomando a W.J. Thomas Mitchell (cf. *ibid.*) y que, en el marco del evento ferial, se solapan y articulan simultáneamente. En la participación de los Invitados de honor, las imágenes acerca de un pueblo o una cultura se presentan en los diferentes niveles de su comunicación (con discursos inaugurales, lemas, publicaciones oficiales y catálogos), de exhibición (con su programa de eventos, actividades y performances), exposición (por los diversos medios y objetos expuestos, el empleo de recursos literarios y artísticos, la configuración estética del espacio expositivo) y recepción (en la prensa o en las opiniones del público). El espectro de posibilidades del dominio de la imagen abarca entonces tanto el campo retórico de los discursos de (auto)promoción del Invitado y su posible representación mental por parte de un público como la imagen en calidad de forma-concepto de la exhibición y del espacio arquitectónico y expositivo del pabellón temático, de formas narrativas o imágenes poéticas, elementos gráficos y decorativos o contenidos visuales allí empleados. Entre estos polos se encuentra a menudo también el logotipo de un Invitado de honor, como tarjeta de visita y síntesis bimodal, textual y figurativa, de un concepto, tema e imagen central elegidas por el Invitado. Se tratará entonces de poner en relación crítica esta pluralidad y determinar, al mismo tiempo, cómo estas imágenes se convierten en modelos interpretativos de una relación entre el Invitado y el producto literario, como *image* en el sentido de *imagotipo*, pero también de expresión de un *brand* (del que el logotipo representa una encarnación literal).

La exposición y exhibición ferial de países y comunidades culturales remite a determinados sentidos de la imagen que deben enfrentarse a esta polisemia y pluralidad de dimensiones sensibles e inteligibles. Constituye este el punto de partida de una propuesta para el estudio de la presencia de Invitados de honor en las ferias del libro que puede definirse *estetológica*, es decir, que se adentra en la complejidad de la dimensión estética de estos eventos. En ello, la filosofía —el ya citado Mitchell como toda la tradición tanto fenomenológica como analítica— se ha ocupado ampliamente de ilustrar la pluridimensionalidad y multimodalidad de las imágenes. El abrumador inventario realizado, como compendio, por el filósofo Jean-Jacques Wunenburger (1997), en su *Philosophie des images*, muestra, por ejemplo, cómo el concepto de *imagen* puede legítimamente adscribirse a una impresionante cantidad de fenómenos. Todo intento de clasificación, según Wunenburger, fracasa frente a una noción que, desde la antigüedad, remite invariable y constitutivamente a una realidad en sí siempre ambigua,

a caballo entre la dimensión material y mental, pero también entre la mimesis y la producción creativa autónoma:

L'image se déplace donc sans un registre sémantique qui oscille entre l'idée de forme visible (en latin, l'*imago* est une *forma*, une figure, un corps, comme en allemand, *Bild* et *Gestalt*, en anglais, *picture*, *figure*, *pattern*, *frame*, *shape*) et idée de contenu irréel, fictif, production de ce qui n'est pas (en grec, *eidolon*, en allemand, *Schattenbild*, en anglais, *phantom*). Dans ce cas, l'image est moins une émanation du réel objectif que le produit d'une activité d'*eidolopoiétique* chez Platon, de *fictio*, pour les latins, rattachée à l'imagination, *phantastikon*, qui engendre de *phantasmata*, ce qui n'a que de l'apparence par rapport au réel. (Ibid.: 6)

Varios niveles en los sentidos de *imagen* –entre representación mental, figuración retórica y visual, esquema ideal, proyección fantástica, etc.– acaban por coincidir en una única forma también en el concepto de exhibición y exposición de un Invitado de honor, como eventos en los que se construyen sentidos y organizan experiencias. Es precisamente por estar organizada en forma de *image*, por procesos de representación figurativa y abstracción esquemática y proyección fantástica, que algo como la identidad de un Invitado de honor puede presentarse y comunicarse a un público. En el espectro indicado por Wunenburger, el autor distingue sin embargo tres coordenadas fundamentales, a partir de las cuales es posible resumir e inventariar esta multiplicidad, independientemente de sus soportes o medios: la imagen como relación a un objeto (“répresentation sensible que englobe toutes les impressions perceptives. [...] [R]épresentation qui transmet un contenu objectif à l'esprit” – ibid.: 6); la imagen como abstracción empírica, donde “les deux termes d'image et d'idée sont souvent interchangeables” (ibid.: 7); y la imagen como elaboración autónoma (“répresentation [...] en l'absence d'intuition” que “fait de l'objet de traitements pour la fixer, par la mémoire, ou le déformer par l'imagination” (ibid.).

Siguiendo estas tres vertientes pueden distinguirse también en nuestro caso, por lo menos, tres funciones semióticas de las imágenes, sean éstas gráficas, visuales o retóricas, en el contexto de exhibición de un Invitado de honor: 1) *referencial* o *representativa*, como relación supuestamente reproductiva, figurativa o definitoria de una realidad cultural, histórica y territorial o literaria, o “*eikon* (en français, *icône*)” [ibid.: 4], imagen icónica de esta última, copia semejante, pero también potencialmente substitutiva; 2) *proyectiva* e *ideal* (“*eidolon*, aus sens d'image, nom dérivé de *eidos*, qui signifie ‘aspect, forme’” [ibid.]), como esquema mental y construcción de ideas y valores modélicos (ídolos simbólicos) de una cultura sobre la que se basa la posibilidad de configuración canónica; y 3) una función *creativa* y *recreativa*, exploratoria de las imágenes como producción en ausencia (“proche par le sens de *phantasma*, ‘vision, sogno ou fantôme’” [ibid.]), propia de los dominios de la memoria y/o de la ficción, de la narración histórica como de la imaginación poética, metafórica y fantástica. En el recorrido histórico que se intenta bosquejar con los siete casos de estudios aquí presentados, entre 1988 y 2018, puede reconocerse una progresiva evolución de las estrategias empleadas por los Invitados de honor desde una función representativa y proyectiva de las imágenes hacia una cada vez más libre y un paralelo desplazamiento desde modalidades escénicas de

presentación y construcción de la identidad cultural y literaria (como indican los casos de la primera sección analítica, aquí Parte II) hacia otras más bien performativas (Parte III).

2.2. Comunidades expuestas: imaginación identitaria y prácticas expositivas

En el marco del evento ferial, los espacios expositivos de los Invitados de honor y sus pabellones temáticos constituyen el lugar sintético donde los modos y procesos recíprocos de ‘imaginación’ de la literatura y de la identidad de un Invitado de honor toman forma visible y los diferentes niveles y dimensiones de la *imagen* de un Invitado (mentales y sensibles, retórico-discursivas y plástico-visuales, referenciales o proyectivas) vienen a coincidir. Aquí, la configuración identitaria de una comunidad, en su conexión con un campo de producción literaria, se presenta a un público en un conjunto organizado de objetos, medios, recorridos, experiencias cognitivas, estéticas y performativas.¹¹¹ En su análisis histórico, Benedict Anderson identifica en el desarrollo de exhibiciones y prácticas expositivas uno entre los más significativos medios, lugares y momentos de imaginación comunitaria. En un capítulo añadido a la edición revisada de *Imagined Communities* de 1991, “Census, Map, Museum” (Anderson 2006: 167-185), Anderson se ocupa de delinear, a partir de ejemplos escogidos de los dominios coloniales de Gran Bretaña, Francia, España, Portugal, Holanda y Estados Unidos en el Sureste Asiático, de qué forma las instituciones museísticas, junto con el censo y la cartografía, vinieron a afirmarse como instrumentos estratégicos de afianzamiento de relaciones de poder y de definición identitaria. Al igual que antes, también en este caso, el autor no se concentra tanto en el potencial de estas prácticas para una representación y celebración propagandística directa de una comunidad o nación como imágenes preexistentes, sino en los aspectos de construcción estructural y silenciosa que contribuyeron a su misma concepción. A partir de estas premisas, se trata a continuación de reflexionar sobre estos lugares, así como sobre otras derivaciones del fenómeno expositivo más cercanas al evento ferial, como momentos de una imaginación colectiva.

2.2.1. Museos (entre otros, también, literarios)

A partir de la fascinación de las potencias coloniales por los artefactos y productos culturales de los pueblos originarios bajo su dominio, en diversas colonias vinieron afirmándose a lo largo del siglo XIX, en el seno del desarrollo de la arqueología y de la etnografía, prácticas de recolección y exhibición de objetos, así como la reconstrucción de edificios en forma de monumentos y memoriales de una civilización (ibid.: 178 y ss.). La creación de sitios arqueológicos, museos y centros de exposición, *in situ* o en las capitales del poder colonial en Europa –piénsense también en las imponentes colecciones de antigüedades procedentes de varios lugares del mundo, en el British Museum de Londres, en el Louvre de París o más tarde en el Pergamonmuseum de Berlín–, respondía

¹¹¹ El *Manual de operaciones* de la FIL Guadalajara (2018a: 28), por ejemplo, define el pabellón del Invitado como “una gran vitrina” en donde “ofrecer al paseante una imagen coherente de su cultura”.

a la necesidad de los Estados coloniales de conocer y clasificar las riquezas y producciones culturales de los territorios ocupados, apoderarse de su capital también simbólico y, paradójicamente, salvaguardar aquel mismo patrimonio amenazado por su propia obra de dominio y ocupación. Estos lugares permitían a las naciones ocupantes representarse a sí mismas también a través de la belleza y el prestigio de los objetos de sus conquistas. Perteneció a esta época, una labor de estudio, reconstrucción y conservación de reliquias y edificios antiguos, su conversión en monumentos y objeto de atracción turística:

Monumental archeology, increasingly linked to tourism, allowed the state to appear as the guardian of generalized, but also local, tradition. The old sacred sites were to be incorporated into the map of the colony, and their ancient prestige (which, if this had disappeared, as it often had, the state would attempt to revive) draped around the mappers [...]. Muzeumized this way, they [monuments] were repositioned as regalia for a *secular* colonial state. (Ibid. 181-182)

La restauración y museificación de artefactos o aún más de sitios arqueológicos instituidos por iniciativas de las potencias coloniales, junto con la realización de catálogos acompañantes, fichas y paneles explicativos en beneficio de una mirada ajena, tuvieron efectos de representación múltiples. Entre los principales, pueden distinguirse: un proceso de apropiación e inclusión territorial del otro; de puesta en escena del valor cultural, por la construcción de un “aura” (cf. Benjamin 1991a [1935]) y la conversión de algo en objeto exótico productor de *maravilla*,¹¹² a través de, y por extensión del que se presenta como su legítimo propietario actual; de definición de una cultura en la forma de un patrimonio definido de utensilios, manufacturas, productos artísticos y obras o de elementos naturales, y de su diversidad con respecto al propio; de tipificación y unificación homogeneizante de perfiles culturales (“a general logoization” – Anderson 2006: 182), coadyuvada por el empleo de la fotografía y la reproducción técnica de iconos e imágenes reconocibles de una cultura, en forma de postales o estampillas “with their characteristic series – tropical birds, fruits, fauna, why not monuments as well?” (ibid.); una fijación de las culturas dominadas en el pasado, frente a la supuesta modernidad de la potencia dominadora; de construcción de una filiación histórica y de memorias colectivas (“colonial regimes began attaching themselves to antiquity” (ibid.: 181); de legitimación paternalista del poder, en función de custodio de un valor cultural que los propios pueblos originarios no estarían en condición de valorar y amparar adecuadamente, y una consecuente muestra de superioridad técnica y científica, según una visión evolucionista de la cultura.

El museo así considerado, institución pedagógica y gnoseológica por excelencia, y la actividad expositiva a este ligada revelan su carácter de instrumento ideológico para la visualización y determinación de relaciones culturales, incluso y especialmente en situaciones conflictivas, como puede ser una ocupación colonial. Censo, cartografía y museo, en su labor conjunta, representan según Anderson parte de una única “totalizing classificatory grid” (ibid.: 184), cuyo efecto y objetivo político sería la ubicación y definición de identidades y la consagración de vínculos de pertenencia: “to be able

¹¹² Véase a este respecto la distinción entre “resonance” y “wonder” señalada por Stephen Greenblatt (1990) como experiencias opuestas en un museo o una exposición. Trataré este punto también más abajo (cap. 3.2.2.2).

to say of anything that it was this, not that; it belonged here, not there” (ibid.). La recolección y el culto de antigüedades se entiende, así, como expresión de una voluntad general de mapear y censar culturas.

Por otro lado, el desarrollo de la institución museística moderna y de la actividad expositiva en el marco del proyecto de definición nacional y cultural como instrumento de imaginación comunitaria no se limita a la historia colonial comentada por Anderson. Por cierto, según indica Jeffrey Abt (2006: 115), la historia del “public museum” cuenta con varios antecedentes ya en la Antigüedad, entre otros, el famoso Museion-Biblioteca de Alejandria del siglo III a.C., como lugar de estudio, institución *recaudadora* y estructura *epistemológica* (cf. ibid.: 120). Es, sin embargo, a partir del siglo XVIII que, a través de la iniciativa de los Estados, sus gobiernos o monarcas, las prácticas de recolección de piezas y organización de saberes asumen una mayor relevancia también en el espacio social, más allá del interés de eruditos, poderosos o aristócratas,¹¹³ estableciendo nuevas y diferentes “intersections among the uses of objects, the spaces of display, learning practices, and communities” (ibid.). Instituciones como el British Museum o el Louvre, nacidas en estas épocas, no solo recogieron, ampliaron y abrieron al público colecciones y exposiciones privadas preexistentes, reorganizándolas y sistematizándolas, sino que hicieron de ellas medios activos de educación y política pública. Comenta el historiador y curador Joachim Baur (2010b: 24) cómo

a raíz de esta apertura, también la idea de nación se instaló en el museo. Las antiguas colecciones dinásticas fueron reinterpretadas como inventarios de la nación. Lo que antes documentaba el poder y la pasión coleccionista de los príncipes se convirtió ahora en testimonio del “núcleo profundo” de la nación.¹¹⁴

Museos y colecciones se convirtieron así en medios para la organización y afirmación de narraciones colectivas, con finalidades políticas: los objetos y las propiedades de las antiguas dinastías monásticas fueron reconfigurados en patrimonios de una comunidad nacional, adquiriendo así una nueva importante significación simbólica. La obra de catalogación, organización en líneas de filiación cronológica e ideológica, en sistemas de pertenencias, velaron por la escenificación y visualización de contextos culturales e históricos homogéneos, por la cristalización de continuidades, determinadas en los museos decimotavos y decimonónicos, sobre todo, por imágenes de poder, magnitud y opulencia. La actividad museográfica en las colonias comentadas por Anderson, junto con la creciente institucionalización del interés etnológico y de la arqueología, se entiende como parte de este mismo proyecto y de las posibilidades recaudatorias, clasificatorias, representacionales y narrativas abiertas por el dispositivo museístico.¹¹⁵

¹¹³ “*Pandechion, studiolo, gabinetto, or Wunderkammer, galleria, Kunstkammer, or Kunstschränk*” (Abt 2006: 120) son los términos con los que en el siglo XVI se indican “more or less systematic arrangement in tidy cabinets, cases, drawers, and other specialized furnishing, often in specially designed rooms in the homes and workplaces of amateurs and scholars” (ibid.: 119).

¹¹⁴ “Im Gefolge der Öffnung hielt auch die Idee der Nation im Museum Einzug. Ehemals dynastische Sammlungen wurden in Inventare der Nation umgedeutet. Was einst die Macht und Sammelleidenschaft von Fürsten dokumentiert hatte, wurde nun zum Beleg der ‘inneren Tiefe’ der Nation” (Baur 2010b: 26).

¹¹⁵ “Gleichsam national gewendet, konnten die Sammlungen und ihre Arrangements die ersehnte ‘eigene Kultur’ oder die privilegierte Stellung im Zivilisationsprozess repräsentieren und so Nationalbewusstsein und -stolz befördern. Daneben erlaubte der Besitz von Artefakten anderer Kulturen insbesondere Kolonialnationen, sich ihrer Fähigkeit zu rühmen,

En el siglo XVIII y XIX, el museo se establece, entonces, como lugar de conservación y de articulación representativa de patrimonios y memorias colectivas.¹¹⁶ Su interés se dirige a la recolección de objetos arqueológicos y artefactos, de patrimonios materiales y bienes de valor, así como de saberes, libros, textos y obras artísticas, en razón de una activa labor reflexiva de historización, valoración estética y canónica. En este marco, también la literatura se abre camino en un proceso de musealización vinculado al espacio de imaginación y construcción nacional. Pueden reconocerse, en particular, dos fenómenos. Junto con aquella “revolución lexicográfica” indicada por Anderson y la institución de las primeras academias de la lengua en el signo XVIII, se asiste, paralelamente, a la creación de grandes bibliotecas nacionales que, a través de la estatalización, recolocación y revaluación de colecciones dinásticas, eclesiásticas y privadas (cf. Chartier 1992: 70 y ss.), recopilan, entre otros, el patrimonio de productos literarios en las lenguas de un territorio. Según una costumbre ya del siglo XV, dichas colecciones solían incluir también recursos expositivos propios, como galerías de retratos de autores (cf. Gregorio 2021: 100 y ss.) que se mantendrían e incorporarían también en los nuevos espacios, velando por una relación enfática con la figura del autor y la obra literaria, antes objeto de un culto erudito y privado y ahora ampliada a un nivel de comunicación público.

En la misma época puede distinguirse una tendencia mayor a la recalificación en clave nacional de una previa afición y atención privada, reservada a las tumbas y a las casas de célebres poetas y escritores, meta de peregrinaje de literatos y estudiosos ya a partir del siglo XVI. El primer caso de la historia sería, según señala Harald Hendrix (2008b), el domicilio en Arquá (en la provincia paduana) en el que murió el poeta aretino Francesco Petrarca (1304-1374), convertido en la década de 1540 por la iniciativa de los nuevos dueños y de la administración local en un pequeño museo y espacio escenificado para el turismo cultural, con pinturas que rememoraban al autor y a su amada, Laura, eminente figura literaria (ibid.: 23). Esta evolución póstuma, a partir de una fama ganada por el poeta en vida, tendría lugar, según Hendrix (ibid.: 19), en el marco de una consagración de Petrarca como modelo fundacional de la poesía vernácula italiana con la obra crítica de Pietro Bembo y su *Prose della volgar lingua* (1525) y de la que podría definirse una labor de imaginación nacional sobre la base

jenseits nationaler Grenzen zu sammeln und Kontrolle auszuüben, was zugleich den weltpolitischen Rang und Anspruch der Nation bezeugen sollte” [Con la misma orientación nacional, las colecciones y sus arreglos podían representar la deseada “cultura propia” o la posición privilegiada en el proceso de civilización y fomentar así la conciencia y el orgullo nacionales. También la posesión de artefactos de otras culturas permitía, particularmente a las naciones coloniales, jactarse de su capacidad para coleccionar y ejercer el control más allá de las fronteras nacionales, lo que al mismo tiempo pretendía atestiguar el rango y la reivindicación política global de la nación] (ibid.).

¹¹⁶ De acuerdo con una definición formulada por el International Council of Museums (ICOM), todavía en 2007, y hoy indicada como anacrónica: “A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment” (ICOM, “The Challenge Of Revising The Museum Definition”. En: *ICOM. International Council of Museums*, 24 de noviembre de 2017, <https://icom.museum/en/news/the-challenge-of-revising-the-museum-definition/> [15/11/2022]). El propio ICOM señala, más recientemente, cómo esta definición “has gone without a deep revision for half a century. ‘It doesn’t speak the language of the XXI century’, explained Jette Sandahl, chair of the newest ICOM standing committee, Museum Definition, Prospects and Potentials (MDPP). [...] ‘The museum definition thus seems to need to be historicised, contextualised, de-naturalised and de-colonialised’ insisted Sandhal” (ibid.).

de la lengua y las letras. A lo largo del siglo XVIII y XIX numerosos lugares en los que se domiciliaron escritores y poetas europeos –entre otros, la supuesta casa de Shakespeare a Stratford (cf. Schaff 2011), de Sir Walter Scott en Abbotsford, de Goethe en Weimar y Fráncfort o Schiller en Marbach am Neckar, la Maison d’Arthur Rimbaud en Charleville-Mézières, etc.–, se verían transformados, por su potencial de atracción turística, en museos de interés local o nacional. La particularidad de estas casas de autores, como prototipo del museo literario moderno, consiste, con respecto a otros museos de la misma época, no tanto en reunir una colección, sino en celebrar un vínculo de tipo emocional, entre un lugar y la figura venerada de un autor, evolución de “semi-religious rituals of worship” (Hendrix 2008a: 1). La conexión significativa con un territorio hizo de estos museos, como destaca Lothar Jordan (2008: 62), “estaciones de identificación y construcción de tradiciones”,¹¹⁷ que contribuyeron a aquella obra de mapeo de geografías nacionales, indicada por Anderson, a través de una referencia fundamental a la lengua. De acuerdo con Paul Kahl (2011: 340), un “museo literario” así entendido consiste en

una combinación entre un lugar auténtico (‘sala de nacimiento’ = ‘memorial’) y una exposición literaria (‘gabinete literario’ = ‘museo’) motivada por razones de importancia general y de utilidad posiblemente colectiva (como transmisión a la ‘posteridad’) y de acceso público y permanente a algo (como ‘propiedad nacional’).¹¹⁸

La implementación sucesiva de estas instituciones hizo de muchos de estos sitios también archivos, lugares de recopilación y conservación de legados literarios (a menudo ampliados a diversos autores),¹¹⁹ con propias exposiciones y colecciones de manuscritos, cartas, libros, objetos y pertenencias privadas de los escritores y escritoras homenajeados, convirtiéndose hoy en día en “institutions complèxes” o incluso en “curieux laboratoires pour un chercheur” (Depoux 2006: 93). A diferencia de su evolución contemporánea, en el marco de una revisión general de la institución museística y de una progresiva emancipación de museos y exposiciones literarias del enlace únicamente histórico, territorial, lingüístico o biográfico, lo que vino afirmándose en el siglo XIX y XX fue una función de museos literarios –según Lothar Jordan (2008: 52-53) todavía actual– orientada a “la formación y comprensión de valores al interior de una cultura nacional” y a la visualización y fijación de cánones literarios como “elemento para el cultivo de la tradición nacional”.¹²⁰

El desarrollo del museo moderno y de museos literarios se ve entonces íntimamente imbricado en la historia del Estado nación y su afirmación. Por efecto de su pertenencia recíproca, estructural y proyectiva, vino a establecerse una relación metonímica, por la cual los mismos museos, como las colecciones en ellos conservadas o las figuras por ellos conmemoradas, desempeñan en sí mismos el

¹¹⁷ “Stätte der Identifikation und Traditionsbildung” (Jordan 2008: 62).

¹¹⁸ “Ein Literaturmuseum ist offenbar eine Verbindung von authentischem Ort (‘Zimmer der Geburt’ = ‘Gedenkstätte’) und literarischer Ausstellung (‘literarisches Kabinet’ = ‘Museum’) unter dem Gesichtspunkt allgemeiner, womöglich gemeinnütziger Bedeutung (Überlieferung an die ‘Nachwelt’) und ständiger, öffentlicher Zugänglichkeit (‘Nationaleigentum’)” (Kahl 2011: 340).

¹¹⁹ Caso emblemático es la fundación del Deutsches Literaturarchiv (Archivo literario alemán) en Marbach am Neckar, como ampliación de la casa-museo de Schiller en Marbach.

¹²⁰ “[...] der Verständigung und Wertbildung innerhalb einer Nationalkultur” (Jordan 2008: 53); “Element der nationalen Traditionspflege” (ibid.: 52).

papel de monumentos y lugares de la “identidad” cultural (que ellos contribuyeron a imaginar) de una comunidad o nación.¹²¹

Este punto constituye hoy, también, uno de los aspectos críticos centrales de la llamada “New Museology” (Vergo 1989) a partir de finales de los años 80. En el marco de una “radical re-examination of the role of museums within society” (ibid.: 3), la museología contemporánea ha empezado a interrogarse menos sobre técnicas de conservación, recolección y catalogación, y más sobre “the purposes of museums” (ibid.), las finalidades de la actividad expositiva y de los centros e institutos museísticos en el espacio y entretejido social, que determinan los presupuestos epistemológicos mismos de su labor de compilación, cada vez más consciente de que “the very act of collecting has a political or ideological or aesthetic dimension which cannot be overlooked” (ibid.: 2). En este contexto, se han abierto camino en la museología líneas de investigación sociológica, política y antropológica que, como resume Flora S. Kaplan (2006: 153), se propusieron “to challenge the identities that came to be assigned and defined by them [nations and museums] as ideas and places, both imagined and experienced physically”. En continuidad con la línea constructivista de Anderson, naciones o comunidades y museos se conciben, en estas perspectivas, como momentos y elementos de un único gran proceso imaginativo: las configuraciones identitarias se asumen de forma paradigmática no como realidades o ideas fijas preexistentes, extrínsecas al contexto expositivo, sino como *imágenes* y *experiencias* que se organizan y forman en el espacio de exposición, pero que al mismo tiempo establecen la medida del valor y la relevancia de objetos y colecciones. En *Exhibiting Cultures* (1990), Ivan Karp y Steven Lavine, reúnen las contribuciones de diversos ejes de análisis, señalando esta función imaginativa, no solo a través de representaciones o figuraciones concretas, por ejemplo, de la medialidad visual, plástica o retórica de ciertos objetos u obras, sino también de mecanismos menos evidentes que disponen su misma presentación (la selección, inclusión o exclusión de elementos, la ordenación en secuencias y según relaciones determinadas, los encuadres discursivos...).¹²² Son estos los elementos que condicionan la percepción del material expositivo al interior de jerarquías, analogías, narraciones y valoraciones y componen un discurso científico sustentado en una objetividad aparente.

Uno de los principales logros de estos acercamientos, más allá de sus análisis y observaciones puntuales, consiste en señalar y desenmascarar los presupuestos que permiten a museos y exposiciones velar por una eficaz objetivación y naturalización de relaciones significativas alrededor de objetos y realidades expuestas. El dispositivo museístico o “museum effect”, como lo ha definido la historiadora del arte Svetlana Alpers (1990: 27) consiste en una dialéctica entre *deixis* y *significación*, es decir, por un lado, en construir y exaltar el potencial de visibilidad y el valor del objeto expuesto como algo digno de ser visto –“turning all objects into works of arts” (ibid.)–, por el otro, en la substitución radical de su contexto: “the tendency of isolate something from its world, to offer it up for attentive looking”

¹²¹ Un buen ejemplo de todo ello se ve en la historia del Museo del Prado de Madrid y de cómo este, durante la guerra civil, se convirtió en el último baluarte de la cultura y de la civilización nacional para ambos la República y el bando sublevado (cf. Jaeckel 2021).

¹²² Un intento sistemático reciente, aplicado por ejemplo a la representación de *géneros* y *razas* en museos y exposiciones, a través de organizaciones figurativas, narrativas y discursivas se encuentra en el ya mencionado trabajo de Muttenthaler y Wonisch (2015).

(ibid.: 28). Una exposición ofrece un contexto alternativo, semánticamente organizado en sistemas autónomos (como series, secuencias, discursos o narraciones, etc.), de acuerdo con objetivos predeterminados, que así visibilizan algo quedando en sí mismos invisibles. La ficción de una “alleged innate neutrality” del acto expositivo haría, según indica Ivan Karp (1990: 14), de museo y exposiciones de esta forma eficaces “apparatus of power” (ibid.). El “museum effect” en esta perspectiva consistiría, en última instancia, en la capacidad no solo de exhibir un supuesto “aesthetic merit or authenticity of the objects or settings exhibited” (ibid.: 12), sino, en primer lugar, de ocultar otras realidades u otros objetos excluidos, de no devolver la complejidad ausente; en particular, lo que se renuncia a mostrar es la obra de selección, la mirada y las intenciones de quienes han puesto el objeto en aquel lugar o ambiente orquestado:

The mode of installation, the subtle messages communicated through design, arrangement, and assemblage, can either aid or impede our appreciation and understanding of the visual, cultural, social, and political interest of the objects and stories exhibited in museums. (Ibid.)

En esta misma línea, la historiadora del arte y teórica de la literatura Mieke Bal (1996), en su teoría de la exposición como *Double Exposures* defiende la idea de que el acto expositivo en general funciona, básicamente, siempre solo en la medida en la que puede ocultar los sujetos que operan y hablan realmente en una exposición, igualmente expuestos, de forma silenciosa, en la aparente impersonalidad y autonomía del objeto expositivo. Formas eficaces de este ocultamiento resultan, según Bal, estrategias miméticas y modos de un discurso “constative: informative and affirmative” (ibid.: 3) de la exposición, detrás del que se escondería siempre una ‘primera persona’:

the showing makes the museal statement *apo-deictic* in the second sense: opining, opinated. The ‘first person’ remains invisible. The ‘third person,’ silenced by the discursive situation, is the most important element, the only *visible*. (ibid.: 4).

Bal acerca en este sentido los modos impersonales –dominantes, en realidad, más en el museo moderno del siglo XVIII y XIX que en sus experimentaciones contemporáneas– a la ficción de la novela realista: “the combination of these features makes exposing much like a third-person, realistic narrative, as in the tradition of the great realist fiction of the nineteenth century” (ibid: 4-5). La autora alude así implícitamente a un mismo origen y contexto histórico de afirmación entre la institución museística y aquel género narrativo, compatible con aquel único “totalizing classificatory grid” del que habla Anderson (2006: 184). Sobre esta y otras dimensiones de la teoría de Bal –así como sobre las particularidades de un modo expositivo *clasificador*– volveré más adelante.¹²³

La que de todas formas aquí podríamos definir como la *mímesis* expositiva, en el sentido de una serie de mecanismos de simulación y ocultamiento, tiene evidentemente importantes consecuencias allí donde los museos y exposiciones se proponen de forma directa ofrecer una representación de ciertas comunidades y culturas –como es el caso de nuestras invitaciones de honor– o logran de manera

¹²³ Véase los capítulos 1.4.1 y 2.2.2.2.

indirecta ofrecer información o dejar testimonio sobre ciertos grupos humanos y culturas. La actividad expositiva produce una conversión de ciertos objetos en sememas y medios significativos para una comunidad cultural y permite la organización y comunicación (intencional o involuntaria) de imágenes y representaciones de esta última, a raíz de su exhibido valor simbólico e icónico. Una exposición puede, al mismo tiempo, allí donde esta no asume una explícita perspectiva crítica y autorreflexiva, velar en sus procesos de mimesis por síntesis ejemplificativas y formas de definición y reducción selectiva, nunca exentas de implicaciones ideológicas –ya sea por la mirada ajena (del estudioso como del colonizador) o por la autorrepresentación de los propios miembros de una comunidad–. La conexión entre los repertorios de objetos, narraciones e imágenes establecidas por un conjunto expositivo y una comunidad cultural resulta aún más poderosa allí donde, como en el caso de la exposición de ciertos artefactos, bienes artísticos y culturales, los objetos expuestos sean portadores en sí mismos de procesos estructurales previos de “imaginación” colectiva (en el sentido indicado por Anderson), como es el caso indicado por el medio impreso y el producto de la lengua, que así confirman de forma circular su posibilidad de ser legítimamente elegidos como medios de representación. En el contexto de exhibición de una feria del libro, este papel, como se ha visto, es asumido de manera paradigmática por libros y obras literarias que constituyen los principales elementos y medios de la acción expositiva de los Invitados de honor.

2.2.2. *Ferias y exposiciones universales*

Las diferentes perspectivas históricas, analíticas y críticas de la museología, aquí indicadas a partir de las reflexiones de Anderson, ofrecen una problematización de las relaciones entre prácticas de exposición y estrategias de representación cultural de países, comunidades o naciones. Cabe considerar brevemente, sin embargo, cómo respecto de las modalidades expositivas que se observan en ferias del libro el museo no representa el referente histórico y tipológico más próximo. El evento ferial, como ha sido observado, comparte por el contrario más bien dinámicas y formas con otra evolución de la práctica expositiva, otro polo, paralelo y contrapuesto de un único “exhibitionary complex” de la Modernidad tardía, como lo ha descrito Tony Bennet (1995: 59 y ss.), que vino a cumplirse en el marco de la Revolución industrial con las grandes exhibiciones de las artes, las artesanías y los trabajos en el siglo XVIII y, finalmente, las *exposiciones internacionales y universales* del siglo XIX.¹²⁴

De acuerdo con la *Encyclopedia of World Fair's and Expositions* de John E. Findling y Kimberly D. Pelle (2008: 8), estos eventos expositivos (“exhibitions”) o, justamente, *ferias* comerciales (“trade fairs”) nacen de un “amalgam of industrial arts displays, art exhibitions, mechanics institute exhibitions”, que unen en nuevos espacios de exposición los modos y las técnicas de museos y colecciones en el “displaying or exhibiting goods” (ibid.) con los objetivos comerciales de la

¹²⁴ Explica Bennet (1995: 6): “If the museum was conceived as distinct from and opposed to the fair [...], a number of characteristics set the museum, international exhibitions and modern fairs apart as a distinctive grouping. Each of these institutions is involved in the practices of ‘showing and telling’: that is, of exhibiting artefacts and/or persons in a manner calculated to embody and communicate specific cultural meaning and values” (Bennet 1995: 6).

producción industrial. El principal eje de interés en estos eventos, cuyo desarrollo inicial en Inglaterra, Francia o Alemania en el siglo XVIII sucede a nivel nacional, resulta no solo la exposición de novedades y de la producción actual en diversos sectores, sino también la innovación técnica, con particular énfasis en “scientific inventions and mechanical devices” (ibid.: 6) que influyen en los modos mismos de producción. La evolución de estas ferias a eventos internacionales con la primera Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations de Londres de 1851, “could allow visitors to make easy comparisons of technology and craftsmanship among the industrial and other products that many nations displayed” (ibid.: 8). A diferencia de sus antecedentes nacionales, entonces, en donde empresas y actores privados se disputaban un mismo espacio de visibilidad, en las exposiciones internacionales y universales los Estados y naciones entran como sujetos protagónicos. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, estos eventos se afirmarían como plazas de exhibición de las naciones, presentadas a través de su contribución al “progress of industrial civilization” (ibid. 7) y al desarrollo de la humanidad, por medio de sus producciones industriales o artísticas específicas, de sus avances técnicos y científicos en diferentes ámbitos. Eric Storm (2017) subraya, así, cómo desde su aparición, las exposiciones internacionales y universales “were closely connected to nationalism”, como “a global platform where nations learned how to represent their identity in a favorable light”. De manera particular, para países con menor poder económico, político y tecnológico a nivel mundial, estas exposiciones constituyeron vitrinas estratégicas fundamentales –“galerías del progreso” las definen Jens Andermann y Beatriz González Stephan (2006)– para poder renegociar, a través de valores imágenes, su reputación y poder crediticio en el marco internacional. Así, por ejemplo, como destacan Christiane Hoth de Olano y Sven Schuster (2021: 7-8),

para los países latinoamericanos, las exposiciones eran la oportunidad de mostrarse como ‘naciones modernas’ ante los países industrializados, como ‘mentores’ en el camino hacia el progreso. Por medio de puestas en escena del desarrollo material y científico [...] las élites latinoamericanas intentaron superar las divergencias entre atraso y desarrollo (por lo menos de manera simbólica).¹²⁵

Prosiguiendo en la línea trazada por Benedict Anderson, las exposiciones de las artes e industrias pueden legítimamente incluirse entre los momentos y lugares de una imaginación nacional tanto estructural como activa, en beneficio de un público, en este caso, también internacional.¹²⁶ A raíz de la competencia que rige el mercado y de la conexión que se establece entre interés económico y razón nacional, las exposiciones universales contribuyeron a articular y establecer una repartición de las industrias y las artes en campos de competencia nacionales e *inter*-nacionales, con Estados, países y naciones como principales expositores y en la función de grandes consorcios que organizan los

¹²⁵ Análogas jerarquías simbólicas entre países, con esta misma tensión y ambición proyectiva, se registra también en el espacio de las ferias del libro –donde Alemania y Fráncfort, por ejemplo, como centros del poder económico internacional, constituyen plazas codiciadas de representación para países del Sur global–. Véase, a este respecto, el caso de México, País invitado en 1992 (aquí, cap. 5).

¹²⁶ En esta misma dirección programática se mueven, entre otros, los trabajos de Jens Andermann y William Rowe (2005), con su *Images of Power*, Andermann y Beatriz González Stephan (2006) y Sven Schuster (2014 y 2015).

objetivos promocionales de diferentes actores de acuerdo con propias finalidades políticas de autorrepresentación.

El paralelismo con la situación del País invitado de honor y sus comités en las ferias del libro, como ya ha sido en parte señalado (cf. Sorá 2013a: 178), es evidente. De hecho, en más de un sentido, las ferias internacionales del libro, reproducen en sus lógicas, propósitos y estructuras una condición análoga a la que se presenta en las exposiciones internacionales de los trabajos, pese a limitarse a un único sector.¹²⁷ Aquel mismo espacio de competencia entre culturas y naciones, abierto con la expansión del capitalismo global y articulado por las exposiciones universales, se ve reflejado también en las ferias internacionales del libro de época reciente (como se ha visto, no solo respecto de diferentes producciones libreras, sino también del ámbito simbólico de la lengua). Si bien un producto entre todos, el libro, representa el centro de interés de estos eventos, la organización del mismo espacio expositivo no se ve decidida por lógicas inherentes a ello (por ejemplo, en una compartimentación por género), sino principalmente por áreas lingüísticas, culturales, políticas y nacionales y, en su interior, por diferentes expositores. Como en las exposiciones de las artes e industrias, las empresas (editores), asociaciones, instituciones, o también países y comunidades que allí se exponen con ‘sus’ libros y bienes culturales, se afirman en las ferias del libro como sujetos y protagonistas, antes que el propio producto representado. En un ensayo publicado en inglés en ocasión de la *Exposition universelle et internationale* de Montréal en 1967, el semiólogo Umberto Eco (1986 [1967]) ha señalado esta evolución de las finalidades intrínsecas de exposiciones y ferias. A partir de su apertura internacional, dichos eventos pasarían poco a poco de ser un inventario o “catalogue of things produced by man in all countries” a ser vitrinas y exposiciones de las propias naciones que exponen estos productos, desplazando así el enfoque desde el objeto expuesto al sujeto expositor: “The exposition today does not display goods, or if it does, it uses the goods as a means, as a pretext to present something else. [...] In contemporary expositions a country no longer says, ‘Look what I produce’ but ‘Look how smart I am in presenting what I produce’” (ibid.: 296).

A raíz de esta tendencia, así como de un interés central hacia la actualidad y a la proyección de futuro como valores para la puesta en escena de sus objetos y sujetos participantes, las ferias y exposiciones de las artes y de las industrias contrastan en sus estrategias con las formas expositivas que se establecieron en el museo del siglo XVIII y XIX, con su enfoque en la construcción de genealogías históricas y de representación del pasado. Pese a mantener algunas de las formas esenciales del “efecto museo” que se han comentado, las exposiciones feriales renuncian a cualquier ambición totalizante y se emancipan programáticamente de un afán conservador, para favorecer propuestas contingentes, limitadas en el espacio y en el tiempo, orientadas a su público y a sectores específicos. Todo ello, vino acompañado por la introducción también de importantes innovaciones bajo el aspecto de las formas y modalidades de exposición. Una en particular: en la historia de las exposiciones internacionales (como más tarde en las propias ferias del libro), la voluntad

¹²⁷ Incluso podría indicarse la primera feria del libro del mundo, la Frankfurter Buchmesse, con sus inicios en la Edad Media (cf. Weidhaas 2003) y su atractivo internacional ya por la época, entre los precursores de las “World Fairs” del siglo XIX indicado por Findling y Pelle (2008: 7-8).

autorrepresentativa de naciones o expositores participantes se manifiesta e institucionaliza en la práctica, a partir de la *Exposition universelle* de París de 1867, de permitir a cada país y ente presentarse y marcar su presencia en el espacio expositivo con un pabellón temático autónomamente construido. Este elemento ofreció en particular a países y comunidades culturales una nueva posibilidad de proyección y articulación imaginaria activas en beneficio de un público internacional. Como relata Strom, en la Expo de 1867,

all participating countries were invited to erect a pavilion in a characteristic national style to exhibit their own “authentic” culture [...]. National pavilions in fact were instrumental for the closer definition of national cultures by showing meaningful archeological finds, important historical artefacts, traditional costumes and typical artisanal products, while offering characteristic dishes and beverages. (Storm 2017)

En construcciones de este tipo, que ya solo con sus rasgos arquitectónicos y estéticos debían ofrecer una síntesis de cada expositor nacional y en cuyo interior se vería hospedada una muestra de los objetos y productos más llamativos y característicos de una nación, puede atisbarse un antecedente directo de aquellos stands y pabellones que todavía hoy en día se incorporan a las prácticas expositivas de muchos de los principales grandes eventos expositivos internacionales en la actualidad, desde las Expo a la Bienal de Arte de Venecia a la participación de países y culturas invitadas en las ferias del libro. Es este, el pabellón temático, el lugar y la fórmula en la que se cumple el fenómeno expositivo de un Invitado de honor en una feria del libro, en su esfuerzo de exhibición y promoción de un producto (literario) y representación de una comunidad cultural. A raíz de su importancia, el análisis puntual de estas estructuras constituye uno de los puntos centrales de nuestra investigación en cada uno de los casos de estudio considerados, en ocasiones, también en diálogo con ejemplos relevantes en exposiciones universales de épocas anteriores (como los casos de Italia y México, invitados a Fráncfort en 1988 y 1997 respectivamente – cap. 4 y 5) o incluso en sinergia con otras para realizarse en la actualidad o en el futuro inmediato (véase el caso de Portugal en 1997, cap. 6). Sobre las características, formas y funciones específicas de los pabellones temáticos en el contexto de exhibición de los Invitados de honor en las ferias del libro será preciso volver con detalle más adelante (cap. 3.2.2). Aquí, para cerrar una panorámica preliminar, sin embargo, cabe destacar, algunos aspectos relativos a sus posibilidades de articulación hermenéutica para la visualización de imágenes de una cultura.

Según indica Isaac López César (2017), en su historia del desarrollo y empleo de estas estructuras en grandes eventos, un pabellón expositivo define un ejemplo de “arquitectura efímera” (ibid.: 24), construido para un uso temporáneo y con finalidades contingentes, que pudiendo “obviar determinados aspectos como la durabilidad” insiste en una “concepción únicamente representativa o simbólica” (ibid.: 23) de sus estructuras. Dichas obras reducen a lo mínimo la funcionalidad práctica de sus espacios y elementos arquitectónicos –que se limita a optimizar la visibilidad de lo que se expone y a favorecer la circulación de personas– para concentrarse en una función simbólica o, eventualmente, en la organización semiótica de los ambientes de la exposición. De acuerdo con los objetivos que

distinguen las exposiciones internacionales de las artes o de la industria, a menudo compartidos también por las ferias comerciales actuales, dichos edificios temáticos consisten por lo común en “realizaciones novedosas” (ibid.) y llamativas por su diseño o técnica de construcción, que se ofrecen como ejemplos del “poder tecnológico” (ibid.) de un país, de su modernidad o de un expositor en general, de su contribución activa al progreso. Así, por ejemplo, también estructuras más clásicas, que retoman intencionalmente estilos arquitectónicos y artísticos conocidos, con una mayor caracterización y tipificación de sus formas al interior de un repertorio de motivos o imágenes codificadas de una cultura, se entienden como intentos de subrayar y revindicar un papel de ciertos países o naciones en el campo del arte o de la producción cultural en general.

Es evidente que la diversidad y pluralidad de elementos, estructuras y referencias en el diseño y decorado de un pabellón –referencias que en el caso de las ferias del libro son a menudo a obras o aspectos de la actividad literaria– resulta muy amplia y no permite una categorización *a priori* de sus posibles estrategias de empleo, sino de forma muy parcial y abstracta. En el mencionado artículo, “A Theory of Expoitions”, Umberto Eco (1986 [1967]) dedica algunas páginas al examen de las funciones semióticas que los pabellones temáticos desempeñan en la comunicación y exhibición de expositores y naciones participantes en exposiciones internacionales, concentrándose en la función de la arquitectura: “architecture (and desing, in its overall sense) is an act of communication, a message, of which the parts or the whole can perform the double action of every communication, connotation and denotation” (ibid.: 296). Un pabellón, entonces, no delimita simplemente un área expositiva de manera neutra o puramente ornamental al interior del más amplio espacio de exposición general del evento, sino que constituye una parte integrante de una muestra y un elemento estructurante de sus significaciones: ambos “the building and the objects in it should communicate the value of a culture, the image of a civilization” (ibid.: 299). Ahora bien, la semiosis de las formas arquitectónicas en estos pabellones, según Eco, remite a un fundamental desplazamiento desde la función *denotativa* unívoca de los signos en arquitectura (como indicación del uso al que espacios y objetos están destinados), a una más bien *connotativa*, que permite un más amplio espectro de interpretaciones. Los procesos de connotación, advierte Eco, pueden funcionar también solo a partir de un “conventional code” (ibid.: 299), que sin embargo resulta menos rígido que el código denotativo de un signo. Los elementos arquitectónicos de un pabellón expositivo (y más en general los objetos y medios de una exposición) pueden calificarse como “open symbols, giving a broad possible field of interpretation to the perceiver” (ibid.: 300), con un espectro de interpretaciones legítimas que incluyen, a veces, también connotaciones entre ellas opuestas. En ocasiones, “when a symbol is too open, it becomes ambiguous, overstepping the limits of communications” (ibid.). Es el caso de concepciones demasiado abstractas o complejas, que requieren un amplio horizonte de conocimientos preexistentes o, por el contrario, muy especializados y contingentes para ser entendidas. Estas indicaciones tienen cierta relevancia también para nuestro análisis, allí donde se trata de poner en perspectiva y confrontar las indicaciones de arquitectos y curadores, en la concepción de sus espacios, con la efectiva recepción de aquellos en los comentarios de visitantes o en la prensa. En cualquier caso, el diseño y la arquitectura de un pabellón desempeñan siempre una función semántica fundamental, ya que su estética se ofrece (o se

percibe) como medio de una codificación plástica de la “image of a culture” (ibid.) –o de imágenes de una cultura, en plural– de manera más o menos convencional o experimental: remitiendo a imágenes “based on an unified, commonly understood code” (ibid.: 301), como pueden ser metáforas o alegorías; a motivos y elementos con el que el público está familiarizado y que comúnmente asocia a ciertos espacios culturales;¹²⁸ o introduciendo significaciones nuevas y poco previsibles que, de cara a un ansia demostrativa de modernidad y progreso central en estos eventos, lleva a incluir “references to the future” (ibid.: 295), inciertas e indeterminadas por definición. No faltan, en este sentido, como demuestran varios de los ejemplos que se irán analizando, proyecciones hiperbólicas, futuristas o incluso abiertamente fantásticas, con las que países o comunidades a través de ficciones evocadas en sus pabellones intentan contrastar, corregir o exasperar expectativas y representaciones tipificadas.¹²⁹

2.3. El análisis de exposiciones y de exposiciones literarias

El análisis de los procesos de definición del hecho literario en los espacios de exposición de los Invitados de honor representa el reto principal al que se enfrenta el presente trabajo. En nuestra primera aproximación histórica se ha discutido de qué forma museos y exposiciones funcionan como instrumentos de imaginación colectiva; paralelamente, se ha intentado delimitar el ámbito de consideración del fenómeno expositivo en su variedad, de cara al contexto ferial y comercial que aquí se trata de observar. Un examen concreto de la evolución de la actividad expositiva en las ferias del libro, a partir del ejemplo de la Feria del Libro de Fráncfort, con la introducción de los temas focales y del formato del Invitado de honor (cap. 3.2), permitirá una definición taxonómica más exacta del tipo de muestras y exposiciones que se realizan en estos eventos y de sus principales elementos. Con el objetivo de articular un modelo de análisis apropiado, en este punto cabe considerar y aclarar preliminarmente, a la luz de la literatura crítica, en qué consiste una exposición y cuáles son sus procedimientos esenciales, así como determinar los ejes teóricos y metodológicos fundamentales para abordar el análisis del evento expositivo y los aspectos que más se corresponden a las necesidades de nuestra investigación. A partir de allí, se trata, en particular, de profundizar en qué consiste una *exposición literaria*, en qué sentidos y modos la literatura puede convertirse en objeto expositivo y lo que esto plantea.

2.3.1. *Deixis, semiosis e interpretación*

Desde el llamado “museum boom” (cf. Baur 2010: 27), la eclosión, proliferación y diferenciación de nuevos museos y centros de exposiciones por la iniciativa creciente de sujetos públicos y privados,

¹²⁸ Eco presenta el ejemplo del pabellón estadounidense en la Expo '67 de Montreal, donde “every display was universally recognized as a connotation of ‘Americanism’” (Eco 1986: 302) en su reutilización de “typical symbols of the frontier, the Civil War, the '20's, the Western movie, the Broadway musical, pop art, the Space Age”.

¹²⁹ Pues, como destaca Tenorio-Truillio (1996: 11-12), “because of their extremely futurist emphasis –which always becomes a record of past promised futures– the fairs are the headquarters of the twentieth century: echoes of Disneyland or Hollywood”.

así como por el empuje de nuevas figuras profesionales, entre artistas y curadores, ha condicionado a partir de la década de 1970, una creciente “expansión” de los estudios museológicos (Macdonald 2006b) que sigue al replanteamiento de los modos y funciones de la actividad expositiva. Central en esta dirección ha sido un cambio de paradigma general, registrado por Duncan Cameron (1971) a principios de aquella época, entre una concepción de museos como templos de la cultura (“temples”) –lugares de conservación de patrimonios y de “those things they held to be significant and valuable” (ibid.: 17)– y una nueva interpretación que ve en ellos “forums for confrontation, experimentation, and debate”, lugares de reflexión pedagógica, científica y política. En esta senda renovadora, la “New Museology” (Vergo 1989) contemporánea ha acompañado y sustentado el análisis y desarrollo de nuevas prácticas y técnicas museográficas con la mirada crítica de las ciencias culturales, de cara, particularmente, a dos vertientes: a dimensiones *gnoseológicas*, es decir, al potencial de exposiciones en la organización de realidades y conocimientos, y *performativas*, respecto de su capacidad de acción e interacción en un espacio público y social. La nueva museología pone en crisis la idea de un valor absoluto del objeto expositivo y remite, de manera esencial, no solo a su carácter construido, sino también a la funcionalidad de su empleo. Así, el panorama actual de acercamientos que abordan hoy el fenómeno expositivo ha conocido una extensión significativa, desde los ámbitos que han contribuido al desarrollo de la museología y museografía moderna en el siglo XIX y XX –la historia y crítica del arte, la historiografía, la etnografía, arqueología y la archivística– a una pluralidad de disciplinas como la sociología, la teoría de medios, la pedagogía, las ciencias de la comunicación y del espectáculo, la teoría literaria, la escenografía y el diseño. Entre los intentos críticos de mapear y fundamentar esta pluralidad de nuevos acercamientos, así como de contribuir a una teoría general de la exposición, pueden señalarse, junto con el ya mencionado volumen de Peter Vergo (1989), *The New Museology*, también *Thinking about Exhibitions* de Reesa Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (1996), *A Companion to Museum Studies* (2006) de Sharon Macdonald, así como, para el espacio de lengua alemana, el ya citado trabajo de Joachim Baur (2010a), *Museumsanalyse*. También el *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Desvallées/Mairesse 2011) y el *Dictionnaire de muséologie* de François Mairesse (2022), realizado y traducido a varios idiomas con el apoyo del International Committee for Museology,¹³⁰ ofrecen valiosas herramientas en este sentido.

A pesar de la variedad de intereses y perspectivas pormenorizadas, los *museum studies* contemporáneos coinciden en un común punto de partida, que es condición para la revisión de las funciones de museos y exposiciones en el medio sociocultural por ellos operada y que constituye la base de una *expología* general.¹³¹ En el fundamento de la disciplina se encuentra una comprensión del momento expositivo como *acto* o *evento comunicativo*, en línea con una teoría semiótica general de la exposición. Según el *Dictionnaire de muséologie* (Mairesse 2022: 672), “l’exposition relève de la fonction de communication” y “consiste à rassembler des objets en un lieu, plus o moins accompagnés

¹³⁰ División del International Council of Museums, ICOM.

¹³¹ Según indica el *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Desvallées/Mairesse 2011: 559): “*Expologie* (angl. *Expology*, esp. *Expología*). n. f. – Distincte de la muséologie, l’expologie est l’étude de l’exposition – non pas sa pratique (l’expographie), mais sa théorie. Même si elle peut être partie de la muséologie, elle s’en distingue dans la mesure où les expositions peuvent se produire en d’autres lieux que les musées”.

de textes, en vue de permettre à des visiteurs de les découvrir”. Destacando esta dimensión comunicativa, la definición así proporcionada inserta la labor museográfica de colección y catalogación, antigua y moderna, en las finalidades de un gesto ostensivo (*deixis*) no neutral, sino cargado de significaciones o valoraciones, en un proceso de *semiosis* del medio expuesto. De manera esencial, según Tony Bennett (1995: 6), en una exposición objetos, sujetos o elementos “embody and communicate specific cultural meaning and values”. La actual teoría de exposiciones asume, de hecho, el objeto expositivo como “signo material” que permite vehicular y establecer, en beneficio de un público, relaciones a contenidos de otra forma no visualizables (cf. Gfrereis 2007: 82). Una aproximación de tipo semiótico ofrece el trasfondo común de los estudios museísticos y expológicos actuales, tanto con el objetivo específico “to carry out schematic analyses of museum collections”,¹³² así como con “a less tightly structured approach” que considera “how museum function as systems of signification” (Mason 2006: 18-19).

A raíz del sistema de significaciones expositivas, en ambas direcciones, se coloca, en primer lugar, un proceso de *selección* de objetos, orientado a un contexto y a un público determinado y definido por ciertas finalidades, sujetos e instituciones involucradas; a este se conforman criterios de inclusión, definición y valoraciones contingentes, más o menos explícitos o transparentes en una muestra. De acuerdo con el *Dictionnaire* de Mairesse, es posible distinguir las exposiciones, de hecho, “tant par ses objectifs que par ses formes – expositions commerciales qui présentent des produits, salons professionnels, expositions universelles organisées par les pays”, así como “exposition[s] culturelle[s] [...] produite[s] soit par des institutions muséales ou patrimoniales” (ibid.: 672). Objetos de una exposición pueden ser, diferentemente, productos culturales (artefactos, reliquias u obras de arte) o piezas naturales; el proceso expositivo consiste en la abstracción de dicho material de su ámbito, contexto de uso o hábitat natural, de funciones o modos de fruición habituales, para ser sometidos a una atención científica, pedagógica o promocional particular y específica. Charles Saumarez Smith (1989) reconoce en este punto una razón intrínseca al nacimiento mismo del museo moderno:

the original intention behind the establishment of museums was that they should remove artefacts from their current context of ownership and use, from their circulation in the world of private property, and insert them into a new environment, which provide them with a different meaning. (ibid.: 6)

Desde una perspectiva fenomenológica, Martin Schärer define en este sentido la exposición, en su carácter de espacio alternativo, como “begehbare fiktionale Welt” [mundo ficcional transitable] (Schärer 2003: 5), un ambiente estructurado, también en forma sensible, según reglas propias. Esta ficción, a menudo, se hace visible al visitante en elementos altamente reconocibles por su carácter de artificio –como pueden ser medios escenográficos, instalaciones o decorados o la construcción de un espacio expositivo autónomo en forma de pabellón, como en el caso de los Invitados de honor (cf. cap.

¹³² Pearce (1992), Horta (1992) o Scholze (2004 y 2011), para la literatura en lengua alemana, ilustran ejemplos de un uso específico de la teoría lingüística y semióticas, a partir de los modelos de Saussure, Roland Barthes o Umberto Eco, al análisis de museos y exposiciones. También el ejemplo ya tratado de Eco (1986 [1967]) puede adscribirse a esta línea.

3.2.2.3)–; el primer substrato ficcional de una muestra, sin embargo, reside, en primer lugar en la organización de un “Bedeutungssystem” [sistema de significaciones] (ibid.) unitario, que permite la reinterpretación funcional de medios, objetos y contenidos en nuevos contextos –estéticos, gnoseológicos, prácticos, etc.–. El material de una exposición adquiere significaciones particulares, creativas, críticas o alternativas a aquella de los ámbitos de la vida cultural corriente.¹³³ Así, por ejemplo, en una muestra, un museo o “en exposiciones artísticas las obras de arte [...] no se presentan como tales, en su forma estética, sino que se convierten en testigos materiales en conexión con un contexto histórico-cultural” (ibid.).¹³⁴

Destaca, en las definiciones de Mairesse (2022), Smith (1989) y Schärer (2002), la referencia a la exposición como a un *lugar* (*lieu*), un *ambiente* (*environment*) o un *mundo* (*Welt*) en sí concluido, lo que señala una dimensión situacional y espacial fundamental establecida por la exposición como marco de organización de experiencias, actuación e interacción con el material expositivo que permite a los visitantes (re)descubrirlo. El empleo paralelo y cooperativo, con este propósito, de una pluralidad de medios (plásticos, visuales, fónicos, fóticos), de estrategias conectivas y performativas lleva la práctica de exposición, como “display” (cf. Staniszewski 1998) –combinación orquestada de arreglo espacial e instalaciones, organización retórica y argumentativa, situación dialógica y dramatúrgica–, en cercanía significativa con la escenografía o el teatro (cf. Hanak-Lettner 2011).

También Jana Scholze (2004 y 2010) concibe las exposiciones “como *lugares* en donde se realizan procesos de significación y comunicación”¹³⁵ (énfasis del autor). En un intento más sistemático de análisis semiótico, Scholze señala cómo los mecanismos de producción significativa en una exposición se originan en niveles diferentes de atribución denotativa o connotativa, por la sinergia de múltiples elementos. Estos incluyen “los objetos expuestos, las conexiones entre ellos en el espacio y en el orden de la exposición, así como todos los medios con los que se configura el contexto espacial”.¹³⁶ Contribuyen al proceso de construcción significativa de una exposición, entonces, no solo el uso directo de textos, cédulas y paneles explicativos o acompañantes (con formas de “deixis visual o verbal” – cf. Locher 2007), sino también, de manera aún más radical, la particular selección y recopilación de dichos objetos (que constituyen la unidad mínima significativa de la exposición), los modos y medios (audiovisuales, plásticos, textuales o interactivos) de su presentación, la interrelación y composición en secuencias del material expositivo, el diseño del espacio, su arquitectura y decorado.

¹³³ Eco (1986: 294) indica cómo también en exposiciones comerciales, los productos en muestra tienen significados diferentes respecto de su valor de venta: “A boat, a car, a TV set are not for sailing, riding, watching, but are meant to be looked at for their own sake”. En las ferias del libro, esta situación se refleja de forma paradigmática en la puesta en escena del capital simbólico de ciertas obras literarias, por ejemplo, para la representación de una comunidad o cultura, frente al valor económico de estas mismas en los espacios de ventas.

¹³⁴ “Kunstwerke [...] nicht als solche ästhetisch in Kunstausstellungen präsentiert werden, sondern im kulturhistorischen Zusammenhang zu Sachzeugen werden” (Schärer 2003: 5).

¹³⁵ “Dabei werden Ausstellungen als Orte definiert, wo Signifikations- und Kommunikationsprozesse stattfinden” (Scholze 2004: 12). Cf. también Scholze 2010: 129 y ss. Scholze amplía y aplica, aquí, más precisamente a la exposición como “medio”, una definición que la semiótica cultural –por ejemplo, con Horta (1992)– emplea para los museos “as communication and signification systems” (ibid.: 6), a pesar de que estas instituciones y lugares no agotan el espectro de posibilidades del fenómeno y del acto expositivo.

¹³⁶ “[...] sowohl die Ausstellungsobjekte, deren Beziehungen untereinander, im Raum sowie im Ausstellungsverlauf, als auch alle Mittel der Gestaltung des räumlichen Kontextes” (Scholze 2004: 12).

El trabajo de Scholze (2004), en este sentido, dedica su análisis semiótico tanto a los sistemas de colección y ordenación, de *clasificación y cronologías* de objetos, como y sobre todo a la configuración del espacio expositivo en *puestas en escenas* e imágenes contextuales concretas (cf. cap. 3.2.2.) o *composiciones* abstractas y poéticas que empujan la reflexividad del visitante.

Ahora bien, en una exposición, un objeto o medio no sustituye simplemente una significación —o función de uso— con otra; este mantiene en su materialidad y presencia específica un nivel de significación y referencia a horizontes de comprensión preexistentes, que se ven así rearticulados, extendidos o transfigurados en el espacio expositivo. En la labor de abstracción expositiva, el objeto de exposición se configura, en primer lugar, como signo de las posiciones y significaciones que este suele tener en un sistema cultural, lo que asegura su primer reconocimiento en un orden cotidiano de las cosas y permite, eventualmente, su *clasificación*. Es este el que, según Scholze (2004: 30), puede definirse como el nivel *denotativo* de significación. Los elementos de una exposición llevan en sí, sin embargo, como ya se ha visto en parte también en la propuesta semiótico-cultural de Umberto Eco (1986 [1967]), tanto nuevos como antiguos niveles de *connotación*, respecto de su valoración simbólica o uso alegórico, inscritos en los propios objetos a través del código de una lengua o cultura, que vuelven a operar como horizonte interpretativo en una muestra, aunque en función de un nuevo código. Puede representarse este pasaje en analogía con aquel “*système sémiologique second*” (Barthes 1957: 187), que Roland Barthes, en sus *Mythologies*, indica como mecanismo central de la construcción mítica.¹³⁷ Barthes procede de la definición clásica de signo elaborada por el estructuralismo de Ferdinand de Saussure, como relación triangular de un *significante* (material) a un *significado* (abstracto) estructurado dentro un *sistema lengua* (o de sistemas semióticos en medios no lingüísticos) (ibid.). La reutilización de relaciones significantes establecidas en nuevos contextos — como puede ser una narración, una imagen retórica o poética, una metáfora, que apoyan en la lengua o en el uso de elementos simbólicos ya cargado de significados como material de nuevos complejos significantes—, supone una transposición y reconversión de la totalidad de las redes de significaciones en el significante de un nuevo sistema, secundario y más complejo, con una proliferación de relaciones.¹³⁸

Como en la narración mítica, en una exposición también opera una reelaboración de estructuras preexistentes, acabando incluso por condicionar o enriquecer circularmente el primer código. En la medida en la que una muestra, a través de sus objetos, intenta representar, resumir, comentar o poner en escena ciertos contextos históricos o culturales, esta se presenta también como un *meta-lenguaje* del sistema cultural, lingüístico o medial al que los objetos y elementos expositivos remiten

¹³⁷ La analogía es sugerida tanto por Horta (1992: 12), Mason (2006: 19), como por Scholze (2004: 32 y 2011: 123), quienes, si bien discuten la relevancia general de la teoría de Barthes y su análisis del mito para un acercamiento semiológico a la exposición, no profundizan en concreto esta conexión.

¹³⁸ “Ce qui est signe (c’est-à-dire total associatif d’un concept et d’une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second. [...] On le voit, il y a dans le mythe deux systèmes sémiologiques, dont l’un est déboîté par rapport à l’autre : un système linguistique, la langue (ou les modes de représentation qui lui sont assimilés), que j’appellerai langage-objet, parce qu’il est le langage dont le mythe se saisit pour construire son propre système ; et le mythe lui-même, que j’appellerai meta-langage, parce qu’il est une seconde langue, dans laquelle on parle de la première” (Barthes 1957: 187 y 188).

originalmente. Según Susan M. Pearce (1992: 118), museos y exposiciones “are one of the characteristic modern meta-narratives through which society, in its ideas about knowledge and reality, has been constituted”. Este carácter exponencial del proceso expositivo –como símbolo de símbolos, mito de mitos, narración de narraciones– resulta evidente, en particular, allí donde una muestra se encarga de exhibir objetos que no solo tienen denotaciones, sino que son portadores en sí ya de diferentes niveles de significación denotativa y simbólica autónoma, como pueden ser obras de arte o productos de ingenio, respecto de los cuales la exposición funciona como caja de “resonancia” que incorpora y amplifica, alrededor de un objeto, diferentes espectros de interpretación y recepción.¹³⁹ Así, siguiendo el esquema recursivo aplicado por Barthes al mito (fig. 1), una exposición puede, más concretamente, constituir un sistema semiológico segundo, o incluso tercero o cuarto, en la medida en la que remite a una cadena de organizaciones sémicas y simbólicas.¹⁴⁰ A esta obra de codificación, puede añadirse, según Scholze (2004: 35 y ss.), también ulteriores niveles de *meta-comunicación*, con los que museos, instituciones o curadores refieren reflexivamente a su propio trabajo de organización, posicionándose en un campo de diferente miradas e interpretaciones (científicas, museológicas, éticas, políticas etc.) del material expositivo.

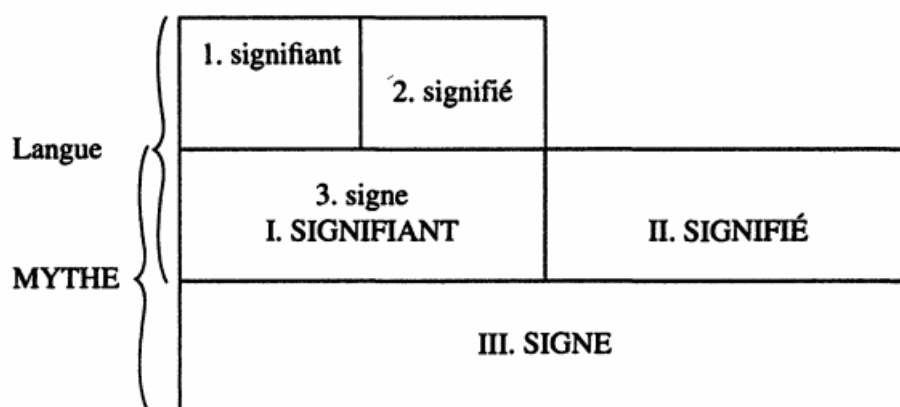


Figura 1. Esquema semiológico del mito según Roland Barthes (1957: 187).

En consideración de todo ello, los acercamientos de tipo semiótico o semiológico-cultural al fenómeno expositivo asumen los códigos operantes en una exposición no como referentes absolutos, sino como herramientas y estructuras móviles (cf. Scholze 2004: 14), que la propia exposición a

¹³⁹ Véase en particular la teoría de Greenblatt (1990) y los conceptos de *resonance* y *wonder* más abajo (cf. 2.2.2.3).

¹⁴⁰ Puede retomarse y ampliarse, para ilustrar este fenómeno, un ejemplo de Umberto Eco (1986 [1967]), cuando, en su *Theory of Expositions*, distingue entre denotación y connotación: “even if a chair communicates immediately the fact of sitting”, “if the chair is a throne, its use is not only to have somebody sitting on it; it has to make somebody sit with dignity” (ibid.: 297). En un espacio expositivo, un trono como símbolo de dignidad y poder puede, sin embargo, reutilizarse, de forma metonímica, como emblema de una figura histórica, o críticamente de la ausencia del poder, así como recubrir funciones irónicas y meta-reflexivas: por ejemplo, allí donde se viera acercado a otros tipos de asientos, como el sillón de una oficina, una silla eléctrica etc. Así, la reproducción de la primera impresora elaborada por Gutenberg en el espacio de exhibición de una feria del libro –fue este el caso de Francia y la francofonía en la Buchmesse en 2017 (cap. 10)– no difiere en su función, con respecto a su contexto histórico originario, sino que lo aumenta intencionalmente, aprovechando el valor simbólico ganado por este utensilio en museos históricos de la ciencia y de las técnicas, donde esta máquina ha sido previamente expuesta, para valorar la industria editorial en su conjunto y las comunidades culturales que se reconocen en este instrumento como medio de expresión, símbolo de libertad y de un modelo cívico y democrático.

menudo se ocupa de tematizar y problematizar. La tensión entre “mostrar” y “significar” que distingue los polos en el que se juega esta comunicación (cf. Lange-Greve 1995: 43), “the discrepancy between thing and sign” (Bal 1996: 4), deja entrever un espacio crítico de autonomía del objeto expositivo y una variabilidad de interpretaciones, que libera, incluso, los receptores de los procesos orientados por expositores, curadores y organizadores de una muestra, según el modelo dual de “encoding and decoding” elaborado por Stuart Hall (1980) respecto de la comunicación masiva. El peso creciente adquirido por la figura del público visitante a partir de los años 80, como consecuencia de una popularización de los museos y de un incremento decisivo del número de visitantes (cf. Simon 2010), y la inclusión de una pluralidad de posibles expectativas, como factores determinantes en la fase de concepción museográfica y en las prácticas expositivas, ha llevado tanto a instituciones como a investigadores a considerar y valorar la dimensión pragmática y performativa de la exposición y los aspectos de interacción como componentes determinantes en el proceso de semiosis. En esta línea, ha ganado espacio en la museología contemporánea también el análisis de la recepción de exposiciones, de cara a la evaluación de las visitas, de las categorías de públicos, sus comportamientos en el espacio expositivo, los mecanismos de interacción, la accesibilidad de contenidos (cf. Wright 1989; Merriman 1989; Hooper-Greenhill 2006), que condicionan también las posibilidades de comprensión e interpretación de los contenidos.

En esta perspectiva, un análisis semiótico no intenta determinar significaciones unívocas, sino reconocer los mecanismos que operan en una exposición, condiciones o precondiciones de su funcionamiento, así como la relevancia de diferentes horizontes interpretativos en una u otra dirección. Diversos elementos proporcionan las pautas para la formulación de hipótesis acerca de los códigos a los que una exposición remite. Ya Umberto Eco (1975) en su *Trattato di semiotica generale*, sobre la base de una concepción pragmática de los procesos comunicativos, coloca la posibilidad de determinar y detectar los códigos de una comunicación no solo en el sistema de conocimientos generales o *enciclopédicos* de un sujeto o de un ideal destinatario (cf. *ibid.*: 161-163), sino también en las selecciones contextuales y circunstanciales (“selezioni contestuali e circostanziali”), decididas sobre la base del “setting”, “quadro” o “frame” del acto de habla.¹⁴¹ Hay que considerar, entonces, cómo una exposición sí cuenta con un *emisor* (expositores, instituciones o curadores) y un *destinatario* (visitantes, público), pero también y sobre todo con un *contexto* práctico y situacional (con finalidades y reglas propias) que determinan la articulación de un *discurso* expositivo.

2.3.2. Dimensión pragmática y performativa del discurso expositivo

El proceso con el que objetos o medios de una exposición se ven remitidos a nuevos códigos y estos últimos funcionan como estructuras operantes para sus públicos, no acontece de forma aislada e individual por cada objeto de una exposición, sino a partir de una red orgánica de relaciones y significaciones entre objetos, medios y espacios de una muestra, así como de su entretejido situacional

¹⁴¹ Cf. el “modello semántico riformulato” y la teoría de los *settings* en Eco (1975: 152-164).

e institucional (cf. Scholze 2004: 22). Para comprender los elementos de una exposición en sus significaciones y valores de material expositivo debe poderse reconocer no solo un “lenguaje” (o *langue*) de referencia, sino también un concreto “discurso” (*parole* o *speech*) expositivo (cf. Horta 1992: 32 y 40), que los componen en una unidad fundamental, bajo aspectos epistemológicos, valores estéticos, representativos etc. Una muestra crea y organiza alrededor de medios y objetos una comunicación verbal y no verbal, que se expresa en forma visual, plástica y cinésicas en recorridos, secuencias, jerarquías, cercanías y continuidades o por conexiones lógicas, cronologías y narraciones que se explicitan en textos, paneles, fichas técnicas, folletos, catálogos o guías audiovisuales, así como en actos públicos e inaugurales. A través de los enlaces entre uno y otro elemento, una y otra parte, de señales o textos acompañantes, una muestra puede indicar vectores, sugerir interpretaciones definidas o, por el contrario, favorecer una fruición libre, fragmentaria y abierta, estimulando la reflexión individual por medio de actividades, juegos, búsquedas, elecciones libres (cf. Metz 2011). En la fase de concepción de una exposición, estas conexiones suelen articularse, también, de forma directa e integral en la redacción de un *guion museográfico* (cf. Wißkirchen 2002), lo que ejemplifica la posibilidad de comprender una exposición bajo la metáfora estructuralista del *texto*. Dichos guiones representan no solo para el curador sino también para el investigador un instrumento muy valioso para entender la concepción y las intenciones de un acto expositivo –también de cara al análisis crítico de estas últimas frente a las reacciones y efectos en el público–, como plano que reúne las informaciones sobre cada elemento y define su posición y funciones en el conjunto de una muestra, diseña el espacio, el orden y la estructura de las salas, da forma a un texto de la exhibición y ofrece claves para su “lectura”.

A partir de los años 70 y 80, la mayor presencia de museos y exposiciones en el espacio público con el llamado “museums boom”, la creciente competencia entre centros de exposiciones y su progresiva eventización con siempre nuevas, llamativas exposiciones temporales y especiales veló por un distanciamiento y una diferenciación de la actividad expositiva desde el antiguo modelo del museo moderno, como “institución recaudatoria”,¹⁴² hacia un mayor grado de reflexividad y profesionalización del oficio museográfico (cf. Frey/Meier 2006 y Boylan 2006). El aparecer de figuras autónomas y siempre más decisivas de curadores, desvinculados de la institución museística –entre críticos, filósofos, artistas, escritores– representa uno de los síntomas de esta tendencia. Quizás la célebre exposición *Les Immatériaux*, realizada en 1985 por el filósofo Jean-François Lyotard en el Centre Georges Pompidou de París, como parte integrante de su trabajo ensayístico, pueda indicar un punto de inflexión en esta dirección,¹⁴³ así como la tendencia de grandes museos internacionales en las últimas décadas de encargar a estrellas del arte y de la cultura –o a *star curators* (Balzer 2014) con una fuerte marca de autor–, la curaduría de muestras temáticas especiales, no como simples retrospectivas sobre ciertas obras, sino como momentos íntimamente ligados a sus proyectos

¹⁴² “Institution des Sammls” (Bauer 2010a: 23).

¹⁴³ El concepto de la muestra del filósofo francés presenta, literalmente, un caso de antología, incluido entre los textos recopilados por Greenberg, Ferguson y Nairne (1996), junto a otros, con el objetivo “to highlight the emergence and consolidation of a new discourse on art exhibitions” (ibid.: 1).

creativos. En la actitud de museos y centros expositivos contemporáneos, como “foros” de discusión y experimentación (Cameron 1971), ya no se trata de exponer e ilustrar ciertas obras, piezas, artefactos a un público, sino de hacer de ellos los medios lúdicos de un proceso reflexivo sobre la realidad cultural, política y social etc., de abrir espacios críticos para hablar sobre ciertos temas o problemas, concibiendo así la exposición como obra hipermedia en sí misma.

Dichos fenómenos introducen en la actividad de exposición una cada vez mayor autonomía, creatividad, complejidad e impredecibilidad de los códigos de una muestra y una creciente distancia entre las funciones y valores que determinan la comprensión o recepción de ciertas obras, medios o productos en su contexto de uso y fruición habitual y lo que hemos definido el *sistema semiológico segundo* (o tercero etc.) de una exposición. Lo que, sin embargo, estas transformaciones hacen evidente no es solo la necesidad contemporánea de un replanteamiento de las prácticas museográficas de comunicación e interacción entre expositores y públicos, sino la superación, también desde un punto de vista teórico, del paradigma moderno que define la práctica expositiva como una relación frontal con su público y referencial de cara a un mundo externo, de acuerdo con aquella primera ambición representativa que, según Foucault, habría condicionado el origen del museo moderno y del “exhibitionary complex” (cf. Bennet 1995). Lo que se trata, en esta perspectiva, es de reconsiderar la exposición y su labor semiótica en su componente performativo.¹⁴⁴

Una interesante ampliación del acercamiento semiológico en este sentido se encuentra en la propuesta de la historiadora del arte y teórica de la literatura Mieke Bal (1996), con una concepción de la exposición que reconduce esta última a concretos actos productivos. De acuerdo con su tesis central, una exposición consiste en un triple acto comunicativo y performativo: “exposition, *exposé*, exposure” (ibid.: 1), respectivamente, momento deíctico, epistemológico-discursivo y (auto)afirmativo. Una exposición, según la estudiosa, es “an act of producing meaning, a performance”, con la que “a subject objectifies, exposes himself as much as the objects; this makes the exposition an exposure of the self” (ibid.: 2). Exponer es, entonces, una práctica ostensiva que transforma los objetos y medios empleados en sememas de un *discurso del –e indirectamente sobre el– sujeto* expositor o curador, con el que este viene a manifestación pública. La definición de este sujeto cultural, que según Bal da forma a la colección de objeto expositivo y a los modos de su exposición –en el sentido también de exposición argumentativa (*exposé*)– constituye evidentemente también uno de los puntos centrales de partida para el análisis que se pretende llevar a cabo en este trabajo, con el estudio de exhibiciones de Invitados de honor en las ferias del libro. La acción performativa de este sujeto expositor constituye el marco de definición central de lo que allí se expone como ‘su’ literatura (cf. cap. 3.2.2.1).

La teoría de Mieke Bal hace referencia a una doble dimensión implícita en el proceso de significación expositiva, que impone considerar no solo qué se expone y cómo, sino también la acción

¹⁴⁴ Como destaca Angelika Jannelli (2012: 72): “Um die räumlich-sinnliche Dimension einer Ausstellung sowie die Materialität der Dinge wahrnehmen zu können, muss die semiotische Analyse also um performative Aspekte erweitert werden” [para poder divisar la dimensión espacial y sensible de una exposición y la materialidad de los objetos, el análisis semiótico debe ampliarse, por tanto, a aspectos performativos].

performativa de *quién* lo hace y en qué contexto.¹⁴⁵ Para articular el primer nivel es necesario analizar el segundo. En este sentido, si objetos y medios de una exposición se convierten en signos de algo es por ser, originalmente, elementos de la comunicación de un sujeto expositor, organizada en un discurso material y verbal. Los modos del discurso expositivo, según Bal, están sometido a ciertas reglas particulares, que se basan en un mecanismo de tipo mimético:

The discourse surrounding the exposition, or, more precisely, the discourse that is the exposition, is “constative,” informative and affirmative. [...] In expositions a “first person,” the expositor, tells a “second person,” the visitor, about a “third person,” the object on display, who does not participate in the conversation [...]. The “third person,” silenced by the discursive situation, is the most important element, the only one *visible*. [...] The thing on display comes to stand for something else, the statement about it. It comes to *mean*. (Bal 1996: 3-4).

Bal caracteriza esencialmente el discurso expositivo como una combinación entre dos actos de habla distintos, *constatativo* y *narrativo*.¹⁴⁶ La narración, según Bal, constituye un “filler”, relleno o connector, “between thing and statement” (Bal 1996: 4), entre los objetos y las afirmaciones que se producen acerca de ellos y que permite exhibir una plausibilidad aparente, la conexión y naturalización de relaciones a través de una construcción ficcional. La teoría pragmática de los actos de habla, desde su fundación con John Austin (*How to do Things with Words*, 1962), se fundamenta en la distinción entre nivel *constatativo* y *performatividad* del acto. Un enunciado de tipo performativo –como puede ser en un acto declarativo (por ejemplo, el de sacerdote o un funcionario oficiando una ceremonia)– no consiste tanto en la referencia a una realidad, sino en instituir la, bajo ciertas condiciones que son las premisas para poder enunciar algo. En la visión de Bal, la narración se colocaría en un lugar intermedio entre constatación y realización performativa, en la medida en la que solo simula una relación referencial, condición de su relato, mientras que da forma por primera vez a aquella realidad a través de reglas propias de conexión, cohesión y coherencia; al interior de este discurso sus unidades y afirmaciones pueden camuflarse en actos constatativos a través del dispositivo mimético. Se ha visto como, en este sentido, Bal acerca el discurso expositivo a la “third-person realistic narrative” (ibid.: 5) de la novela decimonónica, consideración que sin embargo tiene alguna validez para aquel fenómeno expositivo que se afirma con el museo moderno del siglo XVIII y XIX, más que para cualquier exposición en general. Como el “mito” de Barthes –a su vez *narración*–, la exposición inserta el objeto en un universo ordenado, mientras que al mismo tiempo lo presenta en su autonomía aparente, ocultando o disimulando la voz hablante. El discurso expositivo que se presenta como mirada objetiva consistiría en realidad en la ficción de un acto narrativo con focalización cero.

¹⁴⁵ Como también Bruce Ferguson (1996: 131-132): “Who speaks TO and FOR WHOM and UNDER WHAT CONDITIONS as well as WHERE and WHEN the particular utterance occurs are significant questions that can be asked of any communications performance. [...] Art museums and other officially sanctioned art institutions are [...] an authorized institutional WHO –one of the cultural bodies, like libraries and universities– who are designated to speak about identity and history through productive material subjects in performance”.

¹⁴⁶ “Exposition as display is a particular kind of speech act. It is a specific integration of constative speech act building up a narrative discourse” (Bal 1996: 88).

La organización narrativa se configura, según Bal, como estructura performativa fundamental de la comunicación expositiva, en dos sentidos: una explícita, en la organización esencialmente secuencial de una muestra y “the necessarily sequential nature of the visit” (ibid.: 4), y una implícita, como conexión temporal constante entre “the ‘present’ of the objects” y “the ‘past’ of their making, functioning, and meaning” (ibid.). La construcción narrativa, en este sentido, ocurre en dos niveles: en la ordenación y jerarquización directa de contenidos (el recorrido de una exposición), a menudo acompañadas por textos de carácter también narrativo, como pueden ser panorámicas históricas; y en el nivel menos transparente del proceso de selección y valoración del material expositivo, que permite la construcción de mensajes y *narrativas* a partir del objeto y de su relación a temas, elementos o motivos del sistema cultura. Los objetos de una exposición pueden así funcionar como piezas de apoyo para narrativas de carácter general que funcionan como marcos interpretativos, por ejemplo, en la organización de sistemas de opuestos “where the idea of civilization is opposed to negatives, such as barbarism” o “art versus culture, or historical versus timeless” (ibid.: 4).

No todos los museos y exposiciones resultan sin embargo “narrative based” (Ryan/Foote/Azaryahu 2016: 189 y ss.), es decir, organizados alrededor de procesos narrativos reconocibles en forma de recorridos, diseños espaciales, intervenciones textuales o concepciones que celebran objetos y lugares, como casas o memoriales, en razón de sus significados históricos, remitiendo a una narración fundamental (ibid.). Un acercamiento de tipo narratológico resulta, sin duda, provechoso en el examen de las secuencias y de las textualidades que acompañan una muestra, que pueden considerarse por el espectro de categorías clásicas de la narratología acerca del *tiempo* de una exposición (orden, frecuencia y duración –es decir “visibilidad”– de los contenidos), del *modo* diegético (distancia y focalización) y de la *voz* (quién habla, quién es el autor implícito y su público) reconocible en ella. Una propuesta en esta dirección es ofrecida por Heike Buschmann (2010), quien se concentra en las categorías de *narrador*, *voz* y *perspectiva*, en la organización de una “trama” expositiva (“Plot” – ibid.: 154), de la estructura temporal de una exposición, así como del espectador como “lector”, destacando la importancia de la disposición espacial y la puesta en escena de los objetos expositivos para la organización “textual” de una muestra. Finalmente, el análisis del discurso narrativo de una exposición, de su “voz” y del “quién habla” en ella, nos obliga a considerar también aspectos que exceden la lógica interna a la exposición misma y a su ficción expositiva, para reflexionar sobre sus discursos en los términos de un *storytelling* de operadores culturales e instituciones involucradas, que se ponen en escena a través de una muestra y se posicionan al interior de un campo. Es este un punto que resulta de particular interés allí donde, como en nuestro caso, se considere el empleo programático de artefactos, productos artísticos o literarios como elementos de la autorrepresentación de un país o una comunidad cultural. La narratividad constituye un componente esencial también de “corporate museums” y exposiciones de empresas (cf. Xu 2017), como medio de marketing publicitario con los que compañías y asociaciones profesionales se perfilan frente a su público y que los Invitados de honor, como actores integrados al contexto promocional y competitivo de las ferias del libro, comparten con los demás expositores.

El modelo de Bal y un acercamiento crítico de tipo narratológico se aplica de forma relevante a museos y exposiciones que insisten en una concepción todavía moderna y frontal, como “grands récits” (Lyotard 1979). Si bien varios de los dispositivos de una muestra autorizan al uso de este modelo de análisis, permitiendo traducir sus elementos en estructuras de un acto narrativo o en núcleos de narrativas de los sujetos expositores, existen también actos expositivos que rompen con organizaciones estructuradas en recorridos y secuencias, por ejemplo, allí donde se privilegian modalidades reflexivas, actividades no cerradas, performances e interacciones con el público.¹⁴⁷ Estas interacciones pueden incluir también el propio *storytelling* individual, a través de comentarios o del uso integrado de las redes sociales, en actos sin embargo que privilegian la creación de experiencias y vínculos participativos, al conseguimiento de efectos performativos, espectaculares o emotivos –también a través de modalidades inmersivas– que propiamente, en vehicular narrativas o representaciones ordenadas. Este tipo de estrategias, como señala Angelika Jannelli (2012: 340), “hacen de la exposición un espacio simbólico de acción” y “se utilizan a menudo cuando el objetivo es proporcionar a los visitantes experiencias y puntos de vista que van más allá del nivel cognitivo e intelectual”.¹⁴⁸ Los modelos para un análisis de las formas de interacción en exposiciones y museos resultan extremadamente amplios, debido a la enorme variedad contingente de conceptos creativos, aumentados por el empleo de nuevas tecnologías; de forma general, los acercamientos atentos a estos fenómenos se enfocan menos en aspectos de construcción formal y más en el grado de participación activa o pasiva que las concepciones museísticas o expositivas permiten (por ejemplo, entre “spectating”, “enhanced engagement”, “crowdsourcing”, “co-creation”, “audience as artist” – Piontek 2017: 171-172). Una ampliación pragmática y performativa al análisis de exposiciones debe, de todas formas, poder tener en cuenta esta pluralidad de posibles estrategias, del potencial de espacios e instrumentos interactivos para la articulación de significaciones, a través de la implicación de visitantes y la organización de experiencias significativas que complementan el discurso expositivo, más allá de una relación puramente frontal. Aún más en un espacio altamente performativo de exhibición, como es el stand o el pabellón de un expositor en una feria, como lugar integrado de muestras, eventos y de encuentro informal entre profesionales, estos aspectos merecen cierta consideración, de cara también a modos cooperativos de reflexión sobre la identidad de un Invitado. El examen de estas interacciones resulta, en particular, el objeto de la Parte III de nuestro análisis. Varios de los casos de estudios allí examinados, de hecho, remiten a configuraciones expositivas que en su comunicación apelan a la participación directa del público, a sus experiencias.

Este aspecto, finalmente, tiene particular relevancia allí donde, como en nuestro caso, se trata de dar representación y expresión a algo, como la *literatura* (de un Invitado de honor), que no se agota únicamente en la dimensión material y medial del objeto, del libro, del texto o de obras particulares, sino que –como ilustra de paso también el modelo narratológico de Bal– cruza, comparte y se disputa

¹⁴⁷ Véase la atención dedicada en la última década a concepciones museísticas de tipo participativo e interactivo (cf. Simon 2010; Jannelli 2012; Wenrich/Kirmeier 2016; Piontek 2017).

¹⁴⁸ “[...] machen die Ausstellung so zum symbolischen Handlungsraum”; “[...] werden oft dann eingesetzt, wenn es darum geht, den Besuchern Erfahrungen zu ermöglichen und Erkenntnisse zu bieten, die sich jenseits der kognitiven, intellektuellen Ebene bewegen” (Jannelli 2012: 340).

con la propia exposición modos de organización creativa y representativa y que, como actividad, pretende también espacios propios de representación performativa.

2.3.3. *Análisis de exposiciones literarias*

En los espacios de una feria del libro, el producto librero y la *literatura* (en sentido amplio o selectivo) constituyen elementos centrales de la exhibición de países, regiones o culturas invitadas. Estos componen los sememas de sujetos expositores, como representantes de comunidades y de campos culturales, definidos por su relación fundamental a una producción librera o a supuestas tradiciones literarias. En la exposición de los Invitados de honor en ferias del libro, la literatura se ofrece e ilustra en diferentes facetas, como conjunto material y referente temático, semántico y simbólico. En su conexión fundamental con el libro, la literatura se ve allí presentada, en primer lugar, de forma *clasificatoria* (cf. cap. 3.2.1), a través de amplias muestras bibliográficas y de catálogos de títulos y productos editoriales. Respaldado por una delegación de autoras y autores convidados, este conjunto da forma a lo que con Casanova (2008 [1999]: 34 y ss.) se ha definido el “capital literario” específico de un Invitado de honor. En estos espacios de exposición y exhibición, la literatura se manifiesta como patrimonio de obras y de personalidades a las que se reconoce un cierto estatus simbólico. También puede encontrar representación un repertorio de motivos, tropos o figuras de la imaginación y de la creación literaria que se indican como característicos de un espacio cultural y territorio, de su historia o actualidad; una exposición puede además retomar en su propio discurso modos y elementos del discurso literario, como narraciones y narrativas, imágenes poéticas o estructuras derivadas de la textualidad literaria o de principios de composición textual en general. Todas estas diferentes vertientes, poético-imaginaria o discursivo-sintácticas, pueden ofrecerse como elementos para una *puesta en escena* en el espacio expositivo, con escenografías e “imágenes espaciales reconocibles” o composiciones abstractas (cf. cap. 3.2.2). Finalmente, un Invitado de honor puede también ofrecer una muestra *performativa* de lo literario, en una serie de actuaciones y actividades relacionadas con la labor de la escritura o con la lectura, de forma individual o colectiva, en la visualización de nuevas técnicas y tecnología para la producción o fruición de la literatura, en reflexiones propuestas a los visitantes sobre estas prácticas.

Esta pluralidad de posibles acercamientos remite, de entrada, a una dificultad intrínseca al proceso de exposición de la literatura, que ha marcado la discusión teórica en este ámbito desde sus inicios. “Rien de plus simple, sans doute, que de montres des livres” comenta amargo Paul Valéry (1960a [1938]: 1146), cuando encargado de concebir un Musée de la littérature (junto con el funcionario de la Bibliothèque nationale de France, Julian Cain) en el marco de la exhibición francesa para la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París de 1937,¹⁴⁹ se encara a “une expérience, qui jamais jusqu’à ce jour n’avait été ni conçue” (ibid.: 1147) y a los desafíos que visibilizar lo literario

¹⁴⁹ Valéry publica sus consideraciones en dos escritos de 1938, que componen el catálogo oficial del evento: “Présentation du ‘Musée de la littérature’” (Valéry 1960a) y “Un problème d’exposition” (Valéry 1960b).

implicaría: “Quoi de plus abstrait que l’activité littéraire ? Que faire voir ? Qu’est-ce qui est sensible dans cet étrange emploi du temps et des forces de l’homme, si difficile à définir [...]?” (ibid.). Frente al carácter incierto e inmaterial, intrínsecamente conflictivo e inacabado de la literatura en sus modos de producción y recepción, la obra editada no facilitaría al visitante, según Valéry, ningún acceso a este arte. En búsqueda de “ce qui n’existe que par l’esprit” (Valéry 1960b [1938]: 1151), Valéry problematiza el estatus de “les productions visibles de médiations” (ibid.) de lo literario, como el libro, el papel, los medios técnicos y materiales de la escritura convencionalmente relacionados con la obra y la labor literaria, lo que expresaría también un rechazo del poeta por cualquier forma de fetichismo conmemorativo y celebrativo (cf. Régnier 2020: 457), con objetos, pertenencias o referencias a lugares de la biografía de escritores, según prácticas experimentadas ya por la época en casas-museo. Con el fin de remontar por encima de la materialidad de lo literario en sus derivaciones fenoménicas, Valéry (1960a [1938]: 1147) opta por flanquear los libros con una muestra de *manuscritos*, de “les pages travaillées” de la escritura, con una fórmula hoy en parte consolidada en la exposición de literatura, aquí, sin embargo, menos orientada al aspecto de originalidad de las piezas y más a su carácter de proyecto.¹⁵⁰ Con sus diferentes versiones y revisiones, en la concepción de Valéry, el manuscrito devuelve, de forma aunque fuera parcial o ejemplificativa, “le duel de l’esprit avec le langage, de la syntaxe avec les dieux, du délire avec la raison, l’alternance de l’attente et de la hâte, – tout le drame de l’élaboration d’une œuvre et de la fixation de l’instable” (1960a [1938]: 1147), o como indica Bustarret (2010), comentando a Valéry, “l’écriture vive”.¹⁵¹

El debate que vino animando la discusión teórica sobre museos y exposiciones literarias en el campo de los estudios literarios, a partir de los años 70-80, guarda todavía un planteamiento análogo a lo que se registra en Valéry, particularmente en Alemania. La exposición de la literatura como problema ofreció en aquel contexto el paradigma de acercamientos a este fenómeno inicialmente críticos y muy cautelosos por parte de la filología. La principal objeción –es el caso de Bernhard Zeller (1978-1979), Wolfgang Barthel (1984) o Klaus Breyer (1986)– insistía en la idea de una diferencia específica de la literatura, en sus modos de fruición, con respecto a otros productos artísticos y culturales. La tesis ampliamente defendida es que, mientras que los artefactos y las obras de arte figurativa, plástica, musical o audiovisual pueden ofrecerse a los visitantes de una muestra como piezas de la exposición de forma integral, sin alteración de su propia medialidad, la obra literaria, destinada originalmente al proceso diacrónico de la lectura, se presenta en el espacio expositivo solo de forma sustitutiva, sintética, simbólica o metonímica, en algo que *no es literatura* (cf. Gfrereis 2007: 81; Schulz 2015: 103). Las críticas que por la época se mueven hacia la exposición, como medio legítimo de educación y promoción de la literatura, parecen todavía estar viciadas por dos presupuestos: una orientación hacia modelos de prácticas expositivas difusas en museos literarios y casas de escritores, donde lo literario resulta esencialmente vinculado a la materialidad de lugares, objetos y piezas originales, que poco

¹⁵⁰ Para un análisis detallado del concepto del museo y de la idea de Valéry cf. Bustarret 2010 y Régnier 2020.

¹⁵¹ Sobre el valor y la función productiva de exposición de originales y manuscritos para la visualización del proceso literario y la ampliación de sus posibilidades receptivas véase también el trabajo de Sarah Potsch (2019). La autora, sin mencionar a Valéry, parece moverse desde esta misma perspectiva teórica, lo que testimonia la relevancia de las reflexiones del poeta francés todavía para la actualidad.

devuelven de la experiencia literaria; y una concepción estrictamente “filológica” (ibid.) del hecho literario y, por consiguiente de su exposición, igualmente basada en el culto del “original” (cf. Seibert 2011: 34), en la obra fijada en su dimensión histórica, y en la que no se toman en cuenta, por el contrario, otras posibilidades, donde la literatura, sus modalidades y procesos pueden tener un papel protagónico. Es esta la principal diferencia que distingue aquella primera tradición crítica de acercamientos científico y el debate actual.

Ya entonces, sin embargo, también los más estrenuos abogados del principio de no representación de la literatura en el espacio museístico tuvieron pronto que reconocer el valor y la necesidad, por lo menos, de estudiar la realidad y actualidad de la exposición de literatura como fenómeno en expansión. Se asiste, sobre todo a partir de la década de 1990, al mayor reconocimiento del “significado cultural de exposiciones literarias” (Lange-Greve 1995) y una creciente atención que la filología empezó a dedicar al estudio de museos literarios (entre otros las antologías de Ebeling/Hügel/Lubnow 1991 y Kussin 2002). Esta discusión, pese a originarse en el debate de habla alemana –donde se desarrollarían también la mayoría de los acercamientos analíticos en este ámbito– tuvo cierta resonancia también en otros países, como resulta de diversas contribuciones publicadas también en inglés por el *Information Bulletin* de ICOM/ICLM.¹⁵² Partiendo del interrogante de *si es posible* exponer la literatura como tal, la investigación científica fue entonces moviéndose hacia la más concreta evaluación de los *aspectos y dimensiones de lo literario* que realmente abarca una muestra de literatura, comprometiéndose en el análisis de tipologías de exposiciones, de acuerdo con los objetos y estrategias cada vez individualizados.

Un primer campo de investigación muy prolífico, en el que coincidieron y vinieron a confluir diversas tradiciones científicas regionales fue el amplio y ya citado ámbito dedicado al estudio de las casas-museo de escritores (*writer's houses*, *maisons d'écrivains*, *Dichterhäuser*), fenómeno en constante expansión todavía a lo largo del siglo XX y XXI e investigado a toda latitud, por la literatura crítica de habla inglesa, francesa, alemana y, entre otras, también italiana.¹⁵³ El debate de área anglosajona ha profundizado en este marco en aspectos relacionados con el fenómeno del turismo literario y en la función de la literatura para la promoción de países y territorios, por el medio de la institucionalización y consagración de un “literary heritage” (cf. Hendrix 2008a y 2015; Watson 2020; Spring et al. 2021). Las exposiciones de los Invitados de honor en ferias del libro, en sus finalidades, se sitúan evidentemente en cierta continuidad con este modelo de exhibición que vela por el anclaje, a través del dato biográfico de la vida de escritoras y escritores y de la historicidad de la actividad literaria, a contextos culturales, de producción y recepción definidos. Por otro lado, sin embargo, ilustran también una progresiva complicación de este modelo, del que se trata de tener en cuenta y para

¹⁵² Cf. Lange-Greve (1995: 87-98).

¹⁵³ Véase Kahrs/Gregorio (2009), Di Monte et al. (2021), así como las publicaciones del International Council of Museum (ICOM) Italia (entre otras: Guarino 2020). Para las contribuciones de habla española –área en la que la museología en general, por lo menos hasta hace unas décadas (cf. Bolaños 2010), todavía contaba con escasas contribuciones teórica y el tema de la exposición de literatura todavía es poco presente–, puede remitirse a las publicaciones de la Asociación de Casas-Museos y Fundaciones de Escritores (ACAMFE), si bien con valor más promocional que científico. De algún interés, sin embargo, es el estudio dedicado al fenómeno del coleccionismo de autor de Sánchez (1999).

examinar el cual es preciso considerar la evolución teórica del análisis de exposiciones literarias, en sus presupuestos fundamentales.

También fuera de una visión clásica, filológicas o purista del hecho literario, los acercamientos analíticos, teóricos y prácticos actuales hacia exposiciones literarias parten en su reflexión de la idea de que “por supuesto, no se puede exponer la literatura” y que lo que se presenta en una muestra literaria es siempre “algo distinto de la literatura” misma (Gfrereis 2007: 81).¹⁵⁴ Desde esta perspectiva, la muestra de literatura, en sus diferentes modalidades y estrategias posibles consiste esencialmente no solo en la abstracción de una obra, desde sus contextos históricos o de uso y consumo habituales para ser incorporadas en otros, sino en un cambio radical de su medio específico (la textualidad en su dimensión integral y procesual) y una diferencia en el modo de su fruición habitual (la lectura individual o colectiva). Por decirlo en palabras de Annaliese Depoux (2006: 93), exponer lo literario supone de por sí siempre una “médiatisation de la littérature hors des textes”. Así, la construcción de lo que hemos definido, entonces, un *sistema semiológico segundo* de la exposición o, como destaca, Hans Wißkirchen (2002), de una trama de relaciones añadidas a la obra literaria en forma de un guion, se presenta como elemento aún más decisivo y determinante para una expología de la literatura, no pudiendo la obra del arte literaria, en la mayoría de los casos, hablar por sí misma en su medialidad (ibid.: 49). En este sentido, para el análisis de exposiciones literarias un acercamiento de tipo semiológico resulta imprescindible, no solo como instrumento hermenéutico para entender las funciones comunicativas del objeto y fenómeno literario al interior de un conjunto (discursivo, medial, estético o histórico) armado por una exposición, sino también como herramienta crítica que permite determinar las transformaciones y modificaciones específicas a las que el producto literario se ve ineludiblemente sometido para su mediatización y fruición expositiva.

Un modelo semiótico orgánico para el análisis de exposiciones literaria es ofrecido por Susanne Lange-Greve (1995). A partir de las diversas funciones que el objeto expuesto puede desempeñar en una muestra –respectivamente, como *reliquia*, *documento*, medio *representativo*, *ilustrativo* o, finalmente, de una *puesta en escena* (ibid.: 100-106)–, la autora distingue diferentes relaciones entre la literatura y estos medios y, por consiguiente, diversos modos de su codificación: por *identidad* con el objeto, en forma de mimesis o reconstrucción histórica, o por *diferencia* con ello, a través de la polisemia manifiesta, la apertura semántica, del enigma o incluso de la deconstrucción reflexiva (ibid.: 107-110). Esta última posibilidad es la que permite una mayor distancia lúdica lograda en un nivel metacomunicativo, con exposiciones que en sí mismas tienen carácter “literario”, “artístico” o “poético” (ibid.: 110-113).

De cara a estas transformaciones, una de las preguntas centrales que han guiado la reflexión crítica por parte de la filología, sobre todo en el más analítico debate de habla alemana, a partir de la década de 2000 es entonces: *¿qué es lo que se expone, cuando se expone literatura?* (cf. Wißkirchen 2002; Wirth 2011; Gfrereis 2012; Ilbrig 2015). Según Hans Wißkirchen (2002: 49-50) en una muestra literaria “el objeto central de exposición es la producción y recepción de la literatura, las luchas y las

¹⁵⁴ “Natürlich kann man Literatur nicht ausstellen”; “[...] etwas anderes als die Literatur” (Gfrereis 2007: 81).

estrategias de difusión o también de impedimento de la vida literaria”.¹⁵⁵ Esta, que constituye en realidad solo una de las posibilidades de conversión de lo literario en el espacio expositivo, representa una de las más difusas en la concepción histórica y patrimonial de museos y exposiciones literarias y el enfoque principal, también, de las muestras literarias de los Invitados de honor en las ferias del libro, en su puesta en escena como comunidad de profesionales y “campo literario”, en el sentido de Bourdieu (1991 y 1992). Más concretamente, este modo de presentación toma forma en lo que Uwe Wirth (2011), retomando una noción de Gérard Genette, llama los *epitextos* de la literatura. Con este término Genette (1987: 328) indica el conjunto de textos y discursos –en forma de comentarios, notas críticas, reseñas, homenajes etc.– que se producen alrededor de una obra literaria y que permiten su circulación. Según Wirth (2011: 56-57), una muestra literaria remite siempre básicamente a estos epitextos, a los contextos históricos-genéticos y críticos de una obra literaria. Si puede objetarse la validez de este principio para la totalidad de las formas de exposiciones de la literatura, esta dimensión juega sin duda un papel central en las funciones que el objeto literario tiene para la definición de culturas editoriales en ferias del libro. Los epitextos –en los que pueden incluirse también todos los medios empleados en la publicación y promoción de un libro– nos remite a un conjunto discursivo que sitúa la obra y el texto literario en un conjunto de relaciones significantes para la industria librera.

De manera orientativa, por su parte, la germanista y directora del museo del Deutsches Literaturarchiv Marbach, Heike Gfrereis (2012: 271), ha elaborado un modelo sistemático, más amplio y detallado de cuatro diferentes aspectos y dimensiones de la literatura que pueden plantearse a objeto de una exposición. La autora distingue

un lado real, *material*: lo que se puede ver y está ahí, lo que se puede captar como una imagen (dispuesta en líneas) o un cuerpo (encuadrado en la cubierta de un libro). A esta vertiente, que se hace consciente sobre todo cuando aún no leemos o hemos dejado de leer, se suma la *dimensión imaginaria*, lo que se puede inventar con el lenguaje: figuras, lugares, tiempos y acciones. Luego está la *dimensión artificial*: lo que crea el juego del texto y la ficción, lo que se inventa y fabrica hábilmente con el lenguaje, como voces, texturas y estructuras. Por último, está la *dimensión histórica*: lo que la obra de arte traduce del tiempo y el espacio y que puede traducirse a partir de ella, su referencialidad intertextual y extraliteraria.¹⁵⁶

La *dimensión material* de la literatura remite a todo lo que constituye la fisicidad del texto, los soportes y formatos, el conjunto de elementos gráficos y tipográficos de una obra considerada fuera de la actividad de lectura. En la atención que las ferias del libro dedican a este medio, el aspecto material resulta dominante en las exposiciones de los Invitados de honor, que a menudo se comprometen incluso

¹⁵⁵ “Ausstellungsgegenstand sind dann vor allem die Produktion und die Rezeption von Literatur, Kämpfe sowie Verbreitungs- aber auch Verhinderungsstrategien des literarischen Lebens” (Wißkirchen 2002: 49-50).

¹⁵⁶ “[...] eine reale, materielle Seite: das, was zu sehen ist und da steht, was als Bild (in Zeilen angeordnet) oder Körper (in Buchdeckel gebunden) begreifbar ist. Zu dieser Seite, die vor allem bewusst wird, wenn wir noch nicht oder nicht mehr lesen, kommt die imaginäre Dimension: das, was mit der Sprache erfunden werden kann: Figuren, Orte, Zeiten und Handlungen. Hinzu tritt die artifizielle Dimension: das, was das Zusammenspiel von Text und Fiktion erzeugt, was mit der Sprache kunstvoll erfunden und gemacht ist: Stimmen, Texturen und Strukturen. Schließlich die historische Dimension: das, was aus Zeit und Raum in das Kunstwerk übersetzt wurde und aus ihm übersetzt werden kann, seine intertextuelle und außerliterarische Referenzialität” (Gfrereis 2012: 271; destacado M.A.),

en una representación del desarrollo histórico y técnico del medio impreso y en la celebración de su valor. También la *dimensión histórica* –que puede incluir la historia de gestación, producción y recepción de una obra, a la que aluden Wirth y Wißkirchen– tiene su proyección en este marco. En ella puede reconocerse, de acuerdo también con las perspectivas del New Historicism, un conjunto de niveles que integran el texto en un contexto espacio-temporal, como un discurso sobre la realidad colocado y permeado por un intertexto cultural, por relaciones con otros textos y discursos. La *dimensión imaginaria*, o más bien de *producción imaginativa* de la literatura, también resulta un aspecto muy importante, aunque no siempre implementado de forma explícita y directa en las exposiciones de los Invitados, como la *dimensión artificial*, entre todas, sin duda, la más compleja y la que más promueve actitudes reflexivas y crítica. Si la primera remite a la mimesis –lo que Genette (1991 [1979]) llama la “ficción”, como universo referencial, factual o ficcional, o figurativo tanto del texto narrativo y dramático, como de aquello poético– la *dimensión artificial* puede definirse con referencia al polo de la “dicción” (ibid.), al elemento retórico y artístico del lenguaje, a sus estructuras y dispositivos, pero también a la construcción semiológica de los elementos de la “ficción”. A cada una de estas dimensiones, de todas formas, corresponden en primer lugar diferentes tipologías de objetos y medios expositivos, más apropiados para representar una o la otra, aunque a menudo estas pueden cruzarse.¹⁵⁷

Por su parte, el trabajo de Gfrereis, como teórica y curadora, propone modelos para el desarrollo de exposiciones literarias que pongan mayor acento en la *dimensión artificial* de lo literario, en el texto y en los procesos compositivos de la escritura, así como en diferentes modos de la lectura (cf. Gfrereis 2021). En esta línea, diversas contribuciones recientes, sobre todo desde el ámbito aplicado de la museografía, empezaron a alejarse de modos de una musealización tradicional de la literatura, historizante y documental, orientada a la definición de cánones y patrimonios, para reflexionar de forma productiva sobre nuevas prácticas más atentas a incorporar la actividad y creatividad literaria en el propio lenguaje de una exposición.¹⁵⁸ Se abrieron camino perspectivas que, en el marco de una *artistic research* (cf. Kutzenberger 2013: 166s.), empezaron a pensar las posibles continuidades y los intercambios entre las artes y la literatura, de cara a formas más creativas de exposición de esta última;

¹⁵⁷ Libros, tapas, hojas, ilustraciones, ediciones y traducciones de una obra (*muestra bibliográfica y/o editorial*), así como manuscritos originales, autógrafos, cartas (*exposición documental o aurática*) representan los medios típicos de visualización de la *dimensión material*. El manuscrito, sin embargo, como en la propuesta de Valéry, puede servir también de medio para reflexionar sobre la obra, en su *dimensión artificial*; también los autógrafos y originales se ilustran a menudo como piezas típicas de la *dimensión histórica* de la literatura, junto a reliquias, muebles, materiales, espacios o lugares que remiten al contexto genético de obras literarias (ej. *casa museo de escritores*). Textos, citas, comentarios (*exposición crítica*), pueden devolver a la *dimensión histórica* y *artificial* o también a la *dimensión imaginativa*, evocada en el contenido de las citas y pasajes del texto. Para esta última, más eficaces resultan, sin embargo, a menudo medios visuales, imágenes, instalaciones o representaciones que reproducen lugares, motivos o figuras de una obra (*adaptación visual, plástica, sonora o performativa*). Para la *dimensión artificial*, finalmente, destaca el uso de palabras claves, versos, reelaboraciones del texto, reproducciones de estructuras textuales (ej. salas estructuradas como estrofas y versos de un poema; instalaciones o juegos con elementos del texto) (*exposición constructiva o deconstructiva*).

¹⁵⁸ Una panorámica de diversos acercamientos, a nivel internacional y local, es ofrecida por los trabajos antológicos de Régnier 2015b, Gfrereis/Lepper 2007, Bohnenkamp/Vandenrath 2011, Kroucheva/Schaff 2013, Hansen/Schoene/Teßmann 2017. Interesante resulta también el estudio monográfico de Zeissig 2023 sobre “el futuro de los museos literarios” y un manifiesto con propuestas que consideran la interacción productiva entre escenografía y performatividad literaria.

también, invirtiendo la cuestión inicial sobre cómo y con qué medios exponer la literatura, se empezó a sondear el potencial pedagógico y comunicativo específico de modos literarios para la organización de estrategias expositivas, para tratar también otros temas (Schulz 2015), bajo las preguntas de: *qué es lo que muestra la literatura y cómo*, cuáles son sus formas peculiares de “deixis” (Gfrereis/Leppner 2007). Desde el punto de vista teórico, el impacto mayor de una exploración literaria de lo museográfico se registra en una consideración, particularmente, de los aspectos de semiosis narrativa intrínsecas en exposiciones y museos en general (Ryan/Foote/Azaryahu 2016: 181-206); en muestras literarias el empleo de narraciones y narrativas derivadas del propio objeto literario homenajeado permite un incremento de efectos circulares y performativos de la muestra, con una expansión desde el nivel del texto, en su dimensión imaginaria e imaginativa, a aquello estructural del recorrido y del espacio y de las experiencias de los visitantes, hasta incluir la vida ‘real’, fuera de la exposición (cf. Schaff 2021). No faltan, sin embargo, también acercamientos que se enfocan en más abstractos principios de estructuración poética, como elementos ejemplificativos y significantes (por ejemplo: Vanderath 2011; Zeissig 2021). Esta evolución en la teoría sigue y refleja también un cambio de tendencia en las prácticas de exposición de la literatura. También en los pabellones de Invitados de honor a lo largo de las décadas, como ilustra la selección de casos aquí tratados, se asiste a un progresivo pasaje, en general, desde modalidades de presentación enfocadas en la celebración frontal, de historias y patrimonios preexistentes, a formas que insisten, por el contrario, en la visualización y articulación de experiencias literarias, en horizontes performativos contextuales, ahistóricos o intencionalmente posthistóricos.

Cabe considerar, finalmente, una problematización y extensión crítica del concepto mismo de *exposición*, también a partir de una esencial “contaminación de sistema”¹⁵⁹ con la literatura y de las “zonas de tránsito” (Anastasio/Rhein 2021) entre literatura y exposición. Autores y autoras como Philippe Hamon (1989 y 1995) o Mieke Bal (1996) se han enfocado productivamente en la polisemia del término *exposition*, como acto ostensivo y, a la vez, de argumentación retórica, registrando no solo la presencia de componentes literarios en exposiciones, sino también el impacto de prácticas museísticas en los modos de la escritura literaria,¹⁶⁰ pero también y, sobre todo, académica, es decir en la organización, de meta-discursos sobre la realidad histórica, cultural (y también literaria) a partir de visiones museísticas.¹⁶¹ Siguiendo a Hamon, Annaliese Depoux (2006: 9), por ejemplo, habla de una tendencia a la “muséographisation de notre culture littéraire”, que se refleja en la historiografía y en la educación, según modalidades que antologías y manuales escolares comparten con museos y

¹⁵⁹ El concepto es mutuado por la teoría de relaciones inter y transmediales de Irina Rayewsky (2002).

¹⁶⁰ Hamon (1989) considera el paralelo aparecer de museos y grandes exposiciones en el siglo XIX y las transformaciones de una textualidad literaria, desde Baudelaire a Balzac, de Flaubert a Huysmans y Zola hasta Walter Benjamin, cada vez más votada al modelo arquitectónico de la galería, a aspectos fotográficos y a la metafórica del espacio. Podrían mencionarse, sin embargo, como ejemplos de la misma época, también casos elocuentes de la literatura de habla española como las colecciones de retratos y paisajes de “Álbum porteño” y el “Álbum santiagués” de Rubén Darío in *Azul* (1888) los sonetos de *Mi museo ideal* (1893) de Julián del Casal.

¹⁶¹ En la senda de Hamon, también el curador, crítico de arte y filólogo Jean-Max Colard (2010) ha enfocado en una “art de l’exposition”, tanto museográfica como literaria, que se ejemplifica también en géneros textuales y literarios –como el catálogo o la prefación de autor– que acompañan el evento expositivo o, viceversa, la implementación en muestras y exposiciones de arquitecturas textuales como “introducciones” o “capítulos” (cf. Colard 2016).

casas de autores (en su reducción de lo literario a figuras y a autores, a contextos y “capítulos” de la historia, en el uso del retrato fotográfico etc.).

Más allá del análisis de estas convergencias específicas, en Francia –donde “la muséalisation de la littérature” y las “modalités” de su exposición, según indica Marie-Clémence Régnier (2015a: 8), se han convertido solo recientemente en objeto de interés científico– se afirma un uso más libre de la noción de “littérature exposée” que, como por Olivia Rosenthal y Lionel Ruffel (2010 y 2018), incorpora una pluralidad de sentidos y fenómenos:

ces pratiques littéraires multiples (performances, lectures publiques, interventions sur le territoire, travaux sonores ou visuels) pour lesquelles le livre n’est plus ni un but ni un prérequis. L’exposition y est un mode d’existence et d’expérience du littéraire qui investit des espaces, celui du musée, de la galerie, de la scène, de la rue, qui ne sont généralement pas les siens : si l’on veut être plus précis, nous pourrions dire que l’exposition déjoue le mode de reconnaissance de la littérature par l’imprimé et par le livre. (Rosenthal/Ruffel 2010: 4)

Para los autores, el concepto de *literatura expuesta* remite a un fenómeno general de “extension du domaine littéraire”, “l’entrée du fait littéraire dans un régime de visibilité et d’expérience” (Rosenthal/Ruffel 2018: 5), que condiciona sus modos de producción, publicación, promoción y circulación actuales a través de amplios círculos de la comunicación, debidos también a la creciente digitalización, a las redes sociales, lo que implica una renovación de sus géneros, una ampliación del concepto de *literatura* a una pluralidad de nuevos fenómenos, formatos y productos. La idea de esta evolución no asume el espacio expositivo como único lugar manifestativo, pero, sí, evidentemente, como modelo paradigmático. Así también el presente estudio, si mantiene central el enfoque en el momento y en los espacios expositivos, piensa, sin embargo, también su continuidad constitutiva con una pluralidad y variedad de otras formas de promoción, “exposición” o más precisamente, “eventización” de la literatura (Schaff 2013) en el campo de la edición, particularmente en festivales y ferias del libro. Las exposiciones de Invitados de honor, como bien ilustra el carácter híbrido de sus pabellones, como espacios dinámicos de muestras, pero también de encuentros y de eventos, se insertan evidentemente en este amplio circuito de comunicaciones y llevan en su interior los rasgos de esta pluralidad de momentos: entre estético, publicitario, lúdico, político-cultural, etc.

De cara a este contexto específico, es posible profundizar y quizás también ampliar la taxonomía propuesta por Gfrereis, particularmente considerando, de acuerdo con la teoría de Mieke Bal, las finalidades performativas del acto de exposición de los Invitados de honor. A partir de la que definiría una *dimensión simbólica o axiológica* específica de la literatura –tanto interna al propio discurso literario, en sus consideraciones éticas, estéticas o políticas, así como de las valoraciones (positivas o negativas) producidas alrededor de una obra literaria, del éxito y de los efectos que su recepción procura en una comunidad de lectores–, puede reconocerse también una *dimensión pragmática o discursiva* de la literatura como acto comunicativo en sí mismo en un contexto sociocultural. Su *exposición*, en sentido concreto de integración a un espacio expositivo o en sentido amplio de su inclusión simbólica y temática en el programa y la comunicación de un Invitado de honor, hace de ella

el medio y el instrumento de un acto comunicativo de segundo nivel, que revoca su autonomía y, sin embargo, condiciona (aunque solo de forma contingente) su recepción y circulación en un espacio público. Así, por ejemplo, también el carácter innovador, desgarrador, conflictual o incluso polémico de ciertas obras literarias (como pueden ser obras de vanguardia, literatura de migración o exilio) puede verse mediado, neutralizado y reconvertido en las estrategias del Invitado de honor y de los diferentes actores involucrados en su promoción.

El análisis crítico del uso comunicativo, pragmático y simbólico de la literatura por parte de los Invitados de honor puede orientarse, sintéticamente, a cuatro aspectos, indicados por Lothar Jordan (2008: 51) como criterios de diferenciación de exposiciones y museos literarios, sobre la base de: “(1) la especificidad del autor/los autores o colección”; “(2) tradiciones y peculiaridad del lugar o casa” elegidos para una exposición y “sus contextos”, su historia, significado, tejido sociocultural; “(3) el discurso museológico” allí organizado, respecto de sus estrategias, medios y públicos de referencias; “(4) las concepciones de *literatura*” allí propuesta, “junto con criterios teóricos y filosóficos”¹⁶² allí adoptados y a las prioridades asignadas –por ejemplo, a aspectos biográficos, históricos, al tipo de escritura, a sus soportes, a la historia de la recepción, a la estética del texto etc.–. Estos cuatro ejes constituyen puntos de interés primarios también a la hora de enfrentarse al análisis de exposiciones literarias en el marco de exhibición de los Invitados de honor. También allí, se trata de examinar: 1) la particularidad de la *colección* o selección de obras y autoras y autores propuestos; 2) la función del *lugar* elegido, en este caso, el tipo de feria y su valor estratégico, así como de otros “lugares” y contextos históricos y sociales evocados y puestos en escenas por la exposición; 3) el particular *discurso expositivo* en la pluralidad de sus medios y estrategias y 4) finalmente la discusión acerca de qué es lo que se considera *literatura*, tanto en el contexto general de la feria, como en la perspectiva propuesta por el propio Invitado de honor: en el privilegio asignado a ciertos valores, por ejemplo, de modernidad, diversidad, innovación, a motivos o estilos, o también de cara a intenciones proyectivas respecto de una “literatura nacional”, “regional”, “universal” o “mundial”, como se ha visto.

Este último aspecto, finalmente, representa la pregunta central a la que venimos a encararnos en el análisis a continuación y el elemento que reconecta también los demás aspectos. El carácter más o menos explícitamente definitorio de la exposición de un Invitado de honor respecto a las obras y “objetos” literarios expuesto ofrece parámetros, aunque provisionales y contingentes, de lo que se entiende por *literatura* –tal vez privilegiando una u otra forma, uno u otro género o también uno u otro medio al interior del panorama móvil de la innovación tecnológica en el sector del libro–. Los siete casos de estudios que se analizan a continuación intentan ejemplificar diferentes articulaciones del concepto de *literatura*. Los paralelismos y diferencias entre cada uno, en sus estrategias y los procesos expositivos particulares, iluminan de forma cabal paralelismos y diferencias también respecto de la relación entre literatura e identidad colectiva.

¹⁶² “1. Die Spezifik von Autor/Autoren und Sammlungen”; “2. Traditionen und Spezifik von Ort und Haus [...] und Ihrer Kontexte”; “3. der museologische Diskurs”; “4. Auffassungen von Literatur samt literaturtheoretischer und philosophischer Bestimmungen” (Jordan 2008: 51).

3. HISTORIAS Y TAXONOMÍAS: EXPONER CULTURAS EN LA FERIA DEL LIBRO MÁS GRANDE DEL MUNDO

3.1. La internacionalización de la Frankfurter Buchmesse y los enfoques temáticos

El aparecer de países, comunidades lingüísticas o culturales sobre la escena de las principales ferias internacionales del libro del mundo –y de manera definitiva con la introducción de la figura del País invitado de honor en 1988– remonta en su historia a mediados de los años 70 y al desarrollo internacional de la primera y más grande feria del libro del mundo moderna, la Frankfurter Buchmesse. En aquella época, la Buchmesse vino consolidando su papel a nivel global, en un clima, sin embargo, de crecientes polémicas. A lo largo de dos décadas, tras su refundación moderna en 1949 por iniciativa del Börsenverein des Deutschen Buchhandels (la Asociación del comercio librero alemán),¹⁶³ la Feria del Libro de Fráncfort había ganado rápidamente en tamaño y en términos de una presencia cada vez más significativa de expositores extranjeros,¹⁶⁴ lo que, de alguna forma, entraría en conflicto con su objetivo primario de empujar y fomentar el desarrollo de la industria editorial de Alemania occidental en la fase posbélica (cf. Füssell 1999b).

El proceso de expansión de la Buchmesse procuró el malhumor de sectores del campo literario y editorial local, de asociaciones de editores y autores que en la ampliación de la feria a una miríada de expositores de todas partes del mundo veían el peligro de una aumentada concurrencia, sobre todo por parte de sociedades editoriales multinacionales.¹⁶⁵ Suportados por el polo intelectual del campo cultural, asociaciones de editores o autores independientes o “alternativos” (Füssell 1999c: 115-116) empezaron a reprochar a la Buchmesse la tendencia a una maximización comercial del sector, secundando las exigencias y los intereses de grandes grupos editoriales internacionales, que se servían de la feria para el comercio y la promoción de *best sellers* mundiales.¹⁶⁶ La acrecida dimensión pública de la Buchmesse convirtió pronto el evento en un espacio de tensiones y contradicciones de la industria del libro, contendida entre aspiración cultural y motivo económico, campo nacional e internacional. Por otro lado, como consecuencia de una polarización general de la sociedad en la década entre 1960 y 1970 con los movimientos políticos y estudiantiles, diversos actores y grupos habían encontrado en la Buchmesse una plaza internacional privilegiada para sus propias iniciativas, demostraciones y protestas (cf. Niemeier 2001: 46-49 y Schneider 1999).

¹⁶³ La historia de la Feria del Libro de Fráncfort es ampliamente documentada. Para una panorámica sobre sus inicios en el siglo XV hasta la actualidad cf. Weidhaas 2003; para la nueva fase, a partir de la época posbélica, cf. los trabajos de Füssell 1999d, Niemeier 2001 y Weidhaas 2007.

¹⁶⁴ A principio de los años 60, podía hospedar ya más de 2.100 expositores de 36 países diferentes (cf. Füssell 1999c: 191), de Estados Unidos a Unión Soviética, de Europa a Asia y Oceanía, llegando casi a duplicar estas cifras en los siguientes diez años, con la participación de 3.683 expositores procedentes de 57 países en 1973 (ibid.: 196-197).

¹⁶⁵ Las protestas llevaron incluso a la fundación de una “contra-feria”, la *Gegen-Buchmesse* organizada por el Consorcio de editores y autores alternativos (*Arbeitsgemeinschaft Alternativer Verlage und Autoren* – AGAV), que se celebraría de 1977 a 1984 (v. Füssell 1999c).

¹⁶⁶ Sobre la adhesión de la Buchmesse a campañas de promoción de *best sellers*, con comunicados de prensa, eventos, encuentros con autores y firmas de libros en lugares centrales de la feria, véase Sabri 1999.

Fue en este contexto, cuando en 1976 la Feria del Libro de Fráncfort bajo la dirección de Peter Weidhaas (director desde 1973 a 2000) inauguró el formato de los “temas focales” (*Schwerpunktthemen*) (cf. AuM 1976b: 3),¹⁶⁷ primer paso de una evolución que, doce años más tarde, llegaría al instituto del País invitado de honor. Los temas focales constituían un programa especial de eventos y exposiciones a ritmo bienal dedicados a la edición y, sobre todo, a la literatura –o *las literaturas*– de diversas áreas del mundo: a lenguas, culturas o sectores por entonces todavía poco representados y publicitados al interior de los circuitos internacionales del comercio librero –y de sus centros económicos europeos y norteamericanos, ampliamente representados por la Buchmesse–. El nuevo formato, pensado para dotar el evento de un propio perfil cultural y político, pretendía contribuir a remediar los desequilibrios internos del campo editorial, permitiendo al mismo tiempo a la feria ganar las simpatías de ambientes hasta entonces más críticos, al incluir y ofrecer visibilidad a editores con intereses alternativos al mercado dominante.¹⁶⁸ Explica un informe de la Buchmesse, todavía en 1988, cuando los temas focales serían definitivamente sustituidos por enfoques en países, cómo

los temas elegidos tenían el objetivo de situar las literaturas menos conocidas, sobre todo la de otras culturas, en el foco de interés de la Feria del Libro de Fráncfort y, de consecuencia, de los medios de comunicación pública.¹⁶⁹

La panorámica a continuación intenta reconstruir no solo la evolución de un programa de enfoques temáticos a otro, sino examinar este mismo proyecto desde el punto de vista de los cambios estructurales y de las nuevas configuraciones discursivas en él implícitas, como elementos propedéuticos al análisis en detalle de nuevas modalidades de exposición de la literatura en este marco (cap. 3.2).

3.1.1. Temas focales: la Frankfurter Buchmesse (1976-1986)

Durante una década, entre 1976 y 1986, la Buchmesse dedicó seis ediciones a las producciones literarias de regiones del mundo, temáticas o ámbitos menos explorados del mercado editorial global, con el objetivo en parte de sanar aquellas desigualdades socioeconómicas a nivel global que se reflejan también en el campo de la edición. Cinco enfoques temáticos tuvieron lugar en la feria en este marco: “Latinoamérica – un continente literario desconocido” (AuM 1976b), con el que la Feria del Libro de Fráncfort dio su activa contribución a la amplificación y difusión comercial en Alemania y Europa del

¹⁶⁷ Sobre la relevancia de la labor de Weidhaas y su trayectoria personal para la transformación del perfil comercial y cultural de la Buchmesse véase, al lado de sus autobiografías (Weidhaas 2007 y 2017), el estudio crítico de Sorá 2021.

¹⁶⁸ En este sentido los temas focales pueden colocarse en el marco de una estrategia de largo plazo, que comprende el propio formato del País invitado, como medida pensada para el fomento de una mayor *bibliodiversidad* al interior del mercado global. El reciente estudio de Luise Hertwig (2023) pone, sin embargo, en tela de juicio la eficacia de este proyecto.

¹⁶⁹ “Die gewählten Themen hatten es sich zur Aufgabe gestellt, unbekanntere Literaturen, speziell aus anderen Kulturkreisen, in den Blickpunkt der Frankfurter Buchmesse und damit der Medienöffentlichkeit zu stellen” (AuM 1988: 48). Traducción del alemán M.A.; así siempre, donde no se indica diversamente.

llamado “boom latinoamericano”;¹⁷⁰ “El niño y el libro” (1978) que, de cara al International Year of the Child proclamado por UNESCO en 1979, consideraba también la situación global de la educación de la infancia, en particular, en áreas del planeta económicamente desventajadas; “África subsahariana” (1980), con el que por empuje de la Buchmesse y de organizaciones para el desarrollo, se fundaría la Sociedad para el fomento de la literatura de África, Asia y América Latina (*Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika e.V.*; hoy *Litprom*); “Religiones de ayer en el mundo de hoy” (1982), dedicado a un ámbito “which would otherwise move only in the shadows of the overwhelming mass presentation of the Fair” (Weidhaas 1982: XIX) y que por reflejo de una amplia producción librera planteaba la cuestión de la actualidad y diversidad de pensamientos religiosos; “Orwell 2000” (1984), que trataba la cuestión de la revolución digital, puesta en escena por la referencia a la ciencia ficción, como evento central también para el futuro de la edición; e India (1986), mercado literario y editorial hoy en expansión y que por entonces, por el contrario representaba todavía para los lectores europeos “ein weiteres literarisch unbekanntes Land” [otra nación literaria desconocida] (Weidhaas 2003: 274).

Trataré en detalle los programas y las exposiciones de estos enfoques más abajo (cap. 3.2.1); de entrada, sin embargo, cabe hacer algunas consideraciones de tipo general. El formato de los temas focales –y más aún los Países invitados más tarde– significó para la feria un mayor impacto en términos de atención pública y una acrecida actividad de comunicación. Con el primer tema sobre América Latina, vino a crearse también una oficina de prensa interna a la Buchmesse (cf. Rütten 2003: 15). Los enfoques pretendían ofrecer un contenido atractivo y a la vez controvertido, capaz de cautivar la atención de medios y de un público cuanto más amplio posible, tanto de profesionales de la edición, como de la prensa, y de otros operadores culturales hasta incluir la platea de consumidores de libros en general. Frente a la opinión pública, la feria intentó cuidar una función de sujeto promotor de cultura, con una propia misión pedagógica, ilustradora y filantrópica, ganando al mismo tiempo una posición de vanguardia al interior de la industria editorial. Los temas focales, según reivindica orgullosamente la Buchmesse, “ofrecieron una ocasión de debate acerca de cuestiones culturales y de integración de literaturas procedentes de regiones del mundo del libro poco consideradas”.¹⁷¹ La programática variedad del espectro de regiones del mundo involucradas permitieron a la feria ampliar su esfera de influencia y relaciones internacionales y comerciales, situándose en territorios de la edición todavía no ocupados por los grandes agentes del mercado de derechos.

¹⁷⁰ En su volumen conmemorativo de 1996 la Buchmesse reivindica con orgullo este papel: “Das Boom der lateinamerikanischen Literatur auch in Europa hat nicht zuletzt mit dem ersten Schwerpunktthema Lateinamerika im Jahre 1976 zu tun” [El boom de la literatura latinoamericana también en Europa tiene mucho que ver, entre otros factores, con el primer tema focal sobre América Latina en 1976] (Frankfurter Buchmesse 1996: 62). Analogamente, en la segunda edición de la antología de la literatura latinoamericana, inicialmente publicada por la editorial Suhrkamp en 1976 en ocasión del primer tema focal de la Buchmesse, la editora Michi Strausfeld recuerda: “Die Rezeption der hispanoamerikanischen und brasilianischen Romane in Deutschland hat sich seit 1976 deutlich verbessert” [la recepción de novelas hispanoamericanas y brasileñas ha mejorado sensiblemente a partir de 1976] (Strausfeld 1989: 7). Según Strausfeld, el año 1976 marcaría un partaguas en la traducción y difusión de autores latinoamericanos en el mercado alemán y europeo (cf. también Strausfeld 2015: 132-133).

¹⁷¹ “[die Schwerpunktthemen] gaben [...] Anlass für Auseinandersetzungen um kulturelle Fragen und die Integration von Literaturen aus weniger betrachteten Regionen der Buchwelt” (Frankfurter Buchmesse 1996: 62).

Desde el punto de vista de sus efectos en la promoción de literaturas, los temas focales de la Feria del Libro de Fráncfort contribuyeron de manera significativa a contornear marcos de definición cultural del panorama literario, que se traducen también, en ocasiones, en caracterizaciones de tipo identitario. Dichas relaciones se manifiestan y consolidan en la proliferación en el campo alargado de la edición y del negocio librero, en la prensa y en ámbitos contiguos como la academia, de discursos o valoraciones sobre el carácter alternativamente ‘nacional’ o ‘regional’, ‘internacional’ o ‘mundial’ de obras literarias y el establecerse de nuevas conexiones entre ellas bajo el trasfondo de supuestas identidades culturales. Se trata de constelaciones definitorias que se abrieron poco a poco pistas en la forma de lo que Gérard Genette (1987: 316-319) define “epitexto público”, conjunto de textos y discursos que velan por la circulación de una obra literaria y su recepción y que con ocasión de los temas focales se manifiesta no solo en títulos, conceptos programáticos de cada edición de la feria, sino de manera particular en “epitextos editoriales” (ibid.: 318 y ss.), es decir, programas de publicaciones, catálogos, antologías y textos introductorios a obras particulares que acompañaron, prepararon o siguieron cada tema focal en la labor de editoriales y de la propia Feria del Libro de Fráncfort. A partir del primer enfoque en América Latina, la Buchmesse se comprometió en una amplia y constante actividad de búsqueda, clasificación bibliográfica y compilación de amplios catálogos de títulos representativos del área o sector tratado y que constituirían en cada evento el objeto de exposiciones temáticas, junto con guías para editores y agentes, con fichas para la compraventa de derechos.¹⁷² Esta actividad se acompañó, contextualmente, de la publicación por parte de editoriales interesadas y entes involucrados de antologías y recopilaciones, que se asociaron al enfoque de la feria. Los temas focales de este modo no solo dieron un empuje a la internacionalización de obras literarias antes desconocidas, sino que ofrecieron una nueva e importante ocasión de negocio para editores, que incluyeron de buen grado en sus propios discursos y planes de publicaciones el marco propuesto y creado por el evento ferial.

A partir y alrededor de la iniciativa de la feria, se originó así un complejo conjunto de operaciones político-culturales y comerciales, que vieron participar instituciones, asociaciones y sociedades, medios de comunicación, editoriales, con sus políticas de traducción y publicación, así como actores académicos, con programas de estudios, debates y publicaciones críticas.¹⁷³ A través de los temas

¹⁷² Un ejemplo es el catálogo *Bücher und Rechte – Literatur aus Schwarzafrika* [Libros y derechos – Literatura de África Subsahariana] (Becker/Weidhaas 1980) publicado en ocasión del tema focal de 1980 por la Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika e.V. [Sociedad para el fomento de la literatura de África, Asia y América Latina] en cooperación con la dirección de la Frankfurter Buchmesse. El volumen consistía en una recopilación de reseñas y fichas técnicas de 102 obras de autores africanos. La Sociedad, fundada con el apoyo de la Feria del Libro de Fráncfort, se proponía de mediar en la compraventa de derechos entre editores extranjeros y alemanes (cf. Rütten 2003: 29).

¹⁷³ El papel de la investigación académica resulta sobresaliente en los catálogos y en las publicaciones temáticas que la feria dedicó cada año a sus enfoques, a las que contribuyeron investigadores y docentes universitarios. La activa cooperación de universidades, institutos y centros de estudios para la consagración de marcos de difusión de literatura será decisiva también sucesivamente, con los programas de Invitados de honor. Diversos entre los casos tratados en este trabajo muestran un intercambio entre la feria y los comités organizadores, por un lado, con sus necesidades e intereses comerciales o de autorrepresentación, y asesores académicos, por el otro. Particularmente extenso y generalizado resulta el caso de FIL Guadalajara, donde por la gestión de la universidad local (UdG) que organiza la feria, la participación de Invitados de honor significa en ocasiones la creación de actividades, como conferencias y simposios, o la institución de nuevas cátedras

focales, se dieron a conocer por primera vez al público alemán, europeo e internacional de la feria productos literarios en su mayoría desconocidos a este y presentados y considerados bajo el espectro de intereses de editoriales, estudiosos e instituciones extranjeras y de supuestas pertenencias específicas –geográficas o culturales– definidas desde perspectivas no autóctonas; además prescindiendo programáticamente no solo de cualidades estéticas, estilísticas o genéricas de las obras particulares, sino incluso de otras variables culturales que pueden intervenir en estos conjuntos, como la diversidad lingüística o la pertenencia de ciertas obras a diferentes campos regionales y nacionales contemporáneamente, desbordando o diversificando en su interior el espectro considerado. Así, por ejemplo, retomando el feliz concepto de Edmundo O’Gorman (1958) y su *Invención de América*, Dunia Gras y Gesine Müller (2015) destacan de forma crítica la progresiva “invención de un continente”, con relación al proceso de internacionalización activa de la literatura latinoamericana, de acuerdo también a ciertas “necesidades de exotismo europeas” (ibid.: 10). Se trata, por supuesto, de un proceso que hubo sus inicios a partir de finales de los años 50 del siglo XX y que, sin embargo, por efecto de la nueva iniciativa de la Buchmesse, dos décadas más tarde, tendría una nueva aceleración y una definitiva difusión en nuevas áreas del mundo. El estudio de publicaciones antológicas de esta época ofrece una proyección interesante de este fenómeno, como demuestra el análisis comparativo realizado por Gerling (2004), acerca de las antologías literarias publicadas en Alemania con tema América Latina. No sorprende constatar, no sólo cómo el número de antologías aumenta a partir de 1976, como consecuencia del tema focal de la Buchmesse, sino también cómo vaya consolidándose en este contexto también la idea de una connotación mágicorrealista de la literatura latinoamericana (ibid.: 17-31). El concepto crítico de *realismo mágico* como término paraguas para la definición de la literatura latinoamericana, no solo responde a una visión foránea desde Norteamérica o Europa del Sur del continente o de intelectuales y escritores latinoamericanos que buscaron corresponder a esta atención, sino que como ha brillantemente ilustrado Vittoria Borsò (1994) acaba, finalmente, por reproducir visiones míticas sobre América que remontan a la época de la Conquista. En general, por efecto de una mirada ajena o enajenada, como afirman otra vez Müller y Gras (2015: 10), “la literatura latinoamericana comienza a considerarse en conjunto y a construirse una identidad propia, más allá del tratamiento aislado de cada una de las literaturas nacionales que conforman su tejido” (ibid.), y, por supuesto, mucho más allá del texto individual llamado a concretar dicha identidad.

La idea de *invención de continentes literarios* como proyecto activo de abstracción y reducción de la complejidad de fenómenos literarios –al que corresponden la articulación de comunidades literarias “imaginadas”– resulta particularmente contundente para el análisis del proceso que la Buchmesse, con el apoyo de instituciones, asociaciones y editoriales, puso en marcha con la promoción de literaturas de otras regiones del mundo. Katharina Einert (2015) considera cómo la propia locución *continente literario* hace su aparición de forma decisiva en el contexto de la exhibición de América Latina en la Buchmesse de 1976, hasta incorporarse en los discursos y programas de editoriales, en particular de la

de estudios literarios en la Universidad de Guadalajara financiadas por los gobiernos de los países huéspedes (cf. aquí cap. 7 y 10).

editorial Suhrkamp por ella analizada. De hecho, la misma expresión *continente literario* se incluye de forma programática ya en el título que la feria dio al primer tema focal: “Latinoamérica – un continente literario desconocido” (AuM 1976a: 2). Con esta metáfora, que alude, otra vez, a la historia de los Descubrimientos, advierte Einert, la feria, y con ella las editoriales que abrazaron esta misma retórica, intentó destacar su papel de descubridora, aunque de hecho se tratara solo de un “re-descubrimiento” (Einert 2015: 231) de obras y autores en parte ya publicados y traducidos en Alemania y Europa anteriormente.

La novedad de este re-descubrimiento consiste, evidentemente, en ofrecer a estas obras un marco de referencia único, una identidad continental que, por efecto del evento ferial y su impacto mediático hubo amplia difusión también en las décadas siguientes.¹⁷⁴ De esta forma, la Buchmesse consagró una ficción conceptual que funcionó como vía de acceso a nuevas y diversas literaturas hasta entonces a los márgenes del interés de mercado y su mayor entrada en los circuitos del negocio mundial. Esta tendencia clasificatoria, que vincula la literatura a ciertos territorios o áreas culturales se fortalece de manera decisiva con la llegada de los Países invitados de honor, por el acrecido peso del componente político y de la participación de representantes institucionales, con una consecuente revitalización de discursos sobre ‘literaturas nacionales’ y una aún más significativa integración de narraciones y proyecciones identitarias en el contexto de la feria del libro.

3.1.2. La crisis de los temas focales y el nuevo formato del País Invitado (1988-)

Con los temas focales hubo inicio un proceso de progresiva introducción al espacio de la feria de sujetos de otra forma ajenos al campo literario y editorial, como realidades administrativas, gobiernos y sujetos políticos que vinieron afirmándose como actores protagónicos con el formato del País invitado de honor. Con el fin de programar y financiar sus enfoques y exposiciones la Buchmesse buscó entablar, a partir de la década de los temas focales, un creciente intercambio no solo con editores y asociaciones del comercio librero de las diversas regiones tematizadas, sino también con entidades políticas, embajadas, ministerios e institutos culturales que pudieran ofrecer un apoyo en la organización y gestión de los eventos y de las exposiciones acompañantes, así como en la invitación de personalidades destacadas.¹⁷⁵ De este modo, la Buchmesse se estableció como puente estratégico entre campos diferentes, entre industria cultural y editorial y campo político. Como ilustra Sabine Niemeier la presencia de actores políticos que ingresaron al espacio de la feria, como vitrina y lugar en donde establecer y negociar nuevas relaciones de carácter diplomático o financiero, contribuyó a la evolución de la Buchmesse hacia nuevas funciones de “Repräsentation und Imagepflege”

¹⁷⁴ Todavía en 1988, en anunciar el nuevo formato del Países invitado de honor, el periódico *Die Welt* recordaría cómo “als die Buchmesse in den letzten Jahren Afrika und Südamerika als Schwerpunktthemen hatte, eröffneten sich dem europäischen Leser bis dahin weitgehend unbekannte literarische Kontinente” [cuando en los últimos años la feria del libro tuvo África y Sudamérica como temas focales se abrieron para los lectores europeos continentes literarios hasta entonces ampliamente desconocidos] (Die Welt 1988: 92), lo que testimonia un uso corriente y consolidado de este esquema identitario en el lenguaje periodístico de la época.

¹⁷⁵ Una panorámica en detalle de la organización de los temas focales y de las cooperaciones internacionales, en las diversas ediciones, se encuentra en Rütten 2003: 15-36.

[representación y cura de la imagen] (cf. Niemeier 2001: 102 y ss.) que, con toda evidencia, se intensificó con el formato del País invitado.

El interés general de la Buchmesse hacia literaturas todavía para “descubrir” –se trate de las producciones procedentes de áreas del mundo lejanas, a la periferia del sistema económico y librero global, o de realidades nacionales más cercanas y sólidas en búsqueda de nuevos mercados– respondía a la necesidad para la feria de abrir un espacio alternativo de “negociación económica, política y cultural” (cf. Bosshard/García Naharro 2019; Anastasio/Bosshard/Cervantes Becerril 2022). En analogía con el análisis de Pierre Bourdieu sobre las dinámicas del “campo literario al interior del campo del poder” (Bourdieu 1991: 6), puede reconocerse en aquel lugar alternativo e híbrido abierto por las ferias un espacio de *autonomía* (relativa) con el que éstas logran salirse, en parte, de las lógicas impuestas por los actores dominantes del mercado editorial, afirmando reglas, valores y prácticas propias para la difusión y circulación libros y literaturas. Gustavo Sorá señala, por ejemplo, cómo “los temas focales y los países invitados objetivan el núcleo del componente político que articula la internacionalización de las FIL de mercados no anglófonos” (Sorá 2021: 43). Se trata, evidentemente, de un espacio estratégico en el que, tras Fráncfort, vendrían a colocarse diversas otras ferias del libro a nivel mundial, adoptando propios temas focales o programas de invitación de honor (cf. cap. 7).

A pesar de la importante resonancia que los temas focales en un primer tiempo obtuvieron en los medios de comunicación y en el público, diversas controversias y dificultades llevaron a finales de los años 80 a una situación de crisis en su gestión. La amplitud y transversalidad de los enfoques obligaba la feria y el equipo internacional coordinado por Rosmarie Rauter, responsable a partir de 1978 de las exposiciones temáticas de la Buchmesse, a enfrentarse a una enorme complejidad en la programación de contenidos, por la que la feria tuvo que apoyarse a interlocutores y asesores externos. A menudo la Buchmesse fue criticada por tratar sus temas de forma demasiado superficial o estereotipada y concentrarse muy poco en aspectos específicamente literarios (cf. Rütten 2003: 21 y 34) o por “la alta politización de los debates” (Moreno Mínguez 2019: 70), como en el caso de América Latina en 1976. También su política de invitaciones fue objeto de polémicas, como cuando en 1980 un grupo de editores y escritores africanos protestaron contra la participación y el patrocinio del gobierno de Sudáfrica, por entonces responsable del apartheid contra la población negra (cf. Weidhaas 2007: 145). Otro y muy decisivo objeto de crítica, por parte del mundo editorial, fue también el relativamente escaso impacto de los temas focales en la venta de libros.¹⁷⁶ Estas y otras consideraciones, junto con una mutada sensibilidad en la década de los 80, con una inflación del interés hacia temáticas sociales (Weidhaas 2003: 285), provocaron una parábola descendiente en la acogida de estos enfoques. Sobre todo, según aclara el informe de la Buchmesse de 1988, resultaron determinantes para un cambio de formato “los enormes, crecientes gastos de cada tema central, que supera[ba]n las posibilidades de la Feria del Libro de Fráncfort, a pesar de las subvenciones del Ministerio de Asuntos Exteriores, así

¹⁷⁶ Cf., como ejemplo, Fränkisches Volksblatt 1984.

como el intensivo trabajo y empleo de personal que un tema central requería”.¹⁷⁷ Los temas focales representaban un imponente esfuerzo logístico y económico para la Buchmesse, dejando a su sociedad coordinadora, la *Ausstellungs- und Messe GbmH (AuM)* de la Asociación del comercio librero alemán, la tarea y responsabilidad principal de organizar centralmente el programa de eventos, curar y montar las exposiciones temáticas y buscar cómo financiar la manifestación.

Fue así cómo, tras el escaso éxito del enfoque sobre India, en 1986, el directivo de la feria empezó a razonar sobre otros formatos y programas temáticos, sin renunciar al carácter cultural y la dimensión internacional que la feria había logrado con estos enfoques en culturas. La propuesta espontánea del embajador italiano en Bonn en 1986, Luigi Vittorio Ferraris, al director Peter Weidhaas de tener a Italia como nuevo tema focal, con el apoyo sustantivo del gobierno italiano, dio a la dirección de la Buchmesse la fórmula para un nuevo modelo (Weidhaas 2003: 285-286).¹⁷⁸ A partir de entonces, los programas temáticos se centrarían exclusivamente en realidades político-culturales individuales, como países y Estados naciones –o, en muy pocas excepciones, en realidades transnacionales–¹⁷⁹ que se harían también directamente cargo a través de sus gobiernos y administraciones locales de los gastos y las incumbencias organizativas de su presentación en la feria.

Los nuevos aspirantes “*Schwerpunktländer*” [países focales], según la denominación que desde 1988 la *Frankfurter Buchmesse* (1996: 62) dio a los nuevos “enfoques en países” (*Länderschwerpunkten*) (ibid: IV) o “temas nacionales” (*Länderthemen*) (Weidhaas 2003: 278 y ss.), podían por su parte aprovechar ampliamente del espacio físico y mediático de la feria para dar seguimiento en completa autonomía a un propio programa cultural, con una amplia oferta de exposiciones, exhibiciones, eventos y una delegación de editoriales, personalidades literarias, profesionales y representantes políticos. Bajo estas condiciones ventajosas para ambas partes, la feria pudo asegurarse anualmente un cautivador programa de contenidos sin algún desembolso, con un significativo aumento de la presencia y atención internacional. En octubre de 1988, con Italia como primer País invitado, la *Frankfurter Buchmesse* inauguró así un afortunado marco temático que debería dar la pauta a las políticas culturales de otras ferias del libro a nivel global.

Como “*Publikumsmagnet*” [imán para el público] (*Frankfurter Buchmesse* 2017: 1), los Países (o culturas) invitados, por su parte, deben cumplir algunos requisitos y comprometerse en tres puntos fundamentales. Frente al objetivo central, declarado por la feria en su programa, “de fortalecer los vínculos del relativo país en la red internacional de la industria editorial y de las instituciones culturales, de dar a conocer su literatura a nivel internacional y aumentar el número de traducciones

¹⁷⁷ “[...] die enorm gestiegenen Kosten für ein Schwerpunktthema, die die Möglichkeit der *Frankfurter Buchmesse*, trotz Zuschüssen des Auswärtigen Amtes, übersteigen wie die personalintensiven Arbeiten rund um ein Schwerpunktthema” (*AuM* 1988: 48s).

¹⁷⁸ Weidhaas (2003: 285) indica el año 1987 como fecha de la candidatura italiana. Según informa el propio Ferraris (1988: 111) se trataría del 1986, dato que parece más fiable considerando la menor distancia temporal de su memoria.

¹⁷⁹ Entre 1988 y 2024, solo los temas “Mundo Árabe” (2004) y “Cultura catalana” (2007) desbordaron marcos nacionales o incluso continentales definidos. Diferente es el caso de los invitados Países Bajos y Región Flamenca (1993 y 2016) o de “*Francfort en français*” (2017), con Francia como Invitado de honor (cf. aquí cap. 9), que más bien presentan una *variación* sobre el modelo nacional.

procedente da este país”,¹⁸⁰ la Buchmesse demanda al Invitado: a) el fomento de un “programa de apoyo a la traducción”, b) la preexistencia de una “industria editorial en ascenso”, así como c) “un presupuesto y estructuras organizativas suficientes para la realización del programa”.¹⁸¹

Para la Buchmesse, por lo tanto, la introducción del País invitado significó un importante cambio de rumbo con respecto a la política cultural que ésta había aviado a partir de los temas focales. La selección de Invitados de honor no refleja ya ninguna atención hacia realidades culturales marginalizadas por la economía de la industria cultural global, sino que, por el contrario, como nota Marion Rütten, acaba por “ofrecer a naciones con *larga tradición* una plaza de exhibición donde dar muestra de sus perfiles culturales y literarios” (destacado del autor),¹⁸² es decir, a países con una floreciente industria, editorial y no solo, y una ya consolidada proyección y promoción cultural en el extranjero por el mercado exportaciones. Los nuevos criterios de selección, de facto, favorecieron la candidatura de realidades con mayor disponibilidad de capitales, financieros y culturales, como para poder invertir de manera eficaz en un atractivo programa y dar seguimiento a objetivos económicos, políticos o diplomáticos propios. En las invitaciones de los primeros años esta tendencia, en un segundo momento parcialmente corregida, se muestra de forma evidente en las exhibiciones de países económicamente prósperos –si bien en posición no dominante en la edición internacional– como Italia (1991), Francia (1989), Japón (1990) o España (1991), con un acreditado perfil cultural y marcas reconocibles para el público europeo, que encontraron amplia proyección en sus pabellones. De hecho, por lo menos en su fase inicial hasta la década de 2000, puede registrarse en la política de invitaciones de la Feria del Libro de Fráncfort una tendencia incluso prevalentemente “eurocéntrica” (Niemerier 2001: 54), totalmente opuesta a aquella voluntad de apertura manifestada con el programa de los temas focales.¹⁸³ Destaca, significativamente, por otro lado, en la selección de invitados de honor en la Feria del Libro de Fráncfort, la casi total ausencia hasta hoy en día de países africanos, por un lado, con economías e industrias culturales menos sólidas, y de países de habla inglesa, por el otro, idioma dominante en el campo de la edición, que, por lo tanto, menos interés tienen en aprovechar la

¹⁸⁰ “[...] die Verlagsbranche und Kulturinstitutionen des jeweiligen Landes international stärker zu vernetzen, seine Literatur international bekannt zu machen und die Anzahl von Übersetzungen aus dem Land zu steigern” (Frankfurter Buchmesse 2017: 1).

¹⁸¹ “ein Übersetzungsförderungsprogramm”; “eine aufstrebende Verlagsbranche”; “ein ausreichendes Budget und Organisationsstrukturen zur Realisierung des Programms” (ibid.).

¹⁸² “[...] traditionsreichen Nationen eine Bühne zur Darstellung ihres kulturellen und literarischen Profils zu bieten” (Rütten 1999: 140).

¹⁸³ Una repartición, en orden cronológico, por continentes de los Países y Culturas invitados de honor entre 1988 y 2024, ilustra muy bien la precedencia acordada a países europeos, miembros de la Unión Europea o en proceso de entrar a formar parte de la UE. *Europa comunitaria (UE o Espacio Económico Europeo)*: Italia (1988), Francia (1989), España (1991), Países Bajos y Región Flamenca (1993), Austria (1995), Irlanda (1996), Portugal (1997), Suiza (1998), Hungría (1999), Polonia (2000), Grecia (2001), Lituania (2002), Cultura Catalana (2007), Islandia (2011), Finlandia (2014), Países Bajos y Región Flamenca (2016), Francia (2017), Noruega (2019), España (2022), Eslovenia (2023), Italia (2024). *Asia*: Japón (1990), Corea del Sur (2005), India (2006), Turquía (2008), China (2009), Indonesia (2015). *América Latina*: México (1992), Brasil (1994), Argentina (2010), Brasil (2013); *Europa Oriental, no comunitaria*: Rusia (2003), Georgia (2018). *Norte de África y Oriente Medio*: Mundo Árabe (2004); *Oceanía*: Nueva Zelanda (2012). *América del Norte*: Canadá (2020/2021, edición digital y en presencia a raíz de la pandemia de Covid-19). Cabe destacar cómo los países BRIC (Brasil, Rusia, India, China) estuvieron por lo menos una vez como invitados en la Buchmesse. Sudáfrica, por el contrario, que se unió al acuerdo en 2011, dando lugar a la nueva nomenclatura BRICS, resulta ausente, como la mayoría de países africanos y anglófonos en general.

dispendiosa ocasión de la invitación de honor para promocionar sus mercados editoriales nacionales, ya ampliamente integrados a nivel global por grandes grupos multinacionales y productos best sellers.

A lo largo de las décadas, también otras entre las principales ferias del libro del mundo introdujeron propios programas de invitaciones, con variaciones con respecto al modelo de Fráncfort y enfoques más diversificados, no solo en países, sino también en regiones, lenguas, culturas o ciudades invitadas, según sus propios intereses específicos.¹⁸⁴ En el mismo año que en Fráncfort, en 1988, el formato del Invitado fue adoptado paralelamente también por el entonces Salon du Livre de París (más tarde, Livre Paris; desde 2021, Festival du Livre de Paris), con el instituto del *Pays invité à l'honneur*. Celebrándose en primavera, el salón de París representó formalmente la primera exhibición de un país en una feria del libro. La comunicación del salón parisino, sin embargo, no dedicó al programa del Invitado de honor la misma visibilidad y espacio que se dio en Fráncfort, como puede verse también examinando los carteles del evento, donde la referencia temática y gráfica a este enfoque, también a lo largo de los años sucesivos, resulta muy escasa, donde no totalmente ausente.¹⁸⁵ Cabe suponer, por lo tanto, que la tipología y oferta de programas relacionados con el Invitado de honor en París debió de resultar ya desde sus primeras ediciones muy reducida, no contando con particular impacto, desde el punto de vista mediático y expositivo. No existe actualmente por parte del Syndicat national de l'édition que organiza el certamen ninguna crónica de la feria y de los países invitados al salón parisino y con excepción de estudios de casos particulares, que reservan al evento una atención parcial (entre otros: Villarino Pardo 2018; Queiroz da Silva 2021), la historia de estas invitaciones no resulta documentada por la literatura crítica.

Quizás por esta menor importancia acordada al formato del País invitado y a una menor centralidad internacional del certamen parisino con respecto a la Buchmesse alemana, la política de invitaciones de París fue también totalmente opuesta a la de Fráncfort, por lo menos en su fase inicial. La elección de los primeros países homenajeados en 1988 y 1989, por ejemplo, con Reino Unido y Alemania como Países invitados refleja un intento de la feria de relacionarse con actores hegemónicos del mercado editorial global y ganar de esta forma la atención de los ‘centros’ del sector –con Reino Unido y Londres, como una de las capitales de la edición en lengua inglesa, y Alemania, como plaza mundial, a través de Fráncfort, del mercado de derechos internacionales–. Retomando una oposición, indicada por Pascale Casanova (1991: 42), entre “gran cultura” y “gran circulación” como dinámicas opuestas del campo literario mundial, podría decirse que la política de invitaciones perpetrada por la Feria del Libro de Fráncfort dio mayor proyección a “grandes culturas” nacionales en posición dominada en el campo editorial –con un consiguiente incremento de sus necesidades espectaculares y expositivas y

¹⁸⁴ Hoy en día, junto a Fráncfort y París cuentan con Invitados de honor, entre otras, también la Buchmesse de Leipzig, la Feria Internacional del Libro de Bogotá (FILBo), FIL Guadalajara y la Feria Internacional del libro de Buenos Aires, LIBER Madrid/Barcelona y la Feria del Libro de Madrid, la Göteborg Book Fair, la Tapei International Book Exhibition, las International Book Fairs de Beijing (BIBF), Sharjah (SIBF) y Abu Dhabi, así como la Bologna Children's Book Fair.

¹⁸⁵ A través del sistema Wayback de *Internet Archive* (web.archive.org) es posible recuperar un histórico de las invitaciones registradas en la antigua página del entonces Salon du Livre Paris, hasta 2015, antes del cambio de denominación del evento: <https://web.archive.org/web/20150924093902/http://www.salondulivreparis.com/Historique.htm> (10/06/2002).

una mayor inversión en el valor simbólico literario—,¹⁸⁶ mientras que los primeros Invitados del salón parisino se colocan en el axis opuesto de la “gran circulación” de bienes y productos de la industria cultural —donde el más discreto y menos visible factor estratégico y económico resulta predominante—.

3.1.3. Transformaciones estructurales de la Buchmesse en la esfera pública

Dos transformaciones relacionadas con la introducción del formato del País invitado testimonian la importancia de estas participaciones para el impacto público de la feria y, en particular, la importancia asignada en ello al espacio expositivo del Invitado de honor. A partir de 1988, la Buchmesse se dotó de un centro de prensa equipado para hospedar y atender un acrecido número de reporteros internacionales,¹⁸⁷ que fue colocado en la Kongreshalle, junto al propio pabellón del País Invitado, donde se concentraría la atención de la prensa (cf. Börsenblatt 1988 y Langendorf 1988).

El otro cambio significativo se registra en una mutada política de la Buchmesse con relación al público. Por primera vez, a partir de aquel año, el público no profesional pudo tener acceso a la feria en tres días dedicados en el fin de semana —mientras que hasta entonces solo podía acudir algunas horas en la tarde (Rütten 2003: 38)—. La estrecha correlación entre esta política de apertura y el nuevo programa del Invitado de honor se expresa en la primera edición de 1988 incluso en la decisión de dejar abierto el pabellón del país huésped, Italia, a cualquier visitador sin cobrar entrada, tanto en los días de público como de profesionales (cf. Frankfurter Allgemeine Zeitung 1988). El experimento se reveló muy exitoso. Según informa el periódico alemán *taz*: “el Centro Italia [...] ha sido un auténtico ‘imán para el público’, declara con orgullo la dirección de la feria”.¹⁸⁸ Y el informe de la Buchmesse de aquel año indica:

Alrededor de 220.000 visitantes registrados documentan además el impacto positivo de los “nuevos temas centrales” con sus atractivos enfoques en países. Asimismo, estas cifras son un indicio de la importancia de un cambio en la “política de público” de la feria del libro.¹⁸⁹

El éxito tangible del nuevo formato, tuvo entonces enormes ventajas para la Buchmesse, a partir de su gran resonancia en los medios, en términos de publicidad, de participación y de una general acogida

¹⁸⁶ La alternancia de invitados de la Buchmesse de Fráncfort muestra curiosamente un esquema muy parecido a aquello propuesto por Casanova, al reconstruir el afirmarse de un sistema del reconocimiento internacional de las literaturas: “L’Italie de la Renaissance, forte de son héritage latin, fut la première puissance littéraire reconnue; la France ensuite, au moment de l’émergence de la Pleiade, fit surgir la première esquisse d’espace littéraire transnational en contestant à la fois l’avance italienne et l’hégémonie latine; l’Espagne, l’Angleterre, puis l’ensemble de pays européens [...] sont à peu à peu entrés dans la concurrence. [...] L’Amérique du Nord et l’Amérique latine sont, elles aussi, entrées progressivement dans la concurrence au cours du XIXe siècle; enfin, avec la décolonisation, tous les pays exclus jusque-là de l’idée même de littérature propre (en Afrique, en Inde, en Asie...) revendiquèrent à leur tour l’accès à la légitimité et à l’existence littéraires” (Casanova 2008 [1999]: 30).

¹⁸⁷ Según datos de *Börsenblatt* (1988: 493) aquel año se acreditaron 7.051 operadores de prensa.

¹⁸⁸ “Das ‘Centro Italia’ [...] war ein ‘Publikumsmagnet’, wie die Messeleitung stolz berichtet” (Mohr 1988: 4).

¹⁸⁹ “Rund 220.000 registrierte Besucher dokumentierten darüber hinaus die positive Auswirkung der ‘neuen Schwerpunktthemen’ mit ihren attraktiven Länderschwerpunkten. Ebenso ist diese Zahl Indiz für die Bedeutung einer jeden Änderung der ‘Publikumspolitik’ der Buchmesse” (AuM 1988: IV).

positiva por parte de los visitantes. Los enfoques en países además permitieron a la feria seguir cuidando y consolidando aquel mismo perfil cultural, iniciado con los temas focales. El nuevo formato del Invitado de honor fue entonces parte de un intento de ampliación del evento ferial, desde un encuentro puramente dedicado a profesionales del libro y de la edición a un ambicionado carácter de “Kulturfestival” [festival cultural] de alcance internacional. Confiando en el buen éxito de este cambio para los años venideros, Peter Weidhaas anunciaba satisfecho en la prensa:

El público ha redescubierto la Feria del libro: como festival cultural y feria de la lectura. [...] Al dotarla de una especie de carácter festivo adicional con la presentación de diferentes literaturas y culturas nacionales, su importancia cultural aumenta de forma decisiva en Europa y fuera de Europa.¹⁹⁰

A escala interna se divisan para la feria, entonces, también otras significativas ventajas de su intensificada obra de internacionalización. Como ilustra en una entrevista Rosmarie Rauter, responsable del programa de los temas focales y de los enfoques en países (1978-2009) estos formatos representaron una medida para fortalecer la función de la Buchmesse al interior del mercado internacional de derechos, su eje de interés principal (cf. Rütten 2003: 39-40). El nuevo enfoque, como ya los temas focales, confirió a la feria cierto poder de orientar las compraventas de derechos en nuevas direcciones, promocionando activamente obras procedentes de los países invitados, fomentando la cooperación entre editores y/o agentes alemanes y otros procedentes de diversos países, instituyendo enlaces estables con las asociaciones de editores y representantes institucionales de los Invitados, involucrando activamente a los editores de estos países y atrayéndoles a Fráncfort, con la prospectiva de negocios, también en los años venideros. A menudo los propios Países invitados cooperan en esta dirección con programas públicos de apoyo a la traducción y a la publicación en el extranjero de obras de sus propios territorios, con lo cual la ocasión del Invitado de honor se traduce en una oportunidad ventajosa para diversos actores, en términos de visibilidad, de internacionalización y de posibilidad de negocios. No es raro, de hecho, que en los meses anteriores y posteriores a la feria los editores aprovechen el protagonismo mediático ganado por el Invitado de honor para dar mayor visibilidad a sus propios catálogos, publicando o volviendo a publicar títulos relacionados con el país invitado, antologías temáticas de cuentos o poemas, o para ampliar su oferta con obras de autores procedentes de aquellas regiones.¹⁹¹ Si bien no puedan comprobarse efectos a largo plazo de estas medidas, ni cambios significativos en las tendencias de los flujos de traducción y difusión internacional de obras literarias más allá de un primer período (cf. Füssel 1999a: 11; Rütten 2003: 127-130; Villarino Pardo 2016: 88-89), las invitaciones de honor desarrollaron sin duda en el corto y medio plazo una importante

¹⁹⁰ “Das Buchmesse-Publikum hat die Buchmesse neu entdeckt: als Kulturfestival und als Lese-Messe. [...] Dadurch, daß die Messe durch die Darstellung verschiedener Länderliteraturen und Kulturen eine Art zusätzlichen Festival-Charakter bekommt, nimmt ihre kulturelle Bedeutung in Europa und darüber hinaus entscheidend zu” (Weidhaas en Schmidt 1988: 496-497).

¹⁹¹ Ejemplo representativo del interés despertado en el campo editorial por el formato del Invitado de honor puede verse en el proyecto *O libro mio*, con el que, en ocasión de la primera participación de un País invitado, Italia, “20 sonst sehr konkurrierende deutsche Verlage” [20 editoriales por lo común en gran competición entre ellas] (Haase 1988) se acordaron por publicar juntos, reunidas por la editorial Wagenbach, una antología de cuentos italianos traducidos por sus sellos al alemán, para distribuirse gratuitamente en la feria.

función estratégica, de provecho para los principales sujetos involucrados, sobre todo en términos de publicidad y de imágenes, pero también de consolidación para las ferias en su rol de mediación, de centro propagante de dinámicas culturales, económicas y –no último–, de relaciones diplomáticas. La participación oficial de representantes políticos en las ceremonias inaugurales de la feria es una práctica consolidada que deja de manifiesto el potencial de inversión de dichos eventos en diversos niveles de relaciones públicas.

3.2. Prácticas expositivas: evolución y taxonomía, entre temas focales y Países invitados

A diferencia de los países y culturas objetos de los temas focales, los Países invitados se presentan en la feria en total autonomía y son directamente responsable de la gestión temática, discursiva y estética de sus exhibiciones. Con ejes en el aspecto cultural, suportado por el poder político y el capital económico, la participación de países –y de *grandes culturas*– en la Feria del Libro de Fráncfort asumió de pronto el carácter de una “Selbstinszenierung” [auto-puesta en escena] (Füssel 1999a: 10) de realidades nacionales, por la que, en razón de una enorme visibilidad, la dimensión literalmente *escénica* y estética vino a adquirir nueva importancia.

“Hoy, a veces, parece como si esta que es la mayor exposición de libros del mundo fuera *un puro festival cultural, una representación escénica* de enormes proporciones teatrales”.¹⁹² Así, frente al imponente pabellón italiano el periodista Hans Krebs comentaba el ingreso en la Feira del Libro de Fráncfort de 1988 del primer país invitado, registrando como el nuevo programa de temas focales llevaría consigo una transformación del evento, por una implementación del componente espectacular. Los comentarios de reporteros en periódicos internacionales frente al “pavillon ‘pharanoique’” (Le Figaro 1988: 357) de Italia, primer País invitado de honor en Fráncfort en 1988 –al “impressive display of Italian culture” (The Bookseller 1988: 507) de aquel “bombastische Ambiente” [ambiente rimbombante] (Köstler 1988), un “Potemkinsches Dorf aus Büchern” [pueblo Potemkin hecho de libros] (Werlen 1988: 386)– traducen bien el sentimiento de asombro y novedad que esta forma de exhibición debió de despertar en el público. Junto con los demás cambios, la introducción del formato de Invitados de honor significó entonces también una fundamental discontinuidad con respecto a la actividad expositiva practicada en la Buchmesse en la década de los temas focales.

Desde los primeros Invitados, las participaciones de países se distinguieron, en comparación con las exposiciones temáticas dedicadas a culturas literarias y editoriales de entre 1976 y 1986, por el carácter rimbombante y plurimedial de exposiciones que se extendían y se extienden todavía hoy mucho más allá de la presentación de libros, invirtiendo en una variedad de recursos para la articulación de significaciones y la proyección estética y simbólica de una imagen del país o de la cultura invitada, en particular a partir del valor consagrado de obras literarias. Las muestras realizadas en el marco de los temas focales, por el contrario, faltaban esencialmente de aquellos sistemas

¹⁹² “Heute scheint es mitunter so, als sei diese größte Bücherschau der Welt *ein reines Kulturfestival, eine Inszenierung* gewaltig theatralischen Ausmaßes” (Krebs 1988: 187; destacado M.A.).

semióticos y discursivos en los que se ven involucrados el medio libro y la literatura desde la aparición de países invitados de honor. Para calificar esta evolución vale la pena examinar con más detalle los enfoques, las estrategias, modalidades y funciones que caracterizaron las diversas exposiciones de la época de los temas focales. A raíz de este análisis, se intentará ofrecer una definición tipológica de estas exposiciones sobre la base de categorías museológicas, así como de delinear finalmente, por contraste, los elementos y rasgos determinantes de la actividad expositiva de los Invitados de honor.

3.2.1. *Los temas focales o la exposición “clasificatoria” de libros*

En ocasión del primer eje sobre América Latina, la feria dedicó a su enfoque un espacio temático muy limitado en la Halle 5, el entonces salón de expositores internacionales. En un stand de apenas 120 metros cuadrados,¹⁹³ la Ausstellung und Messe GmbH (AuM), sociedad de exposiciones de la Asociación del comercio librero alemán y oficina operativa de la Feria del Libro de Fráncfort, armó en cooperación con la Frankfurter Universitätsbibliothek, una pequeña exhibición, bajo el título de *Mythos, Geschichte, Realität. Literatur in Lateinamerika* [Mito, historia, realidad. La literatura en América Latina]. La exposición, inaugurada por nada menos que el escritor mexicano Juan Rulfo (1917-1986) consistía en una pequeña muestra bibliográfica, con una selección de obras de autores latinoamericanos en original y en traducción alemana, acompañadas por paneles con citas, fotografías y datos sobre los títulos expuestos (Weidhaas 2003: 258; cf. también, entre otros, Frankfurter Neue Presse 1976). Se trataba de un espacio muy sencillo y poco llamativo en término de tamaño y recursos mediales, que según lamentó el público, resultaba “demasiado pequeño y difícil para localizar dentro del salón 5”.¹⁹⁴ En los 55.000 m² de la feria y de los 30.000 m² del solo salón 5 (cf. AuM 1976b: 5) el stand apenas resultaba visible y reconocible.

Estos datos son particularmente llamativos si los comparamos con la magnitud de las mucho más extensas áreas expositivas, entre 2.000, 3.500 o incluso 4.000 m², que, a partir de 1988, los Países invitados de honor de la feria ocuparían con sus pabellones temáticos. A pesar de ello, como consecuencia de la visibilidad que la Feria del Libro de Fráncfort dio a su tema focal, el stand latinoamericano se convirtió en un “Treffpunkt” [punto de encuentro] (ibid.: 37) para profesionales, donde coincidir con personalidades literarias latinoamericanas. Entre los 30 escritores invitados se encontraban diversos entre los principales representantes del llamado “boom” latinoamericano –Juan Rulfo, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Eduardo Galeano, Jorge Amado, Sergio Ramírez, Osman Lins, Thiago di Mello, Manuel Puig, Manuel Scorza, José Donoso, Antonio Skármeta (cf. Weidhaas 2003: 258 y Weidhaas 2007: 94)– que protagonizaron, juntos con académicos alemanes, los nueve eventos del programa cultural latinoamericano, entre charlas, lecturas y tertulias realizadas en diversos lugares de la ciudad y las dos discusiones informativas sobre la literatura latinoamericana actual en la Sala de congresos de la feria.

¹⁹³ Según datos del informe oficial de la Buchmesse. Weidhaas (2003: 258) indica poco más: 170 m².

¹⁹⁴ “[...] zu klein und innerhalb der Halle 5 zu schwer auffindbar” (AuM 1976b: 37).

En el marco del primer tema focal el momento expositivo desempeñó un papel con toda evidencia secundario con respecto a la mayor relevancia que se dio a la presencia y participación directa de personalidades invitadas y a las dinámicas de interacción entre éstas y el público. Según la escasa documentación conservada y registrada por la Buchmesse, la pequeña exposición literaria se limitó a una función informativa, a beneficio de especialistas de la edición. Otros aspectos, más allá de lo literario, catalizaron mayormente la atención de públicos y medios durante el evento. Debido al incandescente contexto político latinoamericano en el año del golpe militar argentino en marzo de 1976, en los encuentros del programa latinoamericano el punto principal de interés se desplazó desde el ámbito literario a la política de América Latina, animando acalorados debates y polémicas entre autores, autoridades representantes y el público. Carmen Mínguez Moreno (2019) destaca cómo la atención reservada por la prensa y su expectativa hacia la dimensión política del evento acabó incluso por condicionar la recepción de obras y contenidos de la exposición literaria; según informa la historiadora, citando un artículo de la *Frankfurter Rundschau* (20 de septiembre de 1976),

no sólo América Latina, sino el terror se había convertido en el tema de la feria del libro. En la exposición sobre literatura latinoamericana [...] los libros 3expuestos en las vitrinas eran más que objetos bibliográficos: estaban presentados como portadores de opinión. (Cit. en Mínguez Moreno 2019: 83)

El motivo literario del tema focal se transformó entonces en vehículo de más urgentes problemáticas sociales y culturales, de acuerdo con aquel proceso de progresiva “politización de la feria del libro” (ibid.: 76) que se ha ya señalado. Este mayor interés tuvo efectos no solo en la recepción, sino en la propia concepción del tema focal y sus exposiciones. En la galería de la Kongresshalle –lugar que más tarde constituiría el espacio central reservado a los pabellones de Invitados de honor–, el Ministerio Federal de Cooperación Económica y Desarrollo de Alemania organizó, como telón de fondo a los encuentros oficiales que allí se celebraron, la muestra *Junge Künstler der Dritten Welt* [Jóvenes artista del Tercer mundo], con 150 obras de 54 pintores latinoamericanos emergentes de 10 diferentes países del Sur del continente (AuM 1976b: 38). No solo, entonces, otras formas artísticas tuvieron mayor visibilidad y centralidad que la propia literatura, sino que motivos socioeconómicos y políticos se convirtieron en el eje central de presentación. La atención reservada hacia el allí llamado “Tercer mundo”¹⁹⁵ constituyó, en particular, un leitmotiv de la Buchmesse en la organización de los temas focales, de acuerdo con el nuevo perfil de la feria alemana en aquellos años.

¹⁹⁵ El concepto, como notorio, ha sido objeto de revisión crítica en el ámbito de la teoría política y de la sociología a partir de los años 80 del siglo XX y se indica aquí solo como referencia terminológica a la retórica de la feria en aquellos años. El término, acuñado en los años 50 del siglo XX e integrado en los años 60 y 70 en el lenguaje de organizaciones humanitarias, traduce según sus críticos la visión de una única línea de desarrollo socioeconómico articulada, en los años de la Guerra fría, en dos alternativas: “The term in its origins had suggested that societies of the Third World, embarking on the long path to modernity, had one of two paths to follow: the capitalist or the socialist” (Dirlik 2007: 13-14). En tiempos más reciente, la nomenclatura ha sido sustituida por el término más complejo, y con valor programático, de *Sur global* (cf. entre otros Dirlik 2007 y Levander/Mingolo 2011, sobre la oposición entre “Global North” y “Global South”).

El enfoque “tercermundista” condicionó un interés privilegiado acordado por la Feria del Libro de Fráncfort a lo largo de los años a “países en vías de desarrollo” [*Entwicklungsländer*]¹⁹⁶. Ese interés, motivado por intenciones filantrópicas, es indicador, sin embargo, también de una problemática posición reivindicada por la Buchmesse en el contexto mundial en su función de mecenas, por implicar una mirada de alguna forma todavía eurocéntrica y occidental hacia otras realidades culturales, consideradas como periféricas y necesitadas de ayuda, para ser incluida en la única realidad global –o en la esfera de influencia– de países “más desarrollados”. En su extensión, este nuevo acercamiento se muestra con el tema focal “Das Kind und das Buch” [El libro y el niño], dedicado en 1978 a la literatura infantil y juvenil, pensado en ocasión del International Year of the Child proclamado para 1979 por UNESCO, que cooperó en la realización del evento. En un gran fórum en el pabellón 8, se prepararon 4 diversas muestras bibliográficas y un espacio-biblioteca con libros, cintas de audio y juegos para niños (cf. Thielmann 1999: 135). Además de dos exposiciones más pequeñas –una muestra especial dedicada a la obra de la autora sueca Astrid Lindgren (ibid.), galardonada aquel año con el Premio de la Paz del Comercio Librero Alemán (Friedenspreis des Deutschen Buchhandels), y 250 libros anticuarios bajo el título *Schöne alte Kinderbücher* [Preciosos libros antiguos para niños] (cf. el catálogo de Kitzinger et al. 1978)–, la exposición principal, *Printed for Children* (Rauter 1978), consistía en una colección de 3.000 libros de 70 países recopilada por la AuM. En sus intenciones, la muestra pretendía contribuir a remediar las asimetrías de un “not equal world”, con el auspicio de que, a través de ella,

publishers of the economically and politically powerful country discover the dreams of their colleagues in less privileged lands and help them realize and spread those dreams. (Weidhaas 1978: 10)

Destaca de hecho, en el catálogo de libros expuestos, la conspicua presencia de volúmenes procedentes de países allí definidos “menos privilegiados”. Con una explícita intención crítica y con el fin de denunciar desequilibrios culturales en el mundo de la edición, la AuM organizó también una segunda exposición paralela, *Die Dritte Welt im deutschen Kinderbuch 1967-1977* [El Tercer Mundo en el libro infantil alemán, 1967-1977] (Becker/Rauter 1978), que reunía 900 títulos de 130 editoriales alemanas producidos en la última década, y que consideraba la representación de otras culturas en libros infantiles y juveniles en alemán.¹⁹⁷ La exposición procuró ásperas discusiones y críticas a la Buchmesse por parte de varias de las editoriales involucradas. Como destaca Christiane Thielmann, sin embargo, el debate surgido tras la exposición fue al mismo tiempo una señal del poder de condicionamiento detenido por la Feria del Libro de Fráncfort al interior del mercado editorial (o por lo menos de un poder pretendido por la Buchmesse), no solo como actor promotor de negocios sino

¹⁹⁶ Expresión de uso común en los programas de organizaciones internacionales de la época, que aparece también en los textos de diversas entre las exposiciones de la AuM (entre otros Rauter/Becker 1978: 7).

¹⁹⁷ La muestra ponía a tema y denunciaba la presencia y difusión de prejuicios y estereotipos culturales y se dividía en 6 áreas culturales del mundo: “África y los africanos”, “Oriente Cercano y Medio Oriente”, “Asia Meridional y Oriental”, “Oceanía y Australia”, “América Latina”, “Países extra europeos” y “El Tercer mundo en los cómics” (Rauter/Becker 1978).

como factor de estímulo a la actividad de editores, con la integración de perspectivas “más críticas y diferenciadas” (Thielmann 1999: 135). Es precisamente de cara a la activa construcción de este perfil y papel que se entiende la función estratégica de las prácticas expositivas que la feria maduró a partir de aquellas décadas y que sentó las bases para la sucesiva actividad de expositores invitados, conscientes de aquel poder simbólico de consagración e influencia.

El tema focal “África Subsahariana – África, un continente en busca de sí mismo” fue directa continuación de la política desarrollista manifestada en la edición de 1978 y se realizó con la participación de 26 autores de 14 países africanos, por los que la Feria del Libro de Fráncfort podía jactarse de haber reunido la delegación más grande de autores africanos nunca invitados a un evento internacional (cf. Weidhaas 2007: 146). Para la ocasión, la dirección de la Buchmesse armó, con la asesoría del colaborador keniano Said Mzee, en calidad de “experto de África” (ibid.: 151) y la cooperación del profesor Bernd Heine del Instituto de Estudios Africanos de la Universidad de Colonia, dos exposiciones centrales complementarias en el salón 7 que constituían el centro del evento. La primera, *Africana*, ofrecía una panorámica acerca de libros sobre África, publicados en la década de los 70 por 540 editoriales de 24 países diferentes, entre ellas los sellos de organizaciones y agencias internacionales como OMS, UNESCO, FAO, ONU y el Banco Mundial (cf. Heine 1980). La muestra comprendía alrededor de 3.000 títulos, dos tercios de los cuales procedentes de editores de Gran Bretaña (con 900 títulos), Francia y Alemania (con más de 500 títulos cada uno) (ibid.: XXI), en los seis ámbitos de “Ciencias humanas y sociales”, “Literatura y artes”, “Ciencias naturales y tecnologías”, “Economía”, “Obras divulgativas” y “Libros para la infancia”.¹⁹⁸ Estas mismas áreas cubría también la otra exposición paralela, *Printed and Published in Africa*, con una recopilación de 2.000 títulos de 180 editoriales procedentes de 29 países africanos publicados en el continente en los últimos diez años (Mzee/Rauter 1980b). La muestra se ponía el doble objetivo de dar cuenta del crecimiento de la industria editorial (“the growth of book production”) africana y de exponer, en muchos casos por primera vez, estos libros a un público internacional de profesionales, para su difusión en otros mercados (Mzee 1980: XVII-XVIII).

Este recorrido parcial, permite ya delinear un primer perfil tipológico de estas exposiciones. Si bien las muestras de 1978 y 1980, en los pabellones 7 y 8, fueran inequívocamente más grandes y extensas en tamaño y dimensión internacional que la muestra literaria organizada en ocasión del primer tema focal de 1976, resultaban mucho más sencillas con relación a su concepto y sus recursos mediales. A partir de 1978 las exposiciones temáticas consistieron esencialmente en *muestras bibliográficas*, exentas de cualquier forma de presentación, mediatización o puesta en escena del material expositivo por medio de panorámicas históricas o enfoques en personalidades u obras significativas –estos elementos, en cambio, estaban presentes, aunque de manera esquemática, en la primera, pequeña exhibición sobre la literatura latinoamericana, por el auxilio de fotos, citas y textos explicativos–. En la base de estas exposiciones se encuentra un único medio, el *libro*, y un solo principio compositivo: el *catálogo*, es decir la cantidad, el género y la procedencia de los volúmenes y los productos editoriales

¹⁹⁸ Cf. el catálogo en alemán, francés e inglés: Mzee/Rauter 1980a.

en exposición. Cada exposición en ocasión de los temas focales fue el resultado de una actividad de búsqueda y compilación realizada por la oficina de la Buchmesse en los meses previos al evento, en cooperación con las asociaciones de editores y libreros de los países respectivamente involucrados, con el fin de ilustrar al público profesional la oferta editorial existente en un ámbito geográfico-lingüístico o un sector específico de la edición. Con los temas focales se consolidó una práctica y una modalidad expositiva que la Buchmesse mantendría también en futuro, tras la introducción del programa de países invitados, con el formato *Books on....* Se trata de muestras que acompañan e integran las exhibiciones del Invitado de honor y que consisten en la colección de títulos internacionales recientes sobre un país o una cultura invitada, divididos por áreas disciplinares o temáticas, y una selección de traducciones de obras procedentes de aquella región.¹⁹⁹

Desde un punto de vista teórico, la tipología de estas primeras exposiciones puede reconducirse a lo que, en una posible taxonomía de “formas de presentación museísticas”, como aquella propuesta por la curadora y estudiosa Jana Scholze, se definen “klassifizierende Ausstellungen” [exposiciones clasificatorias] (Scholze 2004: 87). Basándose en el ejemplo de museos etnográficos, Scholze indica con este término una modalidad de presentación de productos o artefactos culturales que reduce estos últimos a funciones abstractas, aisladas del sistema de significaciones de sus contextos vitales, productivos o pragmático-comunicativos. En exposiciones clasificatorias, explica Scholze,

los objetos museísticos se presentan de forma diferenciada y ordenada en clases, pero también aislada y sin referencia a su contexto social, regional y cultural. La historia individual de los objetos no viene a tema. [...] Estas presentaciones no intentan referirse o simular el contexto original de los objetos de la exposición, ni a través del diseño ni del contenido narrativo o informativo. Los objetos expuestos se presentan en su estado actual, fundamentalmente liberado de cualquier dimensión temporal y a una distancia significativa de la vida cotidiana.²⁰⁰

También las exposiciones de colecciones bibliográficas realizadas por la Buchmesse consisten en una reducción del medio libro a su colocación en el interior del sistema editorial mundial, a su pertenencia a un área disciplinar o geográfica, en la mayoría de los casos, sin considerar otras dimensiones (estéticas, históricas, técnicas, imaginativas), el cuadro histórico-social, cultural, biografías personales o las dinámicas que contribuyeron a la producción, difusión y recepción de estas obras. Una desviación parcial a este modelo representó solo la mencionada exposición *Die Dritte Welt*

¹⁹⁹ La primera muestra de la serie fue inaugurada en 1988, con *Books on Italy* (Rauter 1988), y fue hospedada, como siempre de allí en adelante, en los espacios del pabellón del País o de la Cultura invitados de honor. La muestra fue coordinada por la ya responsable de los temas focales de la Buchmesse, Rosmarie Rauter, a partir de entonces encargada de coordinar la presencia de Invitados de honor en la feria hasta su jubilación, en 2009. Las exposiciones *Books on....* representan una directa evolución de las muestras que la Buchmesse vino armando en ocasión de los diversos temas focales. En sus catálogos se distingue el mismo concepto y formato de la mencionada *Africana* y sus “Books about Africa” (Weidhaas 1980a: XIII), con una recopilación de títulos internacionales sobre una determinada cultura o un país. Como ejemplo para los casos de estudios considerados de Italia, México y Portugal cf. Rauter 1988, Rauter 1992, Rauter 1997.

²⁰⁰ “Die Museumsobjekte erscheinen in Klassen unterschieden und geordnet, aber isoliert und ohne Verweis auf ihren sozialen, regionalen, kulturellen Kontext. Die individuelle Geschichte der Objekte bleibt unbesprochen. [...] Diese Präsentationen versuchen weder durch Gestaltung noch durch narrative bzw. informierende Inhalte auf den ursprünglichen Kontext der Ausstellungsobjekte Bezug zu nehmen oder ihn zu simulieren. Die Ausstellungsobjekte werden in einem Ist-Zustand, weitgehend von jeder temporalen Dimension befreit und in signifikanter Entferntheit zum täglichen Leben präsentiert” (Scholze 2004: 87).

im deutschen Kinderbuch 1967-1977 [El Tercer Mundo en el libro infantil alemán, 1967-1977] (Rauter 1978b) ya que en su concepto consideraba, de manera determinante, aspectos de contenidos y formas de representaciones de las obras seleccionadas. En las demás muestras, por el contrario, cada título solo resultaba representativo de una clase o un grupo. Como indica Scholze, “en la reducción de informaciones sobre los objetos museísticos a datos mensurables se esconde el intento de presentar un material científico u convertido a una forma científica”.²⁰¹ Más que el propio objeto o medio expositivo, una muestra así concebida hace visible, entonces, la propia labor de compilación y voluntad de sistematización de quien expone – el *catálogo*, se ha dicho–. En concreto, las exposiciones en ocasión de los temas focales, dieron por manifiesto el intento de la Feria del Libro de Fráncfort de mapear la edición internacional y, finalmente, a través de una mirada aparentemente neutral y científica, de expresar la función de meta-actor y sujeto *super partes* de la edición mundial, como instancia de representación global, cuanto más igualitaria. Solo en raros casos se atisban, como mencionado, intentos de valoración crítica, allí donde perspectivas particulares y dominantes amenazan de forma discriminatoria o desigual el equilibrio formal de una representación plural y diversa.²⁰²

A la hora de presentar el material expositivo, este intento implica el mantenimiento de una actitud y mirada cuanto más distanciada posible, con una significativa limitación y abstracción de dimensiones significantes, en beneficio de una información y evaluación técnica, cuantitativa. En exposiciones clasificatoria, según indica Scholze, a la simplificación eidética del material expositivo corresponden también formas “mínimas” de su presentación: “Los medios de presentación posibles e indispensables se reducen a un mínimo de vitrinas y etiquetas de objetos. Las vitrinas se utilizan de manera puramente funcional como ‘content-less temporal form’ (Shanks y Tilley 1992: 70), como ‘contenedores para proteger los objetos’”²⁰³ – es decir, sin implementos escénicos, ni intentos de presentación aurática.

La estrategia expositiva consiste en la exhibición del objeto en su materialidad privada de contenidos, acompañada por escuetas referencias taxonómicas a través de fichas o etiquetas. Cualquier otra forma de articulación mayor, composición discursiva o escénica queda excluida. Así entonces también las exposiciones bibliográficas de la Buchmesse prescinden de cualquier criterio de organización que no sean la simple colocación de un volumen junto a otros, como indicador de su pertenencia a un ámbito específico, el número de copias expuestas o la presencia de más ediciones o traducciones de un mismo título, como datos calculables sobre su circulación y distribución en la industria editorial internacional. Los libros expuestos solo tienen la función de definición ostensiva de una clase (sea esa un sector de la edición, un área geográfica o lingüística, un “continente”, una “cultura”, etc.), en una representación exhaustiva, equidistante y, paradójicamente, independiente, en

²⁰¹ “In der Reduzierung der Informationen über die Museumsobjekte auf messbare Daten verbirgt sich das Bestreben zur Präsentation von wissenschaftlichem oder verwissenschaftlichem Material“ (Scholze 2004: 87).

²⁰² Se explica así entonces el objetivo polémico de *Die Dritte Welt im deutschen Kinderbuch 1967-1977* [El Tercer Mundo en el libro infantil alemán, 1967-1977] (Rauter 1978b).

²⁰³ “Mögliche wie auch unentbehrliche Präsentationsmittel werden auf ein Minimum an Vitrinen und Objektbeschriftungen reduziert. Die Vitrinen werden rein funktional als ‘content-less temporal form’ (Shanks und Tilley 1992: 70), als ‘Behältnisse zum Schutz der Objekte’ verwendet” (Scholze 2004: 87).

la mayoría de los casos, de referencias y relaciones significantes al medio cultural. Se trata de muestras esencialmente horizontales, no jerarquizadas, que no privilegian uno u otro producto u género, una u otra obra particular.

Si estas características resultan bien reconocibles en las exposiciones bibliográficas de la Feria del Libro de Fráncfort en la actualidad con la serie *Books on...*, el análisis comparado de diversas fuentes –las publicaciones oficiales y materiales de archivo de la AuM, la prensa o la literatura crítica sobre las muestras dedicadas a los temas focales– parecen confirmar este modelo también para las muestras de la época anterior. En las primeras exposiciones de la Buchmesse entre 1978 y 1986, como a ciencia cierta más tarde, el libro constituyó el único, central medio y objeto expositivo. Las fuentes consultadas no registran la presencia de medios audiovisuales, plásticos o arquitectónicos determinantes para la presentación de contenidos y organización de significaciones en los espacios de la muestra (con una pequeña excepción en 1984, con el tema focal “Orwell 2000”, como se comentará a continuación). También el uso del medio textual debió de limitarse a una función puramente informativa, contra el potencial sugerente, imaginativo o performativo de la cita literaria o del comentario o texto crítico, a menudo utilizados en exposiciones literarias.

Pese a la gran diversidad de sus enfoques, la Buchmesse mantuvo a lo largo de las décadas sustancialmente inalterado el modelo clasificatorio de sus exposiciones basado en muestras bibliográficas. Esto puede apreciarse todavía en las exposiciones armadas en ocasión de los últimos temas focales, si bien con algunas variaciones. En las ediciones de 1982 y 1984, en particular, la Buchmesse amplió su perspectiva, planteando reflexiones cabales de carácter social y filosófico sobre el medio cultural, el libro y la realidad contemporánea.

El primer enfoque “Religiones de ayer en el mundo de hoy” (1982) interrogaba y ponía provocativamente en tela de juicio desde una perspectiva laica el papel de las religiones en el mundo actual, dominado por la fe en la ciencia y la tecnología. La producción librera debía ofrecer el termómetro y el espectro de la situación contemporánea en el campo de la cultura, con una perspectiva tan amplia hasta abrazar en las intenciones un horizonte ya no más regional, sino global. En la concepción del tema focal, la Buchmesse asumió una posición programáticamente agnóstica y distanciada, en línea con el discurso crítico de la tradición ilustrada (“the attitude of enlightened reservation” –Weidhaas 1982a: XIX). El evento, que comprendía un programa de 15 mesas redondas entre estudiosos, teólogos y representantes religiosos, estuvo acompañado por una enorme exposición bibliográfica, con volúmenes procedentes de 56 países diferentes, divididas en dos partes (cf. Rauter 1982). La primera, bajo el título de *Yesterday's religions in Today's World*, reproducía en su estructura los temas principales del ciclo de charlas, con una selección de 4.200 libros publicados en la última década, en los varios ámbitos de la sociología, la historia de las religiones o la teología, sobre 5 grandes controversias fundamentales: a) la relación entre religión y violencia o construcción de la paz, b) entre religión y vida cotidiana, c) religión y revolución social, d) la religión y el otro y e) el diálogo interreligioso (cf. *ibid.*: 5-295).²⁰⁴ Si bien el cristianismo y sus diferentes confesiones resultaran “over-

²⁰⁴ La misma repartición se encuentra en las actas de los debates, publicados por la feria, en alemán (Weidhaas 1982b).

represented” (Weidhaas 1982a: XXI) en el programa y en la muestra de libros –lo que, según los organizadores, se debía al hecho de que “the world’s largest book-nations are Christian” (ibid.)–, la exhibición intentaba cubrir la pluralidad y variedad de perspectivas religiosas y poner el acento, de manera particular en las últimas dos sesiones “The Distant Neighbour” y “Coalition of Religions”, en la cuestión de aquella diversidad cultural en el centro del programa de los temas focales. Esta función absolvía también la segunda parte de la exposición, de carácter más general, titulada *World religions*, con una reseña de 3.520 libros, entre textos sagrados de diferentes tradiciones religiosas, comentarios y publicaciones científicas dedicadas.

De acuerdo con un principio de representación paritaria, el sistema expositivo procedía en un orden puramente alfabético, desde el bahaísmo al taoísmo, reuniendo y acercando formas religiosas entre ellas muy heterogéneas: monoteísmos, doctrinas espirituales, religiones tradicionales, movimientos revitalistas y new age y religiones modernas (cf. ibid.: 296-600). El carácter tan sensible del tema religioso, que costó no pocas polémicas a la Buchmesse (cf. Weidhaas 2003: 267; Rütten 2003: 30 y ss.), motivó el mayor esfuerzo de la feria en evitar cualquier forma de valoración simbólica, jerarquización o articulación narrativa de los títulos en muestra, lo que confirma la razón estratégica de una preferencia hacia modalidades expositivas más neutras, menos impactantes, y con un escaso empleo de instrumentos accesorios, pese a la apertura discursiva del espectro temático de la muestra.

Alguna pequeña novedad presentó, en cambio, el enfoque “Orwell 2000” de 1984. La exposición, que en aquel año celebraba la novela de George Orwell, *1984* (1948), trataba el tema de la innovación tecnológica y las implicaciones que el uso de nuevos medios tiene para la sociedad y la industria del libro. Tras la aparición de las primeras computadoras personales, el Macintosh 128k, en enero de 1984, el enfoque pretendía interpretar y representar el sentimiento de vacilación frente a una futura, más amplia oferta de productos culturales y de entretenimiento audiovisuales y digitales, y planteaba el problema del reposicionamiento del medio libro y de su valor en el nuevo contexto de comunicación medial, en contra, en particular, del predominio del entretenimiento televisivo. Bajo el signo de la narración distópica de Orwell, la Buchmesse proponía una visión catastrófica del inmediato futuro y del presente, como peligro e interrogante para la supervivencia de la edición, llamando editores y lectores a una batalla ideal en defensa del medio libro.²⁰⁵ En la antecámara al salón 7, que hospedaba la exposición *Orwell 2000*, fue montada una singular instalación: el *Kultigator* del artista suizo Hans Knecht. Juego de palabra entre *Kultur*, “cultura” y *Alligator* “aligátor”, la obra representaba un homenaje a la cultura escrita y su poder indestructible en forma de un monstruo, una enorme prensa mecánica capaz de desgazar y “digerir” en su boca un televisor. Los visitantes podían llevar sus viejos aparatos y dejar que el artista los aplastara y pintara haciendo de aquellos unos productos creativos, por él denominados “Kretis”. La obra hizo sensación con su efecto escenográfico en el por lo demás

²⁰⁵ La nota de diciembre 1984, que introduce el dossier de prensa de la Feria del Libro de Fráncfort sobre la edición de aquel año, resume así la discusión sobre el tema focal: “Bücher behaupteten ihre Attraktivität gegenüber den neuen Medien. Bleibt folglich Gerhard Hauptmanns Erkenntnis wahr: ‘Das Buch enthält die Vergangenheit des Menschen, seine Gegenwart und Zukunft?’” [Los libros mantuvieron su atractivo frente a los nuevos medios de comunicación. ¿Puede entonces seguir a darse por cierta la idea de Gerhard Hauptmann de que “el libro lleva en sí el pasado, el presente y el futuro del hombre”?] (AuM 1985: 5).

sobrio ambiente de la feria y constituyó el único elemento de la exposición ampliamente documentado y comentado por la prensa (entre otros: Colberg 1984, Joecler 1984, Offenbach Post 1984).²⁰⁶

Así introducida, la masiva presencia material de libros en la exposición *Orwell 2000* en el salón 7 adquiría una particular significación simbólica –de otra forma ausente en muestras puramente clasificatorias– como signo de una supervivencia y resistencia por parte de una cultura amenazada por la avanzada de nuevos medios. Esta significación, encontraba en el medio literario y sus imaginarios un megáfono para su representación. Una colección de 4.020 libros, procedente de 667 editores de 19 países diferentes, ofrecía con sus títulos y portadas, como indica el catálogo, “the background materials for this discussion” (Weidhaas 1984: XV) sobre la sociedad de los medios y su tecnología. La doble referencia a la dimensión material del libro, por un lado, y la dimensión imaginativa en la metáfora del “trasfondo” o “escenario”, por el otro, me parece indicativa de un cambio en la estrategia expositiva de la Buchmesse. Pues en este caso, no solo se trató de presentar una panorámica de la producción editorial en un determinado sector, un área cultural o temática, sino también de comunicar una idea y sugerir una imagen de la realidad a través del recurso y de la referencia a la ficción literaria, incluyendo el universo representado en los textos expuestos en el sistema significativo y semiótico de la exposición.²⁰⁷ No solo el título de la exhibición aludía explícitamente a la obra de George Orwell, sino que la sesión central del catálogo de libros consistía en “Utopías literarias” (Rauter 1984: 39-96), obras de ciencia ficción, literatura fantástica o distópica encargadas de despertar virtualmente una variedad de posibles visiones y sugerencias sobre el futuro, como contribución a la reflexión –entre otros *Brave New World* (1981) de Aldous Huxley, que en los discursos inaugurales (Götz 1999: 163) y en la prensa (entre otros Bondy 1984: 326) se mencionó como contrapunto al pesimismo de Orwell–. Se encontraba allí también literatura crítica, con lecturas y análisis de dichas obras, así como un apartado especial dedicado al homenajeado George Orwell, con libros en diversas lenguas, fotos del autor e imágenes (cf. AuM 1984: 26). Las demás partes de la muestra, estaban ocupadas por títulos de ensayística en diversas disciplinas, en las cuatro categorías de “Telecomunicación, nuevos y viejos medios”, “Futurología”, “Ciencias naturales, ingeniería, tecnología” y “Ciencias humanas y sociales” (ibid.: VI-VII).

A pesar del valor simbólico privilegiado acordado al medio libro y a la literatura, la muestra bibliográfica estaba flanqueada e integrada también por una “Calle de la electrónica”, con una variedad de productos informáticos y multimediales, en un momento en el que, como señala el biblioteconomista Franz Jürgen Götz (1999) comentando la exposición, todavía “no se veía algún

²⁰⁶ El informe de la Buchmesse (AuM 1984: 26) no hace referencia directa a la instalación, sino que habla genéricamente de “einzelne Künstler” [artistas particulares], al plural, “die sich mit der Gesamthematik auseinandersetzen” [que reflexionaron sobre esta temática general], participando en la exposición. De sus obras y contribuciones, sin embargo, no resulta mayor información en la documentación disponible o en la prensa.

²⁰⁷ Un precedente parcial, en este sentido, puede encontrarse también en la mencionada muestra *Die Dritte Welt im deutschen Kinderbuch 1967-1977* [El Tercer Mundo en el libro infantil alemán, 1967-1977] (Rauter 1978b), armada en el marco del tema focal de 1978 sobre literatura infantil, si bien allí las representaciones contenidas en los libros fueran directamente el objeto de la muestra, más que el medio de su articulación semiótica.

mercado real para los medios de información electrónicos –a excepción de la televisión–.”²⁰⁸ El enfoque de la Buchmesse en los nuevos medios, de hecho, encontró una acogida muy modesta (cf. *ibid*: 164 y AuM 1984: 26), allí donde no abiertas críticas de editores, expositores y periodistas, que vieron en la propuesta de la feria y su escenario catastrofista una iniciativa de escasa utilidad para la promoción de la industria del libro.²⁰⁹ Realmente, la Buchmesse venía a anticipar una situación y una controversia todavía poco presente en el campo editorial, en comparación con lo que ocurriría en décadas posteriores. “Por ‘Orwell 2000’ solo hay un interés moderado” comentó amargo un reportero del *Wiesbadener Kurier*, que de paso también lamentó la escasa eficacia de una exposición que quisiera problematizar el asunto limitándose a la muestra de una cantidad de títulos y productos:

La exposición temporánea en el pabellón 7 restituye una imagen triste, que sin duda comparte con las exposiciones anteriores: es amplia, grande y está vacía. La cuestión del texto en pantalla es algo con el que, a estas alturas, todo el mundo se ha chocado alguna vez y mirar 4.000 títulos, uno al lado del otro, no sirve de mucho.²¹⁰

Pese a cierta ampliación del modelo clasificatorio en favor de elementos simbólicos y de referencias discursivas a imaginarios literarios, la Buchmesse no dio suficiente resalte a estas otras dimensiones en un autónomo recorrido lógico o narrativo, sino que, finalmente, se concentró en la habitual recopilación clasificatoria de productos editoriales, “uno al lado del otro”. Finalmente, la exposición conjunta de libros y medios electrónicos, pese a la reflexión crítica aviada por la feria, tuvo como efecto lo de equiparar estos diferentes productos y dar por primera vez representación y visibilidad a nuevos medios de comunicación en el espacio de una feria del libro. De hecho, a partir de 1985 la presencia de medios electrónicos y de productores de contenidos digitales en Fráncfort sería creciente (cf. Götz 1999: 165 y ss.). Quizás en ello pueda reconocerse un primer intento por parte de la Buchmesse de sondear y ampliar la oferta existente en el sector, con el fin de incluir a nuevos expositores.

Una inmensa, abrumadora muestra bibliográfica constituyó, finalmente, el centro de “India – Cambio en tradición” en 1986, último tema focal, con el que la Buchmesse intentó volver a su eje “tercermundista”, introduciendo al mercado librero alemán y europeo, una cultura literaria y editorial todavía poco conocida localmente. Si bien el tema enfocara por primera vez en un único país, representar a India supuso un enorme desafío para la dirección de la feria, debido a la vastedad y la diversidad de una cultura impresa en una miríada de idiomas regionales y 22 lenguas oficiales. Por primera vez, la preparación del catálogo para la exposición central *Books from India. Printed and Published in India* (National Book Trust 1986), en el salón 7, no fue obra de la propia Buchmesse,

²⁰⁸ “Ein wirklicher Markt für elektronische Informationsmedien – außer dem Fernsehen – war nicht zu erkennen” (Götz 1999: 165).

²⁰⁹ Lo resume bien, entre otros, el artículo de Rudolf Joeckler con el título “Verleger contra Orwell” [Editores contra Orwell] (Joeckler 1984), en *Die Rheinpfalz*, el 4 de octubre de 1984.

²¹⁰ “An ‘Orwell 2000’ bestehe nur mäßiges Interesse [...]. Die Sonderausstellung in der Halle 7 bietet denn auch ein trauriges Bild, das sie freilich mit früheren teilt: sie ist weit, groß und leer. Der Sache mit dem Bildschirmtext ist mittlerweile schon jeder begegnet, und 4000 Titel, einen neben dem anderen anschauen – das bringt nicht viel” (*Wiesbadener Kurier* 1984: 70).

sino que se encargó al National Book Trust, organismo del Ministerio de desarrollo de recursos humanos del gobierno de India, con la tarea de sondear la producción librera nacional y recopilar un amplio listado de títulos para llevar a Fráncfort. El resultado fue una mastodóntica exposición bibliográfica de 6.000 libros y 500 revistas en 15 idiomas diferentes, procedentes de 633 editores indios.²¹¹ Los libros, presentados en un “laberintos de paneles” (Maletzke 1986: 2719) que dividían uno y otro sector, ocuparon buena parte del salón 7, así convertido en un gran stand colectivo de la edición india, en el que participaron 70 editores como expositores.

Por su parte, la Buchmesse contribuyó con un propio catálogo complementario, *Indien – Wandel in Tradition* [India – Cambio en tradición] (AuM 1986), exponiendo 700 volúmenes de 136 editoriales alemanas, austriacas y suizas sobre India y traducciones alemanas de obras de autores indios, con el fin de documentar un interés ya existente en el mercado de lengua alemana.²¹² Para ofrecer mayor visibilidad al evento, la presentación en la feria se acompañó por primera vez –junto con un simposio inaugural entre escritores indios y editores alemanes y las habituales charlas y lecturas con autores, organizadas en cooperación con la Sociedad para el fomento de la literatura de África, Asia y América Latina– de un programa cultural paralelo de películas, espectáculos de danza y eventos culinarios, realizados con el apoyo del gobierno indio en el espacio urbano de la ciudad de Fráncfort (ibid.).

El modelo cooperativo experimentado con India acabó por revelarse rentable para la feria, que lo convertiría en el esquema fundamental de los nuevos enfoques en países a partir de 1988. La participación de un gobierno, con sus amplios intereses de representación en diversos ámbitos, más allá de la edición, y su disponibilidad de recursos permitía a la Buchmesse amplificar el impacto del evento, sin que esto recayera a su cargo. Con la organización de un amplio programa cultural paralelo y diversificado entre charlas, exposiciones y exhibiciones públicas, la Buchmesse pudo así también franquear el recinto ferial y ampliar su resonancia en diversos lugares de la ciudad de Fráncfort.²¹³ Garantizar este programa, que comprende entonces diferentes aspectos de la producción cultural de

²¹¹ La muestra, sin particular enfoque en la literatura, tenía una estructura parecida a otras anteriores, como *Printed and Published in Africa* u *Orwell 2000*, cubriendo los habituales ámbitos de “Ciencias sociales y humanidades”, “Ciencias naturales y medicina”, “Ingeniería, tecnología”, “Economía”, “Literatura”, “Artes”, “Libros infantiles y juveniles”, “Obras de consultación” (cf. National Book Trust 1986).

²¹² La feria buscó entablar un “diálogo” (Weidhaas 2007: 170) entre la delegación de 26 autores invitados y editores alemanes, diálogo planeado también a través de una campaña en los medios de comunicación locales, así de estimular y promover directamente la compraventa de derechos. La dirección de la feria, incluso, puso a disposición de cada autor un scout que pudiera mediar y facilitar el contacto con otros agentes y editores. El proyecto, sin embargo, como relata el entonces director Peter Weidhaas, naufragó frente al escaso interés y la difidencia de editores hacia un panorama literario para la mayoría desconocido y la dificultad, por parte de la feria y sus asesores, de ofrecer una representación amplia y veraz de la cultura indiana en su variedad y al mismo tiempo una imagen cautivadora, sin caer en los estereotipos de un realismo pauperista o en idealizaciones exóticas –puntualmente confirmadas por la prensa– (cf. ibid.).

²¹³ Este interés en una ampliación más allá del espacio de la feria, representa también una de las razones del definitivo pasaje al formato del país tema. Stefano Rolando, comisario de la exhibición de Italia como Invitado de honor en la Feria del Libro de Fráncfort en 1988, refiere las preocupaciones que en 1987 movían Peter Weidhaas, quien le confiaría: “Cominciamo ad avere seri problemi con la città. La Buchmesse è una cittadella, fortissima ma autarchica. La città non vede e non partecipa a questo rito. Devo fare una seria trasformazione. Penso, dal 1988, di avere un paese ospite d'onore, con un padiglione importante, tematico e con programmi culturali collaterali in tutta la città” [Empezamos a tener serios problemas con la ciudad. La Buchmesse es una ciudadela muy fuerte pero autosuficiente. La ciudad no ve y no participa en este rito. Tengo que hacer una transformación seria. Estoy pensando en tener a partir de 1988 a un país como invitado de honor, con un importante pabellón temático y programas culturales acompañantes en toda la ciudad] (Rolando 2008: 368).

una comunidad –del arte a la ciencia, de la educación a la política, del espectáculo a la gastronomía– se convirtió en un prerrequisito esencial para la candidatura de países invitados y representa todavía la inversión más onerosa en este marco.

A través de este programa de eventos, que inmediatamente se extendió mucho más allá de Fráncfort y de los días de la feria, la presentación de la industria editorial y de panoramas literarios en la Buchmesse vendría a constituir para los países y culturas invitadas una oportunidad para estrechar vínculos a varios niveles, económicos y políticos-culturales, con órganos e instituciones alemanes, por la que la exposición en el espacio ferial vendría a ser solo el centro o el acto inaugural público de un evento híbrido y de largo plazo, en el marco de una amplia labor de promoción y de una actividad diplomática en los meses antes y después de la feria del libro.

3.2.2. *El Invitado de honor o la exposición “salvaje” de países y culturas*

En la base de una diferenciación en las formas de manifestación entre las modalidades expositivas de la época de los temas focales y las exposiciones que marcan hoy la presencia de Países invitados se halla una oposición tipológica que justifica el desigual empleo de recursos mediales, motivada por un cambio de funciones de la propia práctica expositiva. A continuación, se intenta ofrecer una aproximación teórica para una definición de los modos, las prácticas y los aspectos centrales que distinguen este tipo de exposiciones.

3.2.2.1. *Invitados de honor y double exposure (Bal 1996)*

Diferentemente de las exposiciones clasificatorias de los temas focales, las exposiciones de Invitados de honor apuntan a establecer vínculos fundamentales y relaciones de pertenencias entre los *objetos expositivos*, libros y obras literarias, y el *sujeto expositor*, el país o la comunidad que se presentan en la feria, como producción editorial y literaria *de* este último. Ninguna intuición, como la tesis defendida por la historiadora del arte y teórica de la literatura Mieke Bal (1996) en su libro *Double Exposures* –con su definición de la exposición como acto con el que “a subject objectifies, exposes himself” (ibid.: 2)– parece más acertada como para describir la situación y el actuar de los comités de países o culturas invitadas.

Por supuesto, la auto-exposición del sujeto expositor es ineludible, también allí donde se intenta ocultar su presencia –como autoridad invisible detrás de una presentación puramente “constativa” o “informativa” (ibid.: 3), típica según Bal, por ejemplo, de la presentación del museo moderno–. Este aspecto se ha considerado, de hecho, más arriba, al examinar de qué forma, a pesar de la neutralidad de modos clasificatorios en las exposiciones bibliográficas de la Buchmesse, pudiera venir a organizarse un discurso implícito de la propia feria para su autoafirmación en el espacio público. A partir de 1988, sin embargo, la organización de las muestras temáticas pasa de la mano de la propia Buchmesse a la de los comités del Invitado de honor, representantes de comunidades culturales

llamadas literalmente a *exponerse a sí mismas*. El programa de invitaciones de honor introduce así un tríplice cambio en la praxis expositiva de la Feria del Libro de Fráncfort –y de allí en otras ferias que adoptarían el formato–, de acuerdo a las tres dimensiones indicadas por Bal: un cambio de *sujeto*, un cambio de *discurso* (en las diferente finalidad informativa o argumentativa de la acción expositiva) y un cambio en la *deixis*, es decir de la manera de *indicar* o *volver en signo* el objeto libro, la literatura o los demás productos y medios involucrados en la exposición ferial. La amplia labor de autopromoción del sujeto expositor, que de allí en adelante constituye el marco temático y el móvil explícito de estas exhibiciones, condiciona no solo la importancia de un mayor impacto espectacular de sus exposiciones, sino también una diferente organización semiótica y discursiva de los materiales expuestos y del valor de aquellos objetos privilegiados que son el libro y la literatura.

Ahora bien, la introducción del formato de País invitado vino a configurar con el cambio de sujeto también un cuadro *discursivo* diferente, mucho más claro y definido con respecto al inestable y variado panorama de los temas focales. Se ha mencionado cómo los temas focales fueron a menudo objeto de críticas y polémicas y chocaron con los límites de su realización. Estas dificultades en la aceptación del formato por parte del público profesional y de la prensa pueden resumirse –al lado de un lamentado factor de *distracción*, frente a los reales problemas de la industria editorial (cf. Isenberg 1984: 51)– en dos fenómenos centrales: la *hetero-discursividad* y *dispersión* de estos enfoques. La dimensión hetero-discursiva consiste en el hecho de que el enfoque hacia realidades culturales o sectores de la edición considerados “periféricos” fuera siempre definido, precisamente, desde el exterior, a partir de un “centro” (europeo y/o norteamericano), con intentos variamente ilustradores o filantrópicos, que reducían el campo o sector cultural considerado a los intereses, objetivos comerciales o culturales contingentes de otros –y esto, supuestamente, con el objetivo de una representación cuanto más objetiva y diversa posible–. La atención desarrollista dedicada al “Tercer mundo” en los temas focales sobre América Latina, África Negra, literatura infantil o India resulta un ejemplo de todo ello, como la pretendida función pedagógica para la edición de los temas “Religiones de ayer” u “Orwell 2000”. Por otro lado, la amplitud temática de estos enfoques, que apuntaban a englobar en una única perspectiva una pluralidad de fenómenos, realidades culturales o productos, fueron causa de una especular *dispersión* temática. El discurso sobre el “continente literario” de América Latina o África, siempre en singular, no logró realmente comprender y dar abasto a la diversidad y variedad de las literaturas de diversos países e idiomas, resolviéndose en una representación confusa o superficial, como se protestó en diversas ocasiones (cf. Rütten 2003: 21 y 34). Las dificultades relacionadas con el tema focal “India” de cautivar al público con la imagen coherente de una cultura literaria esparcida en tantas y diversas manifestaciones lingüísticas y la pluralidad de los sujetos involucrados en su organización representan el caso paradigmático de una realidad cultural que se escapa a la simplificación, produciendo, antes que curiosidad, trastorno.

Los nuevos enfoques en países, por el contrario, sustituyeron estas tendencias a la dispersión hetero-discursiva con un opuesto efecto de *concentración*: a) *temática*, en un país b) *auto-discursiva*, por la acción de un único discurso autónomo gestionado por el propio Invitado como sujeto y objeto de la exhibición, y c) *logística*, por la presencia de un único actor y comité responsable de su programa. En

el nivel estético de la exhibición y comunicación ferial este mismo proceso de concentración se refleja en la configuración de un único espacio expositivo central, “der Gastland-Pavillon” [el pabellón del país huésped] que según indica el vademécum de la Feria del Libro de Fráncfort para invitados constituye “[das] Herz des Auftritts auf der Messe” [el corazón de su exhibición en la feria] (Frankfurter Buchmesse 2017: 1). La instalación y construcción de un pabellón propio, lugar especialmente diseñado por el comité del País invitado, con el que éste marca su presencia física en el espacio ferial y en el que aloja su exposición central, constituye la primera macroscópica diferencia apreciable en la actividad expositiva de Invitados de honor, con respecto a los temas focales. Único rasgo compartido con la larga actividad expositiva de la feria perpetrada durante la década de los temas focales será la integración obligatoria, al interior de la planta del pabellón, de la muestra *Books on...* dedicada cada año al País invitado por la organización de la Buchmesse. Por lo demás, en sus concepción estética y funcional, así como en su oferta de contenidos, el pabellón resume, visualiza e incorpora de forma plástica y emblemática el perfil temático de la participación de un país en la feria, la imagen que éste pretende comunicar en el evento, así como la cifra performativa de su exhibición e interacción con un público.

3.2.2.2. *Exposición clasificatoria vs. exposición “salvaje”*

Frente a la modalidad clasificatoria, frontal y escueta de presentación de los temas focales, con su centralidad casi exclusiva en el objeto libro, las exposiciones de países y culturas invitadas intentan involucrar una pluralidad de medios que permitan la organización de un panorama editorial y literario como expresión de una comunidad cultural. En este sentido, la práctica expositiva de Invitados de honor se coloca en una posición diametralmente opuesta a las muestras bibliográficas para profesionales, no solo por una más compleja composición expositiva y el mayor empleo de aparatos estéticos y simbólicos, sino también por el más evidente papel del propio sujeto expositor en su interacción con un público –sujeto que, en la modalidad clasificatoria, tiende a ocultarse–. Quizá es posible articular esta oposición de la mano de una diferenciación introducida por la museóloga Angelica Jannelli (2012), en su estudio sobre pequeñas realidades museísticas o paramuseísticas, por lo común gestionadas por operadores no profesionales, por ellas definidas “*wilde Museen*” [museos salvajes], como portadores de una modalidad opuesta a una concepción científica de la actividad expositiva. La diferencia entre una y otra consiste no solo en una actitud diferente hacia el objeto expuesto (en nuestro caso, el objeto bibliográfico o literario), sino en última instancia también en un papel distinto del propio expositor que marca aquí su presencia. Jannelli distingue entre prácticas expositivas *científicas*, propias de instituciones museísticas, y modos *salvajes* de exposición en la actividad de actores públicos o privados no profesionales. Según explica, retomando una idea de Claude Lévi-Strauss, el modo *salvaje*

representa un tipo de conocimiento independiente del sistema de la ciencia, una forma autónoma de explicar el mundo. Ambos tipos de museo se basan en procedimientos racionales de evaluación y clasificación, pero difieren en cuanto a sus resultados.

En el caso del museo salvaje todo ello se expresa en la “superficie museística” con una sobreabundancia de objetos expositivos, mientras que en el museo científico se refleja en una reducción de aquellos a objetos ejemplares.²¹⁴

Característica de lo que Jannelli define el “pensamiento salvaje” es una actitud museística que considera un objeto en su particularidad no categorizada, según una modalidad simbólica y no analítica, que valora la “Uneindeutigkeit und Bedeutungsoffenheit” [ambigüedad y apertura significativa] (ibid.: 31) del material. A esta misma distinción es posible reconducir la distancia entre las muestras armadas por la Buchmesse en la década de los temas focales y las exhibiciones de países o culturas, tras la introducción del formato del Invitados de honor –en Fráncfort como en otras ferias del libro–. Si en el caso del acercamiento científico puede apreciarse una inclinación a la reducción categorial, en el segundo domina la proliferación polisémica. Tomando a modelo esta oposición, la actitud *clasificatoria* de las exposiciones de la Buchmesse podría considerarse la forma más abstracta y rígida del “museo científico”, por lo cual el objeto expuesto tiene únicamente una función ilustrativa y ejemplificativa. Armadas por profesionales del libro para profesionales del libro, estas muestras apuntan a una sistematización de productos libreros para la información de un público experto. Por el contrario, la exposición “salvaje” funciona por procesos más bien asociativos y evocativos, por operadores cuyas actitud imita la de “Amateure und Laien” [aficionados y profanos] (ibid.: 37), para un público también de no experto.²¹⁵ Es el caso, según Jannelli, de las muestras de pequeños museos locales, de establecimientos paramuseísticos o iniciativas individuales, cuya finalidad, más que la catalogación de materiales, es la colección y representación a través de ellos de la actividad de una comunidad, de una persona o un grupo, la autopromoción de asociaciones, artistas o proyectos particulares. La interacción con los sujetos y comunidad promotoras, que a menudo se ofrecen como guías, es parte integrante de la exposición:

Un museo salvaje primariamente no es nada más que un “escenario” abierto al público para la muestra de objetos coleccionados. [...] Aunque en muchos casos en el origen de la colección se encuentra un único “padre fundador”, el museo salvaje es un asunto comunitario, porque es un grupo el que lleva a cabo el funcionamiento del museo. [...] Los museos salvajes se gestionan por iniciativa de un grupo, no son las casas del tesoro de coleccionistas privados individuales, sino que conservan y presentan cosas que son relevantes para un grupo. [...] El contenido del museo salvaje se explica principalmente en visitas guiadas. La mediación personal es la forma más importante de comunicación con el público del museo.²¹⁶

²¹⁴ “[...] repräsentiert eine vom System der Wissenschaft unabhängige Spielart von Erkenntnis, eine eigenständige Form der Welterklärung. Beiden Museumstypen liegen rationale Verfahren der Bewertung und Klassifizierung zu Grunde, die sich aber hinsichtlich ihrer Ergebnisse unterscheiden: Auf der ‘Museums Oberfläche’ drückt sich dies auf Seiten des wilden Museums in einer Überfülle von Objekten in der Ausstellung aus, im wissenschaftlichen Museum spiegelt sich dies eher in der Reduktion auf exemplarische Objekte wider” (Jannelli 2012: 26).

²¹⁵ Quizá no sea un caso que la introducción del formato del País invitado coincida en Fráncfort también con una nueva política de apertura al público general.

²¹⁶ “Ein wildes Museum ist zunächst nichts anderes als ein öffentlich zugänglicher ‘Schau-Platz’ für gesammelte Objekte. [...] Auch wenn am Ursprung der Sammlung in vielen Fällen ein einzelner ‘Gründungsvater’ steht, ist das wilde Museum eine Gemeinschaftsangelegenheit, denn der Museumsbetrieb wird durch eine Gruppe getragen. [...] Wilde Museen werden in Gruppeninitiative getragen, sie sind nicht die Schatzhäuser einzelner Privatsammler, sondern sie bewahren und präsentieren Dinge, die für eine Gruppe relevant sind. [...] Die Inhalte des wilden Museums werden vorwiegend in

En la base de la idea del “museo salvaje” de Jannelli se halla una concepción antropológica que destaca el componente simbólico y cultural del acto expositivo. El museo salvaje, de alguna forma “espontáneo”, tiene en este sentido un importante valor de documento etnológico, si bien no tenga un directo intento etnográfico, en su sentido científico. En la exposición “salvaje” el objeto expuesto no es medio del saber, sino símbolo portador de significaciones culturales, para un sujeto y una comunidad. Según Jannelli, ambas dimensiones, científica y salvaje, sin embargo, conviven y pueden convivir en diferentes grados en todos tipos de exposiciones y también el museo científico aprovecha, en última instancia, de procedimientos salvajes. El “museo salvaje”, sin embargo, se coloca en el extremo de esta oposición, insistiendo como elemento principal en la dimensión “simbólica y performativa” normalmente solo implícita en toda comunicación museística institucional, por convertirse en objeto manifiesto.²¹⁷

Prescindiendo del objetivo crítico de Jannelli, en la aquí llamada actitud “salvaje” podemos, sin embargo, reconocer ciertos rasgos de la práctica expositiva de Invitados de honor, si bien ésta se sitúa en un contexto totalmente diferente de aquello analizado por la autora y representa la actuación de un grupo de operadores profesionales, en sus diferentes sectores. Diversos elementos permiten acercar la actividad de los Invitados de honor a esta modalidad “salvaje”, de manera particular a aquella de exposiciones de empresas propia del modelo ferial. También en las muestras de Invitados de honor, primariamente, se trata del acto comunicativo de actores particulares que hablan por una comunidad; la presencia y participación activa de una delegación de profesionales y personalidades representantes forma parte de la experiencia expositiva, situada en un stand o pabellón como lugar al mismo tiempo de exposición, de eventos y de encuentro. El aspecto promocional y performativo, contra la clasificación estructurada y la muestra ejemplificativa, es lo que distingue la exposición salvaje –como también la de ferias y grandes eventos o las mencionadas exposiciones corporativas– del museo como lugar pedagógico de producción y mediación de conocimientos. La dinámica participativa del encuentro ferial, así como la pluralidad de actores que componen los comités de Invitados de honor – con sus diversos expertos en varios ámbitos, tanto como diversos son sus destinatarios– es productora de una polifonía de enfoques e intereses, de una *interdiscursividad* que se opone a la clausura de discursos especiales o científicos únicos, favoreciendo la recíproca contaminación y circulación de

Führungen erläutert. Die personale Vermittlung ist die wichtigste Form der Kommunikation mit dem Museumspublikum” (ibid.: 23).

²¹⁷ Según opina la autora, también los “museos científicos” deberían implementar lo salvaje, aprovechando su potencial creativo: “ein Museum [ist] viel mehr als ein Speicher oder eine Zeige-Agentur für Dinge. Museen sind symbolische Handlungsräume, in denen mittels des ‘Erzählens über Dinge’ Beziehungs-, Identitäts- und Sinnstiftungsfragen verhandelt werden können. [...] Vom wilden Museum können die wissenschaftlichen Museen vor allem lernen, auf das symbolische und performative Potential der Dinge zu setzen, das sich im Zusammenspiel mit Menschen entfaltet, d. h., die wissenschaftlichen Museen können lernen, den Dingen und Besuchern mehr zuzutrauen” [un museo es mucho más que un depósito o una agencia de exposición de cosas. Los museos son espacios simbólicos de acción en los que se pueden negociar cuestiones de relación, identidad y significado mediante el “relato de las cosas”. (...) Del museo salvaje los museos científicos pueden aprender sobre todo a confiar en el potencial simbólico y performativo de las cosas que se despliega en la interacción con las personas, es decir que pueden aprender a confiar más en las cosas y en los visitantes] (Jannelli 2012: 357).

significaciones y valores de uno a otro campo. Las exposiciones de Invitados de honor abren programáticamente el medio libro a más amplios horizontes de sentido, junto y al mismo tiempo más allá de su función como producto al interior de un sistema editorial o del sistema editorial global para insertarlo en un sistema *cultura*. Pese, a diferencias estructurales entre las costosas exposiciones en grandes eventos de Invitados de honor y los “museos salvajes” analizados por Jannelli, a menudo pequeños y precarios en sus recursos, puede reconocerse una cercanía tanto en la particular atención y forma de presentación que estas prácticas dedican al objeto expositivo, por lo común ausente en las muestras técnicas o “clasificadoras” de la Buchmesse, como en el sobresalir del marco cultural implícito del sujeto expositor. A la manera del artefacto en el museo histórico local, la obra expuesta por el Invitado de honor es lugar de manifestación y signo de una comunidad y cultura, donde sin embargo los términos de esta relación no resultan fundados en los criterios de un sistema autónomo, científico y supuestamente objetivo, sino que se ofrecen a una lectura intuitiva y móvil, propia del “pensamiento salvaje”, sugerida por primera vez en el propio acto performativo de la exposición.

Retomando una feliz imagen del padre del New historicism, Stephen Greenblatt (1990), podría decirse que, a diferencia del modo clasificatorio de la Buchmesse, las exposiciones de los Invitados de honor producen una mayor “resonancia” (*resonance*) en los objetos que exponen –allí donde la falta de categorización no se expresa incluso en la forma extrema de una “maravilla” (*wonder*), manifestación de lo salvaje en su máxima expresión—. Explica Greenblatt:

by “resonance” I mean the power of the object displayed to reach out beyond its formal boundaries to a larger world, to evoke in the viewer the complex, dynamic cultural forces from which it has emerged and for which – as metaphor or, more simply, as metonymy – it may be taken by a viewer to stand. By “wonder” I mean the power of the object displayed to stop the viewer in his tracks, to convey an arresting sense of uniqueness, to evoke an exalted attention. (Greenblatt 1990: 19-20)

Si el concepto de *maravilla* dialoga con la más notoria noción de *aura* de Walter Benjamin (1991a [1935]) –que destaca la unicidad y el estatus del objeto considerado en su aislamiento absoluto–, lo de *resonancia* responde a una inquietud contraria, genuinamente neohistoricista, de resituar la obra literaria o artística en el continuum de referencias y relaciones de contextos histórico-sociales de producción, consumo y recepción, devolviendo el texto de la obra a una “textualidad” histórica dinámica.²¹⁸ Como en la situación descrita por Greenblatt, las exposiciones de culturas nacionales o regionales invitadas en la feria del libro por medio de ‘su’ literatura ponen el material expositivo en relación *metafórica* o *metonímica* con una realidad cultural. En este contexto, el libro, el producto editorial o literario adquieren una posición y un papel muy distinto del objeto bibliográfico clasificado o catalogado; presentado y articulado como punto de la red colectiva de un sistema cultura, éstos se

²¹⁸ Así Greenblatt (1991: 20): “New historicism obviously has distinct affinities with resonance; that is, its concern with literary texts has been to recover as far as possible the historical circumstances of their original production and consumption and to analyze the relationship between these circumstances and our own. New-historicist critics have tried to understand the intersecting circumstances not as a stable, prefabricated background against which the literary texts can be placed but as a dense network of evolving and often contradictory social forces. [...] [T]he goal has been to grasp simultaneously the historicity of texts and the textuality of history”.

convierten en *obras* y, a través de vínculos biográficos e históricos con un contexto productor, en símbolos de otra cosa, en portadores de significaciones imprevistas, ejemplos de un peculiar modo artístico o creativo de una comunidad, de su lengua e historia, de valores y (auto)narraciones, de su habilidad y técnica productiva, etc. Finalmente, el libro y la obra literaria como medios de una actividad de producción estética y objeto de interpretaciones receptivas se convierten en capitales simbólicos, que un Invitado de honor puede emplear para su propia autorrepresentación. También la muestra de originales, de objetos antiguos o reliquias de autores, pueden tener alguna eficacia en este contexto, con el propósito de generar cierta “maravilla” (*wonder*), como indicado por Greenblatt. Aun así, sin embargo, este efecto no consigue devolver el objeto a su autonomía y absoluta unicidad, rompiendo el mecanismo de *resonancia* general, sino que manteniendo su enlace con el conjunto expositivo se ofrece como instrumento para una mayor valorización de este último.

3.2.2.3. *El pabellón (I) como dispositivo semiótico y espacio performativo*

Como contenedor estético y ambiente estructurado en el que tiene lugar la exposición de un País invitado de honor, el espacio del pabellón proporciona el primer y principal dispositivo organizador de significaciones y experiencias alrededor del objeto expuesto y, funciona, en este sentido como una “caja de *resonancia*”, entre el objeto y su expositor.

De acuerdo con aquella función que estas estructuras desempeñan, como se ha visto (cap. 2.2.2), en análogos pabellones nacionales en las exposiciones internacionales, también en una feria del libro, la arquitectura de un pabellón presenta al público de forma inmediata y sintética una suma de diversas marcas o valores del expositor, o de la imagen y mensaje que este último quiere comunicar sobre sí mismo. Las ferias del libro, como otros eventos feriales, mantienen un modelo análogo, aunque de forma reducida. Con el término *pabellón*, aquí, no se entiende necesariamente un edificio autónomo – aunque no faltan también ejemplos en este sentido –, sino más bien un estand, particularmente grande y elaborado, en el que componentes arquitectónicos, gráficos y plásticos dan forma a un marco conceptual y simbólico para la presentación de contenidos de sus expositores. Se trata por lo común de realizaciones con cierto carácter artístico o espectacular, que apuntan a atraer la atención de un público hacia el expositor: una empresa, un ente, pero también un país, una comunidad, una cultura.

En la Frankfurter Buchmesse, como en las demás ferias que seguirán su modelo, el pabellón de un país o región tema constituye el principal espacio de exposición y elemento de autorrepresentación de un Invitado de honor, pese a variar su estética, tamaño y posición. Las exhibiciones de la primera década ilustran de manera ejemplar el intensivo empleo de este dispositivo, montado variablemente al interior de la antigua Sala de congresos (*Kongreshalle*), en el patio de la feria o en el actual fórum, en la oscilación entre dos tendencias opuestas: cierto barroquismo y abundancia simbólica, por un lado, o el minimalismo estético y conceptual, por el otro. En esta fase, se alternaron en la Buchmesse, por un lado, escenarios llamativos, con referencias a imágenes, motivos o incluso lugares concretos y reconocibles, por el otro, formas más esenciales o abstractas. Para el primer caso, pueden mencionarse la ciudadela de Italia (1988) (cf. aquí cap. 4), la arena o “plaza de toros” de España (1991) (cf. Bosshard

2021a), los vestigios del México antiguo (1992) (cf. aquí cap. 5), o el “pub” de Irlanda (1996) (Weidhaas 2007: 251-252); para el segundo, el diseño moderno del “Pavillon bleu” de Francia (1989) y sus mastodónticas estanterías en forma de libros (cf. Rütten 1999, 2003: 80-81 y Hertwig 2018), el pabellón circular y transparente con reliquias de autores de Austria (1995) (cf. Fischer 1999) o la enigmática “caja negra” de Portugal (1997) (cf. aquí cap. 6), ambos con propios edificios,²¹⁹ hasta el extremo de Suiza (1998) con su “spartanischem Ambiente” [ambiente espartano] (Weidhaas 2007: 255), un “pabellón desangelado” y sin “lucimiento escenográfico [...] ni color local”, “alusión a la búsqueda de identidad del país”, como lo defino Sergio Vila-Sanjuán (2007: 85). Esta segunda tendencia a la abstracción fue la que se impuso en épocas más recientes. A partir de los primeros años 2000, se asistió así en Fráncfort a una cada vez mayor homogeneización y adecuación a códigos más esenciales, con el paulatino afirmarse de estilos menos connotados, un general aligeramiento de las formas y una reducción de las referencias figurativas: la primera apertura de la Buchmesse a un Invitado de honor no nacional, los Países Árabes (2004), se celebra también con lo que, otra vez Vila-Sanjuán (ibid.: 88) defino “el pabellón menos lucido que recuerdo”; al que seguirían la “estética suntuosa y minimalista” (ibid.: 89) del pabellón de Corea del Sur (2005) o el “pabellón francamente espartano: estanterías y libros, y sanseacabó” (ibid.) de India (2006).²²⁰ Esta evolución parece confirmarse también en otras ferias del libro que adoptaron el formato del Invitado de honor. La perspectiva diacrónica del presente estudio corrobora esta línea de desarrollo, desde la representación de repertorios imaginativos reconocible, no último por formas de proyección canónica y clausurada del capital o patrimonio cultural y literario, a otras modalidades más creativas, abiertas y contingentes de comunicación estética.

Para una primera aproximación, con el fin de encuadrar de forma teórica la actividad expositiva de países y culturas invitadas en las ferias del libro, cabe considerar los aspectos aquí mencionados con relación a las funciones que el pabellón desempeña como dispositivo, espacio físico y marco conceptual de una exposición. Si una exposición, como se ha visto, puede entenderse como un “mundo ficcional transitable” (Schärer 2003: 5), el particular diseño de un pabellón, como espacio expositivo, es expresión directa y manifestación plástica de esta situación, distinguiendo y delimitando una particular “ficción” propuesta por su expositor frente a otras en el mismo recinto ferial. En el caso de Invitados de honor y otros expositores en una feria, el proceso de “ficcionalización” (cuya naturaleza es principalmente semiótica), se da por manifiesto en el uso significativo de aparatos escenográficos (arquitectónicos, plásticos, visuales y acústicos), en los que las prácticas discursivas de los Invitados y las referencias al conjunto histórico-cultural de un país, una región o comunidad lingüística encuentran una síntesis estética. En la medida en la que las peculiaridades arquitectónicas de este espacio señalizan una pertenencia temática (como exposición *de* un Invitado) y condicionan una imagen preliminar, el pabellón proporciona el primer objeto atractivo y marco definitorio de la exposición. Por el cambio de estética y configuración entre éste y los demás ambientes de la feria, el

²¹⁹ Austria (1995) y Portugal (1997) construirían propios pabellones temáticos en el patio de la Buchmesse.

²²⁰ También en años reciente destacan Islandia (2011; cf. Kõrkkö 2018) o Francia y la Francofonía (2017; aquí cap. 9).

visitante cruza el espacio del pabellón, y entre uno y otro stand de la feria, como si fuera una propia “semiosfera” (Lotman 1996), con propios sistemas de significaciones.

También los Invitados de honor comparten con los demás expositores en la feria finalidades de tipo promocional. En este sentido, su actividad expositiva tiene en general mecanismos análogos a los de exposiciones de empresas. En su estudio sobre los llamados *corporate museums* (museos de empresa), Xanya Xu (2017) destaca la función esencialmente identitaria de estas exposiciones y sus espacios, por lo común integrados en las sedes y oficinas centrales de una compañía: “by accessing the space visitors find themselves in a certain corporate theme, as one of the actors” (Xu 2017: 119). En estos museos suele tener representación la historia de una empresa, en sus principales figuras, desde su fundación a la actualidad, a través de las etapas fundamentales de su desarrollo técnico y económico. La finalidad de estos espacios es establecer una complicidad con los visitantes (“[it] widens the link between corporation and the public” –ibid.: 11), definir el perfil de marca de una sociedad corporativa, como comunidad de valores (“directs communications about the long term values of the brand” – ibid.), y finalmente ganar la “simpatía” y participación emotiva de un público, de potenciales consumidores, como también de inversores e interlocutores comerciales.²²¹ La disposición expositiva, en su dimensión también estética a través del diseño y de la arquitectura, resulta fundamental para la comunicación de valores y la organización de experiencias de los visitantes: “the design of a brand experience involves both building a physical and tangible space, and also creating social mental and intangible credibility for the company” (ibid. 121). Como estos espacios, entonces, también los stands y pabellones en ferias del libro apuntan a comunicar imágenes de marca y a traducir en experiencias los productos de una entidad comercial y/o cultural. En este sentido, el pabellón de un Invitado de honor, como *espacio performativo* de su exhibición, brinda una correspondencia y relación identificativa que funciona como *dispositivo semiótico* para la articulación significativa de los objetos de una exposición y la producción de experiencias.

Desde el punto de vista de lo que los estudios museísticos, de cara a aspectos arquitectónicos y curatoriales, definen la “sintaxis del espacio” expositivo (*spatial syntax* – Hilier/Tzortzi 2006), en un pabellón puede reconocerse un particular tipo de lugar que presenta un alto nivel de *integración* (“degree of integration” – ibid.: 285) e *inteligibilidad* (“intelligibility” – ibid.: 287) entre las áreas en su interior y el espacio en su conjunto, caracterizado comúnmente por un único ambiente o por varios, abiertos y comunicados a través de un único centro integrante (“integration core” – ibid.: 290). En una feria, de hecho, el espacio expositivo del pabellón es lugar de encuentro, eventos y exhibiciones; su configuración espacial favorece el movimiento libre por el centro integrante y el significativo intercambio social entre los visitantes, produciendo lo que Hilier y Tzortzi definen “a certain pattern of *co-presence* amongst visitors” (ibid.: 287) o “congregation of visitors” (ibid.: 292). Una exposición y su fruición en este lugar se convierte, entonces, en un evento y un momento primariamente colectivo

²²¹ “Aiming to creating a brand-oriented experience, the design of a corporate museum is forced to follow an adequate but arresting script that analyzes the corporation’s exhibition content. From the touring order to the scene setting, all is conducted according to the company’s desired plot. During the touring, a visitor’s emotions are manipulated by the narrative content, and sympathy with the company is triggered by the end of the tour/narrative” (Xu 2017: 121).

antes que individual, con una mayor “co-awareness” (ibid.), una conciencia y percepción compartida y recíprocamente condicionada de la exposición. Si en Fráncfort el pabellón del Invitado de honor se sitúa en un propio foro cerrado, en otras ferias del libro este consiste en muchos casos en un stand abierto, a su vez integrado en el espacio total de la feria, en intercambio físico y visual con los demás stands en su alrededor. Es el caso, por ejemplo, de FIL Guadalajara, donde el pabellón del Invitado de honor se coloca incluso inmediatamente en la entrada de la feria, constituyendo un pasaje obligado y, a su vez, uno de los centros “integrantes” del espacio ferial en su conjunto.

3.2.2.4. *El pabellón (II): espacio imagen y escena de la dramaturgia expositiva en la feria*

Un término tanto frecuente cuanto a menudo indefinido en museología y teoría de exposiciones para describir la relación semiótica y performativa entre la composición estética y/o funcional del espacio y el material expositivo es el de *imagen espacial* (usual sobre todo en la literatura científica en alemán, con el concepto de *Raumbild*, pero también en inglés y en francés con *spatial image* o *image spatiale*). La noción en general indica la capacidad del espacio expositivo de producir significaciones a través del recurso visual y plástico, ahora de forma figurativa y concreta, ahora abstractas y enigmáticas, produciendo constelaciones no comunes alrededor de un objeto y, en algunos casos, convirtiendo el espacio mismo en objeto crítico de observación y organización de relaciones. Si el concepto se ve a menudo utilizado de forma intuitiva por la literatura crítica, destacan algunos estudios del área alemana, que se comentan a continuación, en los que se ofrece una definición más articulada y analítica de ello.

En sentido amplio, Brigitte Kaiser (2006) define las “Raumbilder” [imágenes espaciales] en una exposición como el resultado de una “Inszenierung”, *escenificación o puesta en escena*, es decir: toda forma de disposición y arreglo de los objetos y espacios expositivos por medios plásticos, visuales o sonoros, con la que se intenta “no dar explicaciones unidimensionales, sino crear contextos que permitan al visitante conocer los contenidos en un conjunto y poder así cuestionar también críticamente las interacciones”.²²² La autora distingue entre “rekonstruktive und abstrahierende Raumbilder” [imágenes espaciales reconstructivas y por abstracción] (ibid.: 39), donde con las primeras se entienden “escenificaciones que pretenden reconstruir un acontecimiento histórico concreto o conmemorar situaciones históricas”²²³ –a su vez de forma “auténtica” o “no auténtica” (cf. ibid.: 42 y ss.)– y con las segundas, “formas de escenificación que refieren a algo más que una situación históricamente determinable”: en ellas “la configuración pasa a primer plano y el diseñador o artista participa con su propia expresión artística”.²²⁴

²²² “[...] keine eindimensionalen Erklärungen zu geben, sondern Kontexte zu schaffen, die es dem Besucher ermöglichen, Inhalte im Zusammenhang kennen zu lernen und somit auch Wechselwirkungen kritisch hinterfragen zu können” (Kaiser 2006: 36).

²²³ “Inszenierungen, die zum Ziel haben, eine bestimmte historische Begebenheit zu rekonstruieren oder an historische Situationen zu erinnern. Die Gestaltung tritt in den Vordergrund, der Designer oder Künstler bringt sich mit seinem künstlerischen Ausdruck ein ” (ibid.: 40).

²²⁴ “[...] jene Formen der Inszenierung, die über eine historisch bestimmbare Situation hinausweisen” (ibid.: 46).

Con referencia a los pabellones de Invitados de honor, la noción de derivación dramática de *puesta en escena* muestra cierta pertinencia, como atestigua el difuso uso del término *Inszenierung*, *mise en scène*, *display* en la prensa y la literatura crítica, también en función de una “auto-es escenificación”,²²⁵ para referirse a la construcción de una “escena” significativa alrededor de la muestra de libros y literatura del Invitado de honor. El particular entorno o *setting* ofrecido por el pabellón se califica como elemento distintivo del país, la cultura o comunidad lingüística que se expone, y traducción del expositor en imagen plástica; y esto en dos sentidos: como figuración concreta, simbólico-metafórica o ejemplificación estética de un concepto, un estilo (o seña de originalidad).²²⁶ También en el contexto de exposición de Invitados de honor puede ser útil, como en Kaiser (2006), distinguir entre puesta en escenas con intento “reconstructivo” (auténtico o no auténtico) y otras más bien abstractas. Así, entonces, el aparato escénico de algunos pabellones permite reconocer, por decirlo con las citadas palabras de Sergio Vila-Sanjuán (2007: 85), elementos de “color local”, lugares o motivo reconducibles a contextos culturales e históricos determinados y concretos. Otros, a la inversa, pueden establecer asociaciones de otro tipo, de manera no realista o figurativa. Es el caso del “Pavillon bleu” de Francia en su exposición en Fráncfort de 1989, donde el uso integral del color azul oscuro, característico de la bandera francesa, tanto para las paredes como para las alfombras, sumergía los visitantes en un ambiente algo innatural, por lo demás anónimo, de vitrinas y estanterías, estableciendo una relación simbólica entre los libros expuestos y la pertenencia nacional, en el año del bicentenario de la Revolución francesa (cf. Rütten 1999 y Hertwig 2018).

Por su parte, Jana Scholze distingue entre *Raumbilder* [imágenes espaciales] e *Inszenierungen* [puestas en escenas]. Si bien el concepto de *puesta en escena* ha sido utilizado en modo y en un sentido extensivo en ámbito museístico a partir de los años 80 –para indicar cualquier forma de composición del espacio expositivo–,²²⁷ Scholze propone una noción más restringida y definida, que insiste en la función de “creación de conjunto” (*Ensemblebildung*) y “contextualización” (*Kontextualisierung*), “con relación a situaciones espaciales, históricas o actuales, concretas”.²²⁸ De acuerdo con el sentido originario del término *escena* en ámbito dramático, como acción desarrollada en un contexto espacio temporal definido, el concepto aquí propuesto hace hincapié en la *representación* de algo (también una realidad abstracta) en forma de lugar y situación concreta, como conjunto unitario, sensible y significativo. En ámbito expositivo, según Scholze, la puesta en escena define una estrategia y modalidad muy particular de uso del espacio que delega a la ficción representativa, conseguida por el uso mimético de la arquitectura, del diseño y del decorado, la función de principal elemento significativo en la comunicación expositiva. “En las puestas en escenas” explica Scholze

²²⁵ *Selbstinszenierung*: cf. entre otros el ya mencionado Füßel (1999a) o Bosshard (2014).

²²⁶ Pues como nota también Anna Rebecca Hoffmann “je nachdem, wie stark grundsätzlich eine Gestaltung offenbar wird, werden auch die Gestalter/innen selbst (in der Gestaltung) für die Besucher/innen sichtbar” [dependiendo de cuánto una configuración resultará más o menos llamativa en su forma fundamental, se harán visible también para los y las visitantes (en la configuración misma) los propios creadores] (Hoffmann 2018: 46).

²²⁷ Cf. Scholze 2004: 149 y ss.

²²⁸ “in Bezug auf konkrete historische oder aktuelle räumliche Situationen” (ibid.: 150).

la información descriptiva se traslada principalmente a arreglos escénicos. Un requisito de la práctica expositiva es la convicción de que los objetos, aislados de su contexto de uso por los procesos de musealización puedan ser integrados en otro, capaz de ofrecer representaciones sobre el pasado, el presente, el mundo propio o ajeno. [...] Los arreglos escénicos sirven de lugares de percepción sensorial, así como de comunicación visual. [...] Los arreglos escénicos ofrecen experiencias de espacios específicamente diseñados, que no sólo se observan desde la distancia, sino que en ellos se puede –al menos parcialmente– permanecer. [...] Schober (1994) describe el modo de percepción característico de los arreglos escénicos como una oscilación entre una “impresión global” e “impresiones particulares” [...]. La arquitectura, tanto interior como exterior, se convierte así en uno de los más importantes portadores de significado de los contenidos de la exposición.²²⁹

A través de la cooperación de elementos plásticos, visuales y/o sonoros, los visitantes se ven colocados junto con los objetos expuestos en un “lugar” *coherente y concreto*, con los que los objetos y ellos mismos se interrelacionan e interpretan. A la manera de las “imágenes espaciales reconstructivas” de Kaiser, Scholze piensa la puesta en escena como “construcción o reconstrucción” figurativa o “naturalista” de realidades o lugares reconocibles, en los que los objetos y sujetos de la exposición se colocan.²³⁰

Por el contrario, las *Raumbilder* definen según Scholze un particular uso no solo abstracto, sino también autorreflexivo del espacio, como en “construcciones espaciales temporales, subjetivas y poéticas” de las que se originan “experiencias estético-artísticas del espacio”; en ellas “el espacio expositivo se convierte en el medio fundamental”.²³¹ Se trata de configuraciones conceptuales no convencionales o intuitivas, que rompen con estrategias miméticas y en las que la impronta original y personal de los curadores es muy presente. En la taxonomía de Scholze, las “imágenes espaciales” remiten a una disposición artificial, que hace señal a la organización expositiva y a su concepto (a lo que la autora llama “Komposition” [composición] – ibid.: 263 y ss.): “Por la elección de lugares inusuales para los objetos expositivos y el uso de modernas tecnologías de presentación el espacio, la arquitectura y el objeto se presentan unidos y acercados unos a otros por vía estética”.²³² En este sentido

²²⁹ “In Inszenierungen werden deskriptive Informationen vorwiegend in szenische Arrangements übertragen. Eine Voraussetzung für die szenische Ausstellungspraxis ist die Überzeugung, dass die durch die Musealisierungsprozesse von ihrem Gebrauchskontext isolierten Objekte wieder einem Kontext zugeführt werden können, der Vorstellungen über Vergangenheit, Gegenwart, eigene oder fremde Welten repräsentieren kann. [...] Szenische Arrangements dienen sowohl als Orte sinnlicher Anschauung als auch visueller Kommunikation. Die szenischen Arrangements bieten Erfahrungen von spezifisch gestalteten Räumen, die nicht nur distanziert betrachtet werden, sondern in denen man sich – zumindest teilweise – aufhalten kann. [...] Schober (1994) beschreibt die charakteristische Wahrnehmungsweise szenischer Arrangements als Changieren zwischen einem „Gesamteindruck“ und „Einzelmomente“ [...]. Die Innen- wie Außenarchitektur wird somit zu einem der wichtigsten Bedeutungsträger der Ausstellungsinhalte” (Scholze 2004: 201).

²³⁰ Así Scholze: “Die szenische Gestaltung des Ausstellungskontextes folgt dabei einem mehr oder weniger dezidierten Anspruch auf eine naturalistische Rekonstruktion oder Konstruktion des Darzustellenden. [...] Da besonders bei komplexen, abstrakten oder uneindeutigen Sachverhalten die Möglichkeiten der Visualisierung begrenzt sind, werden in- und außerhalb der Szenen zusätzliche Informationsmedien einbezogen” [En ello el diseño escénico del contexto expositivo persigue la ambición más o menos determinada de construir o reconstruir de manera naturalista lo que se va a presentar. (...) Dado que las posibilidades de visualización son limitadas, especialmente en el caso de temas complejos, abstractos o ambiguos, se incluyen medios de información adicionales dentro y fuera de las escenas] (Scholze 2004: 201-202).

²³¹ “[...] temporäre, subjektive, poetische Raumkonstruktionen”; “[...] künstlerisch-ästhetische Raumerlebnisse”; “Der Ausstellungsraum wird zum grundlegenden Medium” (Scholze 2004: 224).

²³² “Durch die Wahl ungewöhnlicher Orte für die Exponate sowie durch den Einsatz moderner Präsentationstechnologien sollen Raum, Architektur und Objekt eine Einheit bilden bzw. sich ästhetisch annähern” (Scholze 2004: 227 y 257).

las *Raumbilder* no definen solamente imágenes *en el* espacio y por el medio del espacio, sino también imágenes *del* espacio mismo.²³³

Con la transposición de la información expositiva al espacio, tanto en “imágenes espaciales” como en “puestas en escenas”, éste pasa de contenedor neutral y transparente a marco preliminar, significativo e integrante en el que se incorporan los objetos y los demás medios de la exposición. Frente a la polisemia tanto del concepto de *imagen espacial* como de *escenificación* o *puesta en escena*, ninguna de sus definiciones es suficientemente amplia y unívoca como para abarcar el espectro de posibilidades que la configuración del espacio expositivo en el caso del pabellón de los Invitados de honor puede cubrir y puede asumirse como término heurístico para agotar la pluralidad de funciones, en particular performativas, que estas estructuras desempeñan.

Por esta razón, por analogía a los términos aquí analizados, se propone de hablar de *espacio imagen*, por un lado, y de *escena*, por el otro. El primer término refiere a la dimensión hermenéutica, simbólica y abstracta del espacio, donde su *imagen* no consiste solo en el elemento visual, sino primariamente en uno o más esquemas mentales, sistemas de significaciones y valores, producidos por una experiencia del espacio, activada tanto por percepciones sensoriales, como por actividades dinámicas, movimientos y actuaciones en él. El *espacio imagen* cubre una pluralidad de funciones representativas o simbólicas, de forma tanto miméticas como abstractas, conceptuales, autorreflexivas y performativas.

Igualmente, el segundo término, *escena* traduce la capacidad del pabellón de producir un marco, que comprende tanto un decorado o escenario como una acción previsible, eventos y rituales en él. En una *escena* expositiva, por un lado, como se ha visto, la percepción de objetos y elementos expositivos se organiza por una oscilación entre su materialidad y semantividad aislada y la percepción espacial global, que integra objetos y visitantes en una red de significados; por el otro, la *escena* no se limita a una construcción material, sino que define una compleja unidad espacio-temporal, una situación que recodifica la temporalidad y la espacialidad del evento ferial. Esta noción aprovecha una renovada concepción contemporánea de la *escenografía* como arte y disciplina de la configuración espacial que, como indicado por la geógrafa cultural Rachel Hann en su libro *Beyond Scenography* (2019), se revela central no solo en las ciencias y las artes del espectáculo (desde el teatro al museo), sino en un conjunto de ámbitos de la vida cultural (la educación, la política, la urbanística etc.). Hann concibe la escenografía esencialmente como “performance design” (ibid.: 3) cuya función es la orientación de personas en la interpretación de lugares (*place orientation*), no solo con la creación de escenarios

²³³ Esta ambigüedad es sugerida por ejemplo por Angelika Thielkötter, curadora del Museum der Dinge (“Museo de las cosas”) en Berlín, de la que Scholze elabora su noción de *Raumbild* y quien afirma: “*Ausstellung...* bedeutet zuerst, den Dingen die Fremdheit zu bewahren, die sie im Raum des Museums gewinnen. [...] Den Dingen gesellen sich Undinge zu, denn die Hardware kommt nicht ohne die Software aus. Was sich formiert, sind räumliche Bilder – Raumbilder, die als Grundmodul jeder Ausstellung fungieren” [*Exposición...* significa ante todo preservar la extrañeza que las cosas adquieren en el espacio del museo. (...) Las cosas se reúnen por no-cosas, porque el hardware no puede prescindir del software. Lo que se forma son imágenes espaciales, imágenes del espacio que funcionan como módulo básico de toda exposición] (Thielkötter, Angelika: “Museumbilder”, in Museum der Dinge, <https://www.museumderdinge.de/institution/texte-zum-museum/museumbilder> [05/05/2023]).

(*setting*) concretos, sino también de acciones y actuaciones en él (*staging*).²³⁴ Manifestaciones políticas, religiosas o comerciales, así como grandes eventos, hacen evidente en virtud de su provisionalidad y excepcionalidad, un cambio temporal de funciones del espacio que impone una reorientación –y al interior del conjunto ferial, a su vez, el espacio y programa del Invitado de honor piden al visitante una reorientación coherente con el sistema y marco situacional creado por éste–. Así, el pabellón como *escena* se entiende entonces primariamente como espacio orientado, pragmático-comunicativo, en el que tiene lugar la exhibición o precisamente una *auto-escenificación* del Invitado frente a un público; la escena hace de expositores, huéspedes (institucionales, políticos, culturales, profesionales o literarios) y los diversos visitantes en los varios momentos (comentadores de prensa, profesionales, público general) actores en interacción dramatúrgica conjunta entre ellos y los objetos expuestos en el espacio del pabellón.

Coherentemente con la mencionada teoría de Mieke Bal, la estructura del pabellón debe considerarse como un doble espacio de *representación*: de contenidos (*imagen*) y de performance (*escena*) actuada por el sujeto expositor en la feria con la complicidad del público. Si esta doble situación según Bal es inmanente a cualquier exposición, en las exposiciones de Invitados de honor este aspecto se convierte en explícito y programático, por la identidad entre sujeto y objeto de exposición. Se trata de concebir estas exposiciones, entonces, en el sentido ampliado de *exposiciones performativas*. Como indicado, por ejemplo, por la museóloga Angelica Jannelli:

las exposiciones performativas trabajan con un concepto ampliado de objeto expositivo. Si las exposiciones operan con las metáforas espaciales del ágora, del foro o del laboratorio, esto suele ir acompañado de una revalorización del espacio expositivo, que pasa de ser un mero contenedor de objetos a un espacio de experiencia. En las exposiciones performativas, también situaciones o escenarios pueden ser, de manera ejemplar, objetos expuestos cuyo “significado” es realizado por el visitante.²³⁵

En la cooperación de momento simbólico y performativo en diversos grados y combinaciones, las exhibiciones de los Invitados de honor pueden oscilar entre uno y otro polo, entre estrategias concretas o abstractas, miméticas o reflexivas de creación de imágenes y escenas, entre más directas estrategias inmersivas de ficcionalización –a través de “*szenische Darstellungen*” [representaciones escénicas]

²³⁴ “I propose that scenographic traits score ongoing processes of worlding through discrete interventional acts of ‘place orientation’, where orientation is inclusive of haptic proxemics and orders of knowledge. My argument for place orientation situates scenography’s intellectual and practical concerns as complementary to the established lexicon of theatrical design whether stage design or *mise en scène*. While also a mediator for spatial figuring, I outline how scenography happens as a temporal assemblage that is linguistically more akin to notions of ‘staging’, than ‘set’. [...] My proposal for scenography’s centrality to all acts of theatre is evidenced through a re-reading of the ‘stage-scene’ symbiosis. I argue that the Ancient Greek *σκηνή* (*skēnē*), a tent or hut, was an act of place orientation. [...] I complicate how the application of *mise en scène* in art cultures is typically in reference to the ‘stage-like’ or ‘set-like’ qualities of the work. Instead, I position *mise en scène* as a distinct system of interpretation and translation that frames the situational orientations of scenography” (Hann 2019: 2-3).

²³⁵ “Performative Ausstellungen [arbeiten] häufig mit einem erweiterten Exponatbegriff. Wenn Ausstellungen mit den räumlichen Metaphern der Agora, des Forums oder Labors operieren, dann geht dies in vielen Fällen mit einer Aufwertung des Ausstellungsraums einher, der vom reinen Container für Objekte zu einem Erfahrungsraum wird. In performativen Ausstellungen können beispielsweise auch Situationen oder Settings Exponat sein, deren ‘Bedeutung’ dann durch den Besucher realisiert wird” (Jannelli 2012: 335-336).

identificables, en el sentido de Scholze (2004: 196) o de imágenes reconstructivas, en el sentido de Kaiser (2006: 39)– y la valoración de la dimensión conceptual e interactiva, propia de exposiciones sencillamente performativas, donde, según Jannelli, “la instancia de creación de significado pasa del curador al visitante”.²³⁶ La selección de casos recopilados en este estudio ilustra, en la actitud de Invitados de honor, una mayor tendencia en la actualidad, con la progresiva reducción de aparatos escénicos y formas de representación canónica, hacia este segundo modelo, con una implementación de formas reflexivas de interacción con el público.

²³⁶ “[...] die bedeutungstiftende Instanz vom Kurator auf den Besucher übergeht” (ibid.: 336).

PARTE II. LA EXPOSICIÓN LITERARIA DE “GRANDES CULTURAS” EN LA FRANKFURTER BUCHMESSE

4. SIMULACROS DE UNA NACIÓN: ITALIA (1988)

4.1. *Diario italiano*: escenas y escenarios del primer País invitado de honor

Con un “espectáculo dispendioso y encantador para la vista”,²³⁷ Italia inauguró el nuevo formato de la Buchmesse en 1988 (4-11 de octubre) bajo el signo de una manifiesta *teatralidad* y *espectacularidad*. Una mastodóntica *cittadella* “itálica”, con edificios en diversos estilos arquitectónicos, desde el Quattrocento al Liberty modernista (fig. 2-3) atendía al visitante en la Sala de congresos de la feria, abierta gratuitamente al público de la ciudad. Un paseo entre diversas épocas introducía físicamente a los visitantes al tema focal del primer país Invitado, con “una auténtica representación escénica de monumentos de la cultura italiana” que, según comentó Daland Segler en la *Frankfurter Rundschau*, “en cuanto a dramatismo se la juega con cualquier obra de teatro”.²³⁸ A lo largo de varios días, la prensa internacional estuvo ocupada en alabar o criticar la obra, calificada alternativamente de “mise en scène à grand spectacle” (Le Figaro 1988: 357) o “théâtre kitsch” (Pons 1988), “escenificación de ‘un universo fantástico del libro’”²³⁹, “escenografía fabulosa de la cultura nacional” y “escenario fantástico para la literatura”²⁴⁰ o “scenografia di una vecchia Italia immaginaria” (Aspesi 1988b).

Si es posible reconocer una cercanía entre exposición y teatro, en general, por la “dramaturgia” de sus diferentes recursos retóricos y mediales y el dialogismo entre expositores, objetos y público (cf. Hanak-Lettner 2011), la muestra italiana hizo hincapié en el elemento más concreto, físico y espacial, de esta dimensión dramática de la práctica de *exhibición*, que desde entonces se institucionalizaría con el formato del Invitado de honor. Con toda evidencia, el comité, coordinado por la entonces Dirección general de información y publicaciones de la Presidencia del Consejo de ministros italiano,²⁴¹ intentó maximizar el potencial escénico de su presencia en la feria. De acuerdo con este objetivo, el comité encargó el diseño y construcción del pabellón nada menos que a Cinecittà, la industria cinematográfica italiana y al escenógrafo Mario Garbuglia (1927-2010), ya célebre por su trabajo con el director Luchino Visconti en la adaptación fílmica de la novela *Il Gattopardo* (1958) de Giuseppe Tommasi di Lampedusa.²⁴² Fue el comisario de la presencia italiana, Stefano Rolando, por entonces Director General de Información y Publicaciones –y ya dirigente en la empresa de televisión pública RAI (Radiotelevisione Italiana) y el Instituto Luce de documentación cinematográfica– quien intuyó la oportunidad de involucrar a Cinecittà en lugar de una común empresa de exposiciones (Rolando 2008: 370). Entrevistado por el periódico *Giornale d'Italia*, Rolando explicó: “È chiaro che dobbiamo

²³⁷ “aufwendiges, augenfreundliches Spektakel” (Kölner Stadt-Anzeiger 1988).

²³⁸ “[...] eine wirkliche Inszenierung italienischer Kulturzeugnisse [...], die es an Dramatik mit jedem Schauspiel aufnimmt” (Segler 1988).

²³⁹ “Inszenierung eines ‘phantastischen Universums des italienischen Buches’” (Kölner Stadt-Anzeiger 1988).

²⁴⁰ “Traumkulisse der nationalen Kultur” y “phantastische Kulisse für die Literatur” (Haase 1988).

²⁴¹ Nomenclatura completa: Direzione Generale delle Informazioni dell’Editoria e della Proprietà letteraria, Artistica e Scientifica della Presidenza del Consiglio dei Ministri della Repubblica Italiana.

²⁴² *Il Gattopardo* (Italia/Francia, 1963), 205’. Dir. Luchino Visconti.

giocare sull'effetto immagine. Stiamo parlando di un paese considerato fra i migliori del mondo dal punto di vista della produzione spettacolare" (Berni 1988: 316). La decisión, única en la historia de invitaciones de honor, resulta particularmente significativa. No solo por el tipo de exhibición realizada y los contenidos así vehiculados, sino por los efectos performativos que el comité reivindicó entonces, de manera activa, como una calidad específica de la industria cultural italiana, de la que Cinecittà representaría una excelencia mundial. El enorme despliegue de recursos escénicos ofreció un objeto fascinante con un gran poder de atracción para el público.



Figuras 2-3. El pabellón italiano en la Feria del Libro de Fráncfort de 1988.

Fotos: © Werner Gabriel.²⁴³

En línea con todo ello se insertó también la comunicación de Italia, que a partir de 1987 publicitó su invitación a la Buchmesse con el logotipo diseñado por el artista Fulvio Ronchi: el emblema de una grande *I* de *Italia*, con la figura de un bufón danzante, vestido al estilo del siglo XVI, como imitación de las máscaras de la *comedia dell'arte* (fig. 4). En Italia, algunos comentaristas, como el poeta y periodista Alberto Arbasino, criticaron esta representación demasiado “bufonesca”, que por el carácter totalmente ficticio de la figura corría además el riesgo de ocultar o falsear la larga tradición dramática y literaria italiana.²⁴⁴ Fuera o no por el efecto de estas solicitaciones estéticas y visuales, antes y durante la feria encontraron amplia difusión en la prensa internacional estereotipos sobre la supuesta “vitalidad” (Spiegel 1988: 240), “fantasía” (Klüver 1988b: 476; Summa 1988) y –otra vez– “teatralidad” (Schwäbische Zeitung 1988: 205) de la cultura italiana, como rasgos peculiares del carácter local. Para promocionar el nuevo formato del Invitado de honor y suscitar la curiosidad de su público, el propio director de la Buchmesse Peter Weidhaas había saludado la llegada del País invitado

²⁴³ Fuentes: Historisches Archiv des Börsenvereins in der Deutschen Nationalbibliothek, fondo HA/BV 96, núm. 4395/26 y 109/28.

²⁴⁴ Arbasino –quien no figuraría en la delegación de autores invitados– notó sarcástico cómo el enigmático personaje nada tuviera del prestigio de las figuras del teatro o de la literatura: “un buffone o pagliaccio da Commedia dell’Arte, per niente somigliante a Svevo o a Pirandello, né a Gadda, né a Moravia, né a Carlo o Primo Levi, né a Pavese, né a Pasolini, né a Calvino, né a Parise, e tanto meno a Leopardi o a Manzoni. Sarà recepito come Arlecchino, Pulcinella, Brighella, Rigoletto? [...] Mi domando dunque quali enti o categorie italiane d’oggi sarebbero lieti di venir rappresentati da un giullare o da una marionetta” (Arbasino 1988).

en las páginas de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Weidhaas, aludiendo a una “creatividad”, “energía” y “frenética agitación”²⁴⁵ de los italianos que iban a emocionar a su público.



Figura 4. Logotipo de Italia Invitado de honor en la 40ª Buchmesse 1988. Diseño de Fulvio Ronchi.
© Frankfurter Buchmesse/Frankfurt Book Fair.

El ejemplo del pabellón italiano permite aplicar aquella categoría de *puesta en escena* (“Inszenierung” – Scholze 2004: 196s) que, en nuestra introducción teórica se propuso como tipología expositiva, en el sentido de una construcción que con el uso combinado de medios arquitectónicos (plásticos, gráficos, lumínicos y/o fónicos) apunta a la (re)creación de contextos reconocibles, transformando el espacio expositivo en un lugar de por sí significativo. En su concepto general, la *escena* propuesta por el pabellón italiano remitía a la imagen, tan afortunada en el campo cultural, particularmente por la proyección de la industria turística, de una “Bella Italia” –como se definía al invitado en el catálogo de la muestra *Book son Italy* (Weidhaas 1988: XIV)–, país de bellezas artísticas y con una enorme tradición histórica –lo que con Casanova (2008 [1999]) se ha indicado como “gran cultura”–. El impactante dispositivo escenográfico, reedición sincrética y fantástica de ejemplos de arquitectura italiana, permitió así evocar el extraordinario patrimonio artístico de la península mediterránea a lo largo de varias épocas, un caudal simbólico rentable del que sacar valores sólidos y consagrados para la promoción de la edición italiana contemporánea. En el interior de este contexto mayor y en ideal continuidad con el paisaje cultural allí propuesto, se insertó también la muestra de libros y de la producción literaria y editorial contemporánea. El pabellón hospedó los eventos del programa cultural, así como una pluralidad de exposiciones y espacios de exhibición, cada una con diferentes estrategias y enfoques.

En el marco extraordinario de la primera participación de un país en una feria del libro, Italia ofreció al público alemán, europeo e internacional, según resumía el semanario *Der Spiegel* (1988: 239-240), un espectáculo “bombástico”, “alocado” y “simplemente fantástico”, bajo el título de *Diario Italiano* y el lema “Il libro nel sistema della cultura, dell’arte, dello spettacolo e della comunicazione”

²⁴⁵ “Kreativität”, “Energie”, “wirbelnd[e] Umtriebigkeit” (Weidhaas en *Elvers* 1988: 188).

(Presidenza del Consiglio et al. 1988: contraportada).²⁴⁶ El libro y la literatura se presentaban, como ejemplificado por la propia estructura del pabellón, como parte importante y estratégica de un amplio “sistema” de la cultura. El mastodóntico y ambicioso programa comprendía: una delegación de 70 autores y autoras invitadas, 34 exposiciones (de ellas, 10 en el pabellón italiano) en la feria como en museos y centros culturales de Frankfurt²⁴⁷ y en el resto de la República Federal de Alemania, 25 espectáculos y exhibiciones, entre teatro, conciertos y ciclos de reseñas cinematográficas (8 en Frankfurt), además de presentaciones de libros, lecturas, encuentros con autores, premios, veladas y degustaciones gastronómicas, para un total de 205 eventos (Nannini Nardi 1988: 133) que se celebraron a lo largo del otoño en Fráncfort, Hamburgo, Colonia, Múnich, Stuttgart y Wolfsburg; de aquellos 140 en la ciudad de Fráncfort, dentro y fuera del recinto ferial, y 65 en el resto de Alemania Oeste (ibid.). Tras la inauguración frente a las autoridades el 4 de octubre (cf. abajo, 4.1.1), al día siguiente el programa del Invitado se abrió oficialmente al público de Fráncfort en el Teatro de ópera de la ciudad con un suntuoso espectáculo de gala bajo el título de *Capriccio Italiano*, realizado y transmitido en directo por la emisora de Radio y televisión italiana RAI 2 (cf. Presidenza del Consiglio et al. 1988: 62 y fotos en Nannini Nardi 134-135).²⁴⁸ Cinecittà, por su parte, realizó una breve película *Liebe Italia*,²⁴⁹ creativa narración visual del evento y de su trabajo en la Buchmesse (además de una valiosa fuente documental para el presente estudio). Las sedes consulares aprovecharon la ocasión de la feria para estrechar lazos con las principales instituciones culturales de la ciudad, del estado federal de Hessen y del resto del país, lo que, en abril de 1988, “nel fervore dei preparativi per la Buchmesse

²⁴⁶ Para una panorámica y los detalles de los eventos véase la memoria de la Presidenza del Consiglio (et al. 1988), el calendario de eventos de la Buchmesse (AuM 1988a) y el informe conclusivo publicado por el comité (Nannini Nardi 1988: 131-139).

²⁴⁷ Fuera del recinto ferial, solo en Fráncfort y tuvieron lugar 18 muestras (en detalle: Presidenza del Consiglio et al. 1988: 84-119). Entre ellas las más llamativas y en línea con la exposición central, con sus enfoques en el arte del libro, en el patrimonio artístico nacional, fueron: para el arte de la imprenta, entre otras, *Alma Mater Librorum* (21 de septiembre-6 de noviembre, Schirn Kunsthalle), con volúmenes antiguos, manuscritos e imprentas realizados por la Universidad de Boloña (Alma Mater Studiorum) en ocasión de su IX centenario (1088-1988), *Antiche edizioni della Divina Commedia* (4 de octubre-8 de enero de 1989, Museumkunsth Handwerk) una muestra de las más preciosas ediciones miniadas de la famosa obra del poeta Dante Alighieri y *Bodoni e la sua eredità oggi* (8-30 de octubre, Klingspormuseum Offenbach), sobre la labor del tipógrafo Gian Battista Bodoni (1740-1813), ampliamente representado en la estética del pabellón; con objeto la antigüedad y al Renacimiento, *Gli Etruschi in Toscana* (26 de mayo-24 de julio, Museum für Vor- und Frühgeschichte), *La città del Brunelleschi* (2 de octubre-4 de diciembre, Historisches Museum) y el *Disegno del Seicento fiorentino* (23 de septiembre-6 de noviembre, Frankfurter Kunstverein); para la contemporaneidad, *Di segno italiano 1908-1988* (20 de septiembre-6 de noviembre, Städtisches Kunstinstitut) sobre el arte del dibujo, desde Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Giorgio De Chirico a Amedeo Modigliani, y *Aspetti dell'arte di avanguardia in Italia, dal 1960-1980* (2 de octubre-13 de noviembre, Jahrhunderthalle).

²⁴⁸ El espectáculo de variedades, que traía el título del homónimo, festivo homenaje musical a Italia de Piotr Ilich Chaikovski (op. 45, 1880), incluyó exhibiciones de música, danza y teatro, desde la citada obra de Chaikovski a arias de Giuseppe Verdi y Giacomo Puccini, ejecutadas por la Orquesta sinfónica de RAI, a la comedia de *Arlecchino servitore di due padroni* de Carlo Goldoni (1745) y pantomimas con máscaras de la *commedia dell'arte*. Entre los artistas que participaron a la velada se encontraban estrellas nacionales e internacionalmente reconocidas como la soprano Katia Ricciarelli, la bailarina Carla Fracci, el compositor Angelo Branduardi y la cantante Ornella Vanoni, así como los actores Ferruccio Soleri, Peppe Barra y Giorgio Albertazzi, quien moderará la velada, y la actriz Giulietta Masina (cf. Obst 1988b), a la que estaba dedicada también una retrospectiva en el Museo del cine alemán de Fráncfort (7 octubre-11 de noviembre 1988) (cf. Presidenza del Consiglio et al. 1988: 82).

²⁴⁹ *Liebe Italia. Il Libro italiano nel Sistema della Cultura dell'Arte e della Comunicazione alla Fiera Internazionale del Libro, Francoforte 1988* (Italia, 1989), 19':30". Dir: Adriano Amidei Migliano [Archivo histórico audiovisual de la Presidenza del Consiglio dei Ministri/Dipartimento dell'Editoria e Informazione].

italiana”, como explica el cónsul general italiano Giancarlo Facco Bonetti,²⁵⁰ llevó a la fundación del Instituto italiano de cultura en Fráncfort (1988-2014).

La enorme operación se realizó con una amplia implicación de diversos entes del gobierno italiano, desde el ministerio de Exteriores, a los entonces ministerios de Bienes culturales y ambientales, Turismo y espectáculo y Comercio exterior, acompañados por la Embajada de Italia en Bonn y el Consulado general en Fráncfort. El comité fue coordinado por la propia Presidencia del Consejo de ministros a través de su Dirección General de Informaciones y Publicaciones, en la persona de Stefano Rolando (cf. Presidenza del Consiglio et al. 1988: 10). Conformaban el comité técnico-científico, además, junto con un gremio de asesores –entre ellos el semiólogo, bibliófilo y por la época también ya autor best seller Umberto Eco, el filólogo Walter Pedullà y el historiador Lucio Villari (ibid.)–, la empresa de radio y televisión italiana RAI, las asociaciones de editores italianos (AIE), libreros (ALI) y tipógrafos (ASSOGRAFICI) y la Confederación de la pequeña y media industria privada italiana (CONFAPI) (ibid.). La amplitud y el compromiso logístico y económico del programa italiano daría de aquel momento la pauta para las futuras participaciones de Países invitados, no sin preocupaciones de la feria, de cara al desafío que un estándar tan elevado podía representar los huéspedes venideros.²⁵¹

4.1.1. Cuadros de una exposición: contextos, objetivos, discursos

La inauguración de la feria y del pabellón de Italia se celebró el 4 de octubre en presencia del ministro de Exteriores italiano (ya más veces presidente del Consejo) Giulio Andreotti y de su homólogo alemán occidental Hans Dietrich Genscher.²⁵² Los discursos de Andreotti y Genscher –no hubo, por el contrario, contribuciones de los exponentes del campo cultural o literario que conformaban la amplia delegación italiana– procuraron rematar el marco esencialmente *européico* de la participación de Italia en la Buchmesse de 1988, otro importante epitexto y ‘escenario’, aunque solo discursivo y virtual, en el que tuvo lugar la exhibición del Invitado de honor.

En su discurso inaugural, Andreotti interpretó los temas focales de la Buchmesse como parte de la política europea, reconociendo en la ocasión un momento de organización, difusión y realización de aquel proyecto. Expresando el “orgoglio” de Italia, por haber sido elegida como primer invitado en la feria del libro más grande del mundo, el ministro reivindicó el papel del país como cultura no solo nacional sino específicamente europea. En diversas sus ciudades, Italia, según el ministro, “ha prefigurato i segni della civiltà figurativa europea, [...] ha creato la prima grande letteratura europea” (Andreotti 1988a: 105). Con una evidente proyección retrospectiva, el ministro establecía una identidad y pertenencia a priori entre sistemas culturales, el nacional y el europeo, como producto de

²⁵⁰ Giancarlo Facco Bonetti, s.T. [Carta al Embajador de Italia en la Alemania Federal, Raniero Vanni d’Archirafi – Informe de fin de mandato, 4 de junio de 1990], p. 4 [archivo privado de Giancarlo Facco Bonetti].

²⁵¹ El informe final de la Buchmesse comentaría: “Italien [setzte] damit ein Zeichen, das eventuelle andere Nationen, speziell kleinere, nicht so kapitalkräftige, eher abschrecken als ermutigen könnte” [Italia estableció un estándar que podría disuadir a otras naciones en lugar de animarlas, especialmente a las más pequeñas y menos sólidas financieramente] (AuM 1988b: 49; cf. también Weidhaas 2003: 288-289).

²⁵² Algunos días más tarde, el 9 de octubre, también el presidente de la República Federal de Alemania Richard von Weizsäcker visitaría la feria y el pabellón italiano (cf. Corriere Mercantile 1988; v. abajo 4.3.3).

una historia el primero y el segundo de una voluntad política que en 1988 todavía se daba para cumplirse. La correspondencia entre Italia y Europa, la primera como manifestación y realización microcósmica y *ante litteram* de la segunda, se tradujo en su discurso en un llamado explícito a la unidad europea, contra los esfuerzos de los opositores del proyecto comunitario: la exhibición de una “immagine dell’Italia attraverso il libro” en el espacio de la feria de Fráncfort era expresión, según Andreotti, de la “unità del nostro continente [...], di una cultura unitaria che si contrappone ad un’Europa politicamente divisa” (ibid.). Una cultura unitaria que se construía también y sobre todo a través del libro y por aquel “libero commercio di idee e di sentimenti” y “crescente scambio culturale” que Goethe, “il poeta di Francoforte” (ibid.: 106) con su concepto de *Weltliteratur*, había reconocido como signo de la revolución moderna y contemporánea –aquí propuesto en su versión evidentemente eurocéntrica–. Con el fin de resguardar la identidad cultural europea y preservar su unidad, Andreotti propuso incluso instituir “una Biblioteca europea” (ibid.), de la que la Buchmesse de Fráncfort representaría un símbolo.

El horizonte europeo de la participación italiana fue particularmente significativo no solo como momento para establecer lazos culturales y diplomáticos entre Italia y Alemania oeste como miembros de la entonces Comunidad europea (CE), sino sobre todo de cara a los nuevos desafíos industriales y comerciales que la prevista integración al mercado único europeo en 1992 deparaba a los países CE. El “apuntamento del 1992” (A.Z. 1988) fue a menudo tema de esta edición de la Buchmesse. La creación del mercado único de hecho tenía consecuencias relevantes para la economía del libro, en términos de reglamentaciones unitarias sobre el derecho de autor, programas de apoyo a la traducción y proyectos de coediciones entre países europeos (cf. Alto Adige 1988). Se trataba para Italia, en particular, de resituarse al interior de este mercado a partir de una posición no dominante, en razón de una lengua, el italiano, no vehicular en el mercado de la edición internacional.²⁵³ Para ello, Italia preveía la institución en futuro de un fondo de apoyo a la traducción de 400 millones de liras anuales (ibid.). La operación, sin embargo, no fue acompañada por más amplias medidas de largo plazo, como por ejemplo el empuje o la institución de nuevas cátedras o centros para la enseñanza de la lengua italiana en Alemania y otros países –si se exceptúa, de forma indirecta, la nueva creación del mencionado Instituto italiano de cultura en Frankfurt–.

El informe final del directivo del comité (Nannini Nardi 1988b: 131) pone en claro cómo, de hecho, se trató de lograr objetivo tanto en el nivel cultural político (con la producción de imágenes y “valutazioni più complesse” [ibid.] sobre Italia) como comercial, no solo en el ámbito del libro. Al lado del fomento de la industria cultural italiana y la edición de cara a “nuovi problemi di competizione sul mercato internazionale”, se trataba de permitir el “rilancio, più in generale, del prodotto culturale italiano sul mercato soprattutto europeo” (ibid.). La sinergia entre diversos actores y sectores que protagonizaron la exhibición italiana, desde las instituciones del estado, el campo académico e intelectual hasta las asociaciones de editores y al mundo de la empresa, dio lugar a un complejo

²⁵³ Como dijo también el entonces ministro del Turismo y Espectáculo italiano, Franco Carraro: “La realizzazione del mercato unico europeo [...] rappresenta un momento difficile per l’Italia, che soffre di un handicap oggettivo a causa della lingua” (Carraro cit. in A.Z. 1988).

conjunto –ampliamente representado por la escenografía del pabellón y la heterogeneidad de sus exposiciones– en el que el libro y la literatura se veían como parte y medio central de expresión de un complejo “sistema” no solo cultural sino más bien económico-industrial.²⁵⁴

En un artículo en la *Frankfurter Rundschau* el comisario Stefano Rolando (1988) planteaba, entre los objetivos de la participación italiana la construcción de una imagen de conjunto, una marca-país para el producto cultural italiano: la idea de un “made in Italy” consolidado, por un lado, por aquellos sectores de la industria cultural italiana, como la moda, la gastronomía y el turismo, que tenían mayor proyección en el extranjero; por el otro por la intervención organizadora del Estado, como actor promotor de una esencial convergencia –lo que más tarde el propio Rolando (2020), como estudioso de marketing, definiría el *public branding*.²⁵⁵

El “made in Italy” no puede ser sinónimo de un éxito efímero, aunque Italia sea considerada a menudo la tierra del estilo, el placer y la calidad de vida. Por cuanto, estas características puedan ser acertadas, por sí solas no podrían [...] tener todavía un efecto de consolidación de la imagen. [...] [L]a importancia de las estrategias comunes de relaciones públicas se muestra de manera clara y cada vez más enérgica. Hay por lo menos tres razones para ello: en primer lugar, el potencial común que tienen estos sectores, por sus posibilidades creativas y productivas, para beneficiarse juntos del efecto de una “imagen de Italia”, que a nivel internacional en el ámbito de la cultura es ya muy positiva.²⁵⁶

Así entendido, la exhibición de Italia en la feria del libro más grande del mundo representaba una ocasión formidable para resituar y reinterpretar, a través de una única estrategia dirigida por el Estado una “imagen” basada y construida por el atractivo sector cultural, pero al mismo tiempo al servicio del “sistema” Italia como único conjunto industrial e institucional. Concretamente, la exposición, por medio de la referencia al patrimonio histórico y artístico, al producto de diseño, de la edición tanto de literatura como del libro de arte, ciencia e impresa, apuntó a destacar no solo la gran tradición de su dimensión cultural, sino también los valores generales de la *creatividad*, del *dinamismo* e incluso de la *modernidad* como marcas características del “made in Italy”. Fue, en particular, tarea de la literatura dar proyección a este último aspecto. Según indicó también el ministro Andreotti, se trataba de destacar “una produzione letteraria vivace e stimolante” como aquella italiana, conectándola “ad un contesto culturale generale di tipo dinamico” (Andreotti 1988b: 8). La literatura tenía la función de ilustrar los logros de “un paese che si colloca oggi tra i più avanzati, si protende ad un futuro che viene da lontano, in cui le realizzazioni più ardite sono collegate [...] all’inflessibile progredire del suo pensiero e della sua creatività” (ibid.).

²⁵⁴ Aquel “sistema della cultura, dell’arte, dello spettacolo e della comunicazione” (Presidenza del Consiglio et al. 1988: contratapa) que formaba parte del título del programa.

²⁵⁵ Tras su experiencia de director en ámbito de la administración pública, Rolando cubrió a partir de 2001 también la carga de profesor de gestión de impresa en la Universidad IULM a Milán. Las ideas expresadas por Rolando ya en 1988, encuentran una formulación orgánica en su libro *Public branding* (Rolando 2020).

²⁵⁶ “‘Made in Italy’ kann kein Synonym für den kurzlebigen Erfolg sein, wenn auch Italien häufig als Land des Stils, des Vergnügens und der Lebensqualität gilt. Zwar mögen das zutreffende Eigenschaften sein, aber sie allein könnten [...] noch nicht imagekonsolidierend wirken. [...] [D]ie Wichtigkeit von gemeinsamen PR-Strategien [zeichnet sich] deutlich und immer stärker ab. Es gibt dafür zumindest drei Gründe: vor allem das gemeinsame Potential, das diese Sektoren aufgrund ihrer kreativen und produktiven Möglichkeiten haben, um gemeinsam vom Effekt eines ‘Italien-Image’ zu profitieren, das im Bereich der Kultur international durchaus positiv besetzt ist” (Rolando 1988: 158).

Como preliminar al análisis en detalle de la exposición italiana en sus diversas partes, a continuación, intentaré considerar el papel y lugar que la literatura italiana tuvo al interior de la operación de marketing del Invitado de honor, no solo como objeto central de la exhibición en la feria, sino también como elemento articulador de una dialéctica entre valores de tradición y modernidad.

4.1.2. Italia: concepción de una imagen literaria en el marco del “efecto Eco”

El delinearse de una nueva posición internacional para la literatura italiana, frente a la hasta entonces escasa presencia del italiano, como idioma no central, en el “sistema mundial de la traducción de libros” (cf. Heilbron 1999), constituyó en 1988 uno de los principales y más eficaces *epitextos públicos* –en el sentido de Genette (1987: 316s.)– que acompañaron la exposición de Italia y la presentación de literatura en este marco. Tras la década de los temas focales y de sus “continentes literarios hasta entonces ampliamente desconocidos al lector europeo”,²⁵⁷ la participación de Italia fue acogida como el regreso a panoramas literarios, según indicaba el periódico *Die Welt*, “tan familiares al lector alemán como artículos de marca”.²⁵⁸ Dicha notoriedad no dependía en 1988 únicamente de la larga historia de recíprocas relaciones culturales y editoriales entre Alemania y Italia;²⁵⁹ la década de 1980 había marcado, según informaban la prensa y los observadores del mercado editorial por entonces, un nuevo pasaje en la exportación y recepción de obras de la literatura italiana en diversos países. Tras el impresionante, aunque inesperado éxito de la novela de exordio del semiólogo Umberto Eco *Il nome della rosa* (1980, Premio Strega 1981), un atípico (meta)relato filosófico en forma de cuento policial histórico –que en 1988 contaba ya con 8 millones de ejemplares vendidos en todo el mundo (Spiegel 1988), traducidos en 26 idiomas (Vordemann 1988), 30 ediciones diferentes (Porzio 1988) y una feliz adaptación fílmica por Jean-Jacques Annaud–,²⁶⁰ la producción literaria italiana en su conjunto había gozado de un renovado interés y atención por parte de editores internacionales,²⁶¹ con un incremento de las traducciones, en particular, al inglés, alemán, francés y español de obras de autores y autoras italianos, sobre todo en el ámbito de la narrativa.²⁶²

En falta de estudios longitudinales y datos detallados sobre el volumen de traducciones y ventas de obras de la literatura italiana en el extranjero en aquella época, no es posible apreciar el tamaño real de este fenómeno.²⁶³ Para nuestra discusión, sin embargo, resulta más relevante considerar un cambio

²⁵⁷ “[...] dem europäischen Leser bis dahin weitgehend unbekannte literarische Kontinente“ (Die Welt 1988c: 92).

²⁵⁸ “[...] dem deutschen Leser so vertraut sind wie Markenartikel” (ibid.).

²⁵⁹ Relaciones que la prensa antes y durante la Buchmesse se ocupó de documentar ampliamente (v. entre otros: Ross 1988, Mappes-Niediek 1988, Proisinger 1988a).

²⁶⁰ *The Name of the Rose* (Alemania/Francia/Italia, 1986), 126 minutos, dir. Jean-Jacques Annaud.

²⁶¹ Peresson (2009: 57) habla de un “effetto alone per altri autori italiani” generado por *Il nome della rosa* ya en la Buchmesse de 1981 y recuerda, con las palabras del agente Luigi Bernabó, cómo en aquella época “il fenomeno Eco ha sicuramente influenzato i mercati esteri” (Peresson 2009: 57).

²⁶² Solo en Alemania, según Bernasconi (1988a: 125), el volumen de traducciones desde el italiano en la década de 1980 equivaldría a la suma de los treinta años anteriores. No obstante, Bernasconi rechaza la idea de una directa dependencia de este fenómeno del éxito de la novela de Eco.

²⁶³ Un intento orgánico ha sido realizado en 2009 por la Fondazione Arnolfo e Alberto Mondadori (2009), con el volumen *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 ad oggi*; también allí, con excepción de la historia editorial de autores y

en la percepción y circulación de expectativas en el discurso público, como también el campo de polémicas y controversias que en aquellos años animaron el debate sobre una supuesta “nueva literatura italiana”.

No sin ironía, el nuevo interés hacia la literatura italiana fue conocido en aquella época en la prensa y por la crítica literaria bajo el nombre de “efecto Eco”²⁶⁴ –cuando ya no en la forma polémica y despectiva de “eco de Eco”,²⁶⁵ para indicar el carácter efímero de una “moda” transitoria (cf. Guicciardi 1988)–. El término tuvo alguna difusión también en ámbito académico, con diversas connotaciones y significaciones. Francesca Pansa y Anna Vinci (1992) analizan el “effetto Eco” –ampliado también por el éxito de otra novela del autor, *Il pendolo di Foucault* (1988), atendida en las semanas de la Buchmesse de 1988– como “una specie di autentica cartina di tornasole per capire le tendenze e i gusti della lettura collettiva” (Pansa/Vinci 1992: 131). En 1988, estudiosos, como el germanista y crítico literario Cesare Cases, se refirieron al “effetto Eco” no tanto para describir un proceso real ya en marcha, sino una estrategia y un programa activo, todavía para lograr: aprovechar el éxito de *Il nome della rosa* “per fare uscire dal varco aperto da questo libro molte opere italiane non ancora tradotte” (Cases 1988: 581). En esta misma senda, se insertó también la estrategia del Invitado de honor en la Buchmesse: aprovechar la brecha franqueada por este libro, para hacer relucir la literatura contemporánea y la imagen de una cultura italiana más moderna y abierta al mundo.

La difusión de la literatura italiana en la década de 1980 se veía ya respaldada por un amplio panorama de nombres y títulos, que a partir de la posguerra se habían dado a conocer en el extranjero y que en aquellos años se volvieron a editar o a traducir a nuevos idiomas.²⁶⁶ Paralelamente o en el marco del “efecto Eco”, en 1980 vino a abrirse paso también una literatura en el signo de la renovación posmoderna, representada por otro gran impulsor de la literatura italiana contemporánea, antes que el

autoras particulares, las estadísticas relacionadas a las ventas y traducciones de títulos de literatura italiana se ven limitadas a la primera década de 2000. Cf. allí en particular Dubini (2009) y Peresson (2009).

²⁶⁴ Para la prensa, entre otros: Spiegel 1988b; Prosinger 1988a; Grimm 1988a, Porzio 1988.

²⁶⁵ Como refiere Wolfgang Prosinger, en la *Süddeutsche Zeitung*: “Das alles ist nichts anderes als ein ‘eco auf Eco’” [todo esto no es más que un “eco de Eco”] (Prosinger 1988a: 72).

²⁶⁶ Junto a varios artículos de prensa de la época (entre otros: Ross 1988, Mappes-Niediek 1988, Prosinger 1988a; Bernasconi 1988a, Harth 1988), la historiografía literaria (Iannucci 2002) y los estudios recopilados en el mencionado volumen *Copy in Italy* (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori 2009), permiten reconstruir parcialmente este panorama y determinar algunas líneas y trayectorias centrales en la literatura de argumento social, la tradición neorrealista y posteriormente existencialista de los 60. Entre las figuras y obras de la literatura contemporánea (1945-) que gozaron de mayor circulación en el extranjero a lo largo de las décadas, destacan: la narrativa postbélica de la Resistencia, con Elio Vittorini (*Uomini o no*, 1945) y más tarde Beppe Fenoglio (*Una questione privata*, 1968), y de memoria, con Primo Levi con *Se questo è un uomo* (1947) y *La tregua* (1963) y Giorgio Bassani (*Il giardino dei Finzi-Contini*, 1962); obras de amplio éxito, conocidas también por su adaptaciones cinematográficas y televisivas, como la serie de argumento social *Mondo piccolo* (1948-) de Giovanni Guareschi (sobre el éxito internacional del autor cf. Conti/Dubini 2009) o la novela histórica *Il Gattopardo* (1958) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa; el existencialismo de Alberto Moravia, en particular *Gli indifferenti* (1929) o *La noia* (1960), de Cesare Pavese, sobre todo *La luna e i falò* (1950) e y la trilogía de *La bella estate* (1949), y Natalia Ginzburg (*Lessico familiare*, 1963), entre las pocas mujeres; las novelas policíacas de Leonardo Sciascia, *Il Giorno della Civetta* (1961), *A ciascuno il suo* (1966), *Tutto modo* (1976) y *L'affaire Moro* (1976); la obra poética y narrativa de Pierpaolo Pasolini, acompañada por la resonancia de su cinematografía, en el surco del neorrealismo (cf. Iannucci 2002: 1004s.); así como la poesía de Eugenio Montale (en particular *Ossi di seppia*, 1925), que en 1976 había ganado el Nobel. Entre los más novedosos e internacionalmente reconocidos figuraba también Italo Calvino con *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957), *Marcavaldo ovvero le stagioni in città* (1963) o *Le città invisibili* (1972).

proprio Eco: Italo Calvino. Con la amplia acogida de obras más maduras de su producción (cf. *ibid.*: Mair 1992), particularmente la híper-novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) y de sus *Lezioni americane* (póstumo, 1988), Calvino había dado forma programática a una “letteratura per il nuovo millennio” (Calvino 1988), orientada a la exploración de nuevas potencialidades narrativas en el signo de la *leggerezza* –según modos, es decir, más abordables para el gran público, con respecto a las rupturas, provocaciones y experimentaciones de las neovanguardias–.²⁶⁷ Fueron autores y autoras en sus exordios, la mayoría jóvenes, como Pier Vittorio Tondelli, Andrea de Carlo, Fabrizia Ramondino, Antonio Tabucchi o Daniele Del Giudice, entre otros,²⁶⁸ quienes encarnaron esta novedad y ofrecieron una cara reconocible a nivel internacional a la que pronto se calificaría como la nueva y “muy leíble literatura italiana”.²⁶⁹

Según indica el italianista Amilcare Iannucci, “con Calvino l’immagine di un’Italia protagonista della letteratura universale si è consolidata in tutto il mondo: e è questa una posizione sancita in modo definitivo da Umberto Eco” (Iannucci 2002: 1012).²⁷⁰ En ambos casos, en el primero de manera estilístico-programática, en el segundo de forma indirecta, por efecto de un éxito comercial, sus trayectorias transnacionales abrieron, por lo menos en términos discursivos, nuevos espacios para la literatura italiana en el mundo. La atención por entonces reservada a la producción literaria italiana reciente por la edición internacional –“sorprendente”, según comentó otro de sus beneficiarios, el escritor y filósofo Luciano de Crescenzo (cf. Die Welt 1988b)– tomó forma en lo que muchos de pronto interpretaban como un “kleiner Literaturboom” [pequeño boom literario] (Zeisel 1988: 28), según algunos incluso comparable al llamado “boom” de la literatura latinoamericana de los años 60 y 70 (cf. Altarocca 1988b; Drioli 1988). La comparación, sin embargo, resultaba algo arriesgada, frente a un fenómeno más bien todavía solo potencial e incipiente y en cantidades de títulos, tirajes y volúmenes de ventas, según parece, modesto, si bien superiores a los de las décadas anteriores (cf. Ferraris 1988: 112 y Bernasconi 1988a). En 1988, sin embargo, el renovado interés del sector editorial parecía prometer mayor desarrollo y la participación de Italia en la Feria del Libro de Fráncfort vino a entenderse como el capítulo decisivo de una futura evolución. Con su tema focal, se dijo, la Buchmesse había decidido reconocer y fomentar este proceso (cf. Süddeutsche Zeitung 1988a o Die Welt 1988b: 79). La feria, por su parte, alimentó la narración del “boom”, reivindicando su papel en él; el director Peter Weidhaas prometía: “según preveo, acabaremos por provocar un boom de la literatura italiana,

²⁶⁷ Por ejemplo, con el Grupo 63 de Edoardo Sanguineti, Giorgio Manganelli, Alberto Arbasino, Nanni Balestrini y Luigi Malerba, Sebastiano Vassalli, al que otra vez el omnipresente Umberto Eco había contribuido con su obra teórica *Opera aperta* (1962) (cf. Pansa/Vinci 1992: 33-38).

²⁶⁸ Se publican y traducen a varios idiomas en esta década: Pier Vittorio Tondelli (*Altri libertini*, 1980), Fabrizia Ramondino (*Althénopolis*, 1981), Andrea de Carlo (*Treno di panna*, 1981 y *Uccelli da gabbia e da voliera*, 1982), Stefano Benni (*Terra!*, 1983), Daniele Del Giudice (*Lo stadio di Wimbledon*, 1983 y *Atlantide occidentale*, 1985), Antonio Tabucchi (*Piccoli equivoci senza importanza*, 1985). A estos se añaden también, las obras de críticos y noveladores, menos jóvenes, como Gianni Celati (*Narratori delle pianure*, 1986) o el germanista Claudio Magris (*Danubio*, 1986).

²⁶⁹ “Sehr leserliche Literatur Italiens” – así indicada en 1988 en periódicos alemanes como la *Süddeutsche Zeitung* (1988a) o *Die Welt* (1988b: 79).

²⁷⁰ En el vol. XII de la *Storia della letteratura italiana* de Enrico Malato y Luciano Formisano, *La letteratura italiana fuori d’Italia*, Iannucci atribuye a Eco y Calvino el papel de “due ‘star’ di prima grandezza, che hanno contribuito in misura determinante a far guadagnare alla letteratura italiana contemporanea uno dei primi posti, se non il primo, nella considerazione internazionale” (Iannucci 2002: 1010).

por lo menos en Europa, cuando no a nivel mundial”.²⁷¹ Contra estas previsiones, las esperanzas y el prestigio adquirido, sin embargo, tardarían en convertirse en capitales concretos y el fenómeno se desinflaría al cabo de unos pocos años.²⁷² Concluida la feria hubo incluso quienes, entre editores y comentaristas, se preguntaron preocupados si el exuberante espectáculo italiano no pudiera acabar por saturar el interés del público, con efectos negativos para la futura difusión de la literatura italiana.²⁷³

En 1988, de todas formas, el programa del Invitado de honor italiano pudo beneficiarse de un cuadro de expectativas todavía extremadamente positivo y favorable. De manera particular, apostó por la eminente posición, sobre todo comercial, lograda por la figura y obra de Umberto Eco a nivel internacional, considerado en la recepción foránea como el principal representante de las letras italianas de aquella época (Calvino ya se había muerto en 1985) –mientras que más matizada y problemática era la opinión al interior del campo literario nacional, donde había quienes se resistían en reconocerle incluso el derecho de ciudadanía en el ámbito de la “literatura”–.²⁷⁴ Eco, que fue invitado directamente por la dirección de la Buchmesse como huésped de la feria, fue saludado no solo como “embajador de la literatura italiana”,²⁷⁵ sino también como “superestrella” de aquella edición del certamen (Holwein 1988: 186). En la semana de la feria, salía de imprenta en Italia, además, por el editor Bompiani, la nueva obra de Eco, *Il pendolo di Foucault* (1988), anunciada de antemano como un nuevo best seller mundial. A la manera de un título valor en la bolsa, los derechos de traducción de la novela se negociaron en la Buchmesse de 1988 sobre la base de proyecciones de ventas y solo en los días de la feria se cerraron contratos para la traducción de la obra a 25 países.²⁷⁶

Frente a su crédito internacional, el fenómeno Eco tuvo una parte importante también en la exposición italiana y en la comunicación alrededor del evento. En la galería superior del pabellón del País invitado, el equipo de Garbuglia dispuso la reproducción de unos de los lugares simbólicos de la novela *Il nome della rosa*: el famoso *scriptorium* y la biblioteca del monasterio medieval en los que se desarrolla la narración. Con la utilería original conservada en los estudios de Cinecittà, el espacio proponía el decorado diseñado por el escenógrafo Dante Ferretti para la adaptación fílmica (1986). A pesar de que la escenografía no constituía sino un detalle del mastodóntico y complejo proyecto del

²⁷¹ “Meiner Vorstellung nach werden wir einen italienischen Literaturboom zumindest in Europa, wenn nicht weltweit auflösen” (Weidhaas in Incontri 1988).

²⁷² Una significativa y definitiva flexión en el número de traducciones se registró ya a partir del principio de los años 90, también en el caso de la hasta entonces fiel y más constante edición de lengua alemana (cf. Rütten 2003: 127).

²⁷³ Según ellos: “Diese Buchmesse sei keineswegs eine Förderung der italienischen Literatur, sondern im Gegenteil ihr Gnadenstoß. Auch bei den deutschsprachigen Verlegern, die in der Vergangenheit vom Italien-Boom durchaus profitiert haben, breitete sich das immer lauter artikulierte Gefühl aus: Nach Frankfurt will niemand mehr etwas von Italien wissen” [Esta feria del libro no sería en absoluto una forma de promover la literatura italiana, sino al contrario su golpe de gracia. También entre los editores de habla alemana, que sin duda han beneficiado del boom italiano en el pasado, se abre pasó un sentimiento cada día más fuerte: después de Fráncfort ninguno querrá saber nada más de Italia] (Prosinger 1988c: 424).

²⁷⁴ Como termómetro de la recepción de Eco en patria entre escritores, editores e intelectuales, véanse las opiniones y juicios recopilados por Pansa/Vinci (1992: 130-187). El más radical es Aldo Busi: “*Il nome della rosa*. Perché, è un romanzo quello? [...] È un libro furbo, che presuppone il successo, che ha scelto il lettore a priori” (ibid.: 133).

²⁷⁵ “Botschafter für die italienische Literatur” (Brunner 1988). En 1987 Eco había abierto la 39ª Feria del Libro de Fráncfort con un muy aclamado discurso inaugural y había sido entre los principales interlocutores, junto con Ferraris, para la invitación de Italia a la Buchmesse (cf. Weidhaas 2003: 285s.).

²⁷⁶ Entre otros: *Jornal de Noticias* 1988, Moussanet 1988, Giardina 1988, Hevíá 1988 y en particular Eisermann (1988a), “Le complot d’Eco” en la revista suiza *L’Hebdo* (29 de septiembre 1988). Algo parecido había acontecido ya en 1980, para la venta de los derechos de *Il nome della rosa* (cf. Tarabbia 2009: 160).

pabellón, fue tal su poder atractivo que la instalación cautivó la atención de la prensa, hasta convertirse según algunos, erróneamente, en el concepto mismo del pabellón italiano en su conjunto.²⁷⁷ La omnipresencia de Eco en el discurso público alrededor de la participación italiana, amplificada por el homenaje escénico a su novela, fue también causa de otro frecuente equívoco: la confusión que señalaba al arquitecto del pabellón Mario Garbuglia como el escenógrafo de *The Name of the Rose* de Annaud, en lugar de Dante Ferretti.²⁷⁸

Entre editores, comentadores, escritores y operadores italianos hubo también tensiones por la atención especial reservada a Eco (cf. Pivetta 1988: 371) y en el *Corriere della sera* el periodista Maurizio Chierici (1988: 3) preguntó provocativamente al comité: “Se non fosse uscito il libro di Eco, su chi puntavate per il padiglione-Italia?”. Subrayando cómo la novela no fuera sino uno entre los muchos libros presentados –y sin embargo el único en tener representación escénica–, el comisario Stefano Rolando reivindicó la función de este último como “romanzo-copertina” [novela-carátula] de la participación italiana.²⁷⁹ Por efecto de la gran atención dedicada a Eco, una así definida “obra maestra de la narrativa supranacional por excelencia”,²⁸⁰ se convierte en el principal elemento de una representación característica, símbolo y epifenómeno de una renovación y transformación contemporánea de la cultura literaria (y no literaria) italiana. Según la romanista alemana Helen Harth (1988), el mérito de la novela de Eco consistía en haber sacado a la literatura italiana del prejuicio desfavorable de cierto supuesto “provincialismo” o “regionalismo” de las letras italianas, atribuido sobre todo a la producción neorrealista, literaria y cinematográfica hasta entonces –responsable también según Iannucci (2002: 990) por la difusión en el extranjero de “immagini di un’Italia sofferente e umiliata”–:

Il nome della rosa di Umberto Eco non ha più niente in comune con quella “Italia arcaica e semplice” che per tanto tempo aveva affascinato il lettore tedesco [...]. Nel suo romanzo né il tema né i metodi usati per esporlo possono essere valutati come regionalistici. Proprio in questo risiede il segreto del successo di Eco nei diversi contesti culturali. (Harth 1988: 120).

Evidentemente, de las reflexiones de Harth interesan rasgos estéticos y estilísticos de la obra de Eco que habrían facilitado su difusión en el extranjero. Su narrativa, como la de Calvino, De Carlo o Del Giudice, sería expresión de una “nuova letteratura italiana” que “è uscita per sempre da qualsiasi isolamento” y que es parte de un “processo di modernizzazione” (ibid.: 122) literaria y cultural del país. De acuerdo con la perspectiva de los *world literary studies* (Damrosch 2003), en la producción de valores alrededor de obras literarias, cabe considerar, al lado de la dimensión puramente estética,

²⁷⁷ Así, por ejemplo, tras la rueda de prensa del 5 de mayo de 1988 (cf. AuM 1988b: 53), el periódico *Die Welt* anunció: “Vor der Kulisse der klösterlichen Bibliothek aus dem Roman Umberto Ecos *Im Namen der Rose* wird während der Frankfurter Buchmesse vom 5. bis 10. Oktober 1988 das ‘Schwerpunktthema Italien’ präsentiert werden” [Bajo el telón de fondo de la biblioteca del monasterio de la novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa*, el tema focal “Italia” se presentará durante la Feria del Libro de Fráncfort del 5 al 10 de octubre de 1988] (Die Welt 1988a).

²⁷⁸ Entre otros: Holwein 1988, Sandner-v. Dehn 1988 o Klüver 1988.

²⁷⁹ “È utile avere un romanzo copertina, ma il libro di Eco è solo uno dei tanti... sembrava impossibile non utilizzare la biblioteca de *Il nome della rosa*: era nei magazzini di Cinecittà” (Rolando en Chierici (1988: 3).

²⁸⁰ “[...] überationale Meistererzählung par excellence” (Grimm 1988a).

también los efectos producidos por el propio proceso de exportación de éstas últimas. La circulación mundial y recepción transnacional de *Il nome della rosa* ofrecía la muestra concreta de aquella “salida” de la literatura italiana de sus horizontes regionales, más allá de su fórmula estética. En ella el comité pudo invertir positivamente para una valoración general del campo cultural y literario actual, que podía así preciarse de moderna e internacional.

En la perspectiva del comité, la nueva consideración lograda por la literatura italiana debía finalmente permitir dirigir la atención hacía un mayor contexto de innovaciones y desarrollos socioeconómicos y culturales del país. Como dijo el comisario Rolando, entrevistado por el *Avanti*: “‘I piedi nella tradizione, gli occhi nell’innovazione’, vuole essere l’immagine di un paese conscio delle sue radici, ma con una significativa volontà di cambiamento” (en Berni 1988: 315). Según Luigi Vittorio Ferraris, ya embajador de Italia en Alemania Oeste (1980-1987), “la crescente popolarità della letteratura italiana” era prueba de una “ventata di freschezza e di modernità”, de un “profondo cambiamento” (Ferraris 1988: 112). Relanzar la imagen de Italia, contra “pregiudizi [...] incrostatati” (ibid.: 113) acerca de un país social y económicamente atrasado –revertiendo entonces la antigua imagen de la narración neorrealista–, representaba la apuesta central de la participación en la feria. La literatura contemporánea permitía, según el ex embajador, expresar una nueva conciencia, “nuovi modi di pensare” (ibid.: 112), revalorando así aquellos mismos grandes capitales del patrimonio artístico y cultural nacional, en los que la muestra italiana invertía de forma tan importante y que por sí solo, sin embargo, podían acabar por confirmar los clichés de un país atascado únicamente en su pasado.²⁸¹

Si esta operación tuvo realmente éxito resulta, sin embargo, dudoso. Como ilustrará el análisis a continuación, la presentación de la literatura italiana contemporánea –en personas o libros expuestos– se produjo al interior del enorme aparato escenográfico del pabellón, con sus significativas referencias al patrimonio histórico-artístico nacional. Como resulta también de un examen de la recepción del evento (aquí 4.5), el anunciado aspecto de modernidad e innovación difícilmente pudo relucir debido a los excesos de una representación escénica y de una proyección histórica desbordante.

4.1.3. La delegación y el programa literario del Invitado de honor

El amplio programa de eventos literarios y para profesionales (AuM 1988a; Presidenza del Consiglio et al. 1988: 48-49; Nannini Nardi 1988: 133s.), con su delegación de entes, y editores, por un lado, y de 70 prosistas, poetas y ensayistas contemporáneos invitados, se ocupó de ofrecer una mirada abierta hacia la actualidad. La dialéctica temporal entre patrimonio y contemporaneidad se veía ejemplificada en el pabellón en la configuración del espacio de la ciudadela italiana: el ciclo de mesas redondas, charlas, encuentros con escritoras y escritores se celebró en el centro del pabellón, en una arena circular del aspecto futurista, cuya arquitectura contrastaba con el entorno de edificios

²⁸¹ De allí la sugerencia de Ferraris, de alguna manera contracorriente con respecto al proyecto expositivo general del pabellón italiano: “La soluzione può essere solo la seguente: basta con l’entusiasmo per le bellezze del paese e per il suo passato, indirizziamoci verso uno scambio concreto” (Ferraris 1988: 113).

históricos.²⁸² Otros eventos literarios tuvieron lugar también fuera del recinto ferial, como en la galería Schirn (Schirn Kunsthalle) y el teatro TAT (Theater am Turm) de Fráncfort (cf. AuM 1988a: 8-11).

La delegación oficial reunía figuras consagradas del panorama variado de la narrativa, de la poesía y de la crítica literaria en las últimas cuatro décadas, junto con una nueva generación de autores y autoras. Destacaban entre los primeros, por orden de edad, los poetas Lalla Romano (1906-2001), Giorgio Caproni (1912-1990), Giovanni Giudici (1924-2011) y Giovanni Raboni (1932-2004), narradores como Giorgio Bassani (1916-2000), Anna Maria Ortese (1914-1998), Natalia Ginzburg (1916-1991), Mario Rigoni Stern (1921-2008), firmas con amplio éxito comercial como Luciano de Crescenzo (1922-2019) o el dúo Fruttero & Lucentini (Carlo Fruttero [1926-2012] y Franco Lucentini [1920-2002]), los neo-vanguardistas Luigi Malerba (1927-2008) y Edoardo Sanguineti (1930-2010), la novelista Dacia Maraini (1936-2022).²⁸³ A su lado se colocaban nombres de gran prestigio nacional o internacional en el entrecruce entre narrativa y academia, literatura y crítica, como Umberto Eco (1932-2016) –ya también asesor del comité–, los escritores y periodistas Alberto Bevilacqua (1934, 2013) y Fabrizia Ramondino (1936-2008), el germanista y escritor Claudio Magris (1939-), el docente de literatura portuguesa, poeta y novelista Antonio Tabucchi (1943-2012).²⁸⁴ La nueva literatura italiana se veía representada por jóvenes escritores como Stefano Benni (1947-), Daniele Del Giudice (1949-2021), Andrea de Carlo (1952-), Pier Vittorio Tondelli (1955-1991) para la narrativa o Dario Bellezza (1944-), Patrizia Valduga (1952-) y Valerio Magrelli (1957-) para la poesía, todos con obras ya traducidas a otros idiomas.

Junto con ellos, el comité procuró presentar a un grupo de autoras y autores jóvenes o menos jóvenes “en busca de traductor” con la serie de eventos “Sei autori in cerca di traduttore” (cf. Presidenza del Consiglio et al. 1988: 48).²⁸⁵ Entre ellos se encontraban nombres como Rosetta Loy (1930-2022, Premio Viareggio y Premio Campiello en 1988 con su novela *Le strade di polvere*) o Aldo Busi (1948-), entre los más controvertidos y provocadores escritores de su generación, que a partir de 1989 llegaría a ser traducido al inglés, alemán, francés y español,²⁸⁶ o Lidia Ravera (1951-), ya conocida fuera de Italia con su novela juvenil *Porci con le ali* (1976, con Marco Lombardo Radice); a su lado, también figuras emergentes del panorama literario y cultural italiano como Marco Lodoli (1956-, Premio Mondello con *Diario di un millennio che fugge* en 1987) y futuras ‘estrellas’ como Edoardo Albinati (1956-, Premio Strega en 2016 con la novela *La scuola cattolica*).

²⁸² Así el arquitecto Mario Garbuglia: “Volevo concludere questo discorso, diciamo, della nostra storia con qualcosa che rappresentasse il futuro” (*Liebe Italia* [Italia, 1989 dir: Adriano Amidei Migliano], 14’:09”-14’:11”); película documental, memoria realizada por Cinecittà).

²⁸³ Otros invitados ilustres como los novelistas Leonardo Sciascia (1921-1989) y Alberto Moravia (1907-1990), los periodistas Enzo Biagi (1920-2007) y Oriana Fallaci (1929-2006) y el director de cine Federico Fellini (1920-1993), quienes rechazaron o anularon su participación.

²⁸⁴ Quien de 1985 a 1987 había sido director del Instituto italiano de cultura en Lisboa. En 1987 había publicado su novela (en portugués) *Pessoaana mínima* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda) y la prensa lusa le saludaba como a “o ‘nosso’ Antonio Tabucchi” (Jornal de Letras 1988). En 1997 Tabucchi volvería a la Buchmesse, esta vez como parte de la delegación de Portugal en la Feria de Fráncfort (cf. aquí cap. 6).

²⁸⁵ Juego de palabra con la pieza teatral de Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca di autore* (1921).

²⁸⁶ Hasta entonces, había aparecido en el extranjero solo una traducción española de su novela *Seminario sulla gioventù* (1984) (*Seminario sobre la juventud*, Anagrama, 1987).

Los propios editores italianos y extranjeros invitaron de forma autónoma también –entre muchas polémicas (cf. Altarocca 1988a; Debenedetti 1988)– otros autores y autoras excluidos de la delegación. Con ellos se calculó en total la presencia de alrededor de 100 escritores y escritoras italianos en la Buchmesse de 1988 (cf. Aspesi 1988a).

El programa de eventos en el fórum se componía de dos partes. La primera comprendía presentaciones con editoriales, entes culturales o instituciones públicas, enfocados en temas actuales de la edición nacional y en nuevos proyectos, así como en iniciativas culturales relacionadas con la presencia de Italia en Fráncfort.²⁸⁷ La segunda daba forma al programa literario propiamente dicho y consistía en una serie de charlas y encuentros con autores y autoras –todos igualmente anunciadas simplemente como “encuentro con” o “lectura con”– moderados por otros escritores, críticos o periodistas, que intentaban así ofrecer una panorámica amplia y heterogénea del paisaje literario contemporáneo, en sus figuras vivientes más representativas. Sobresale cómo, con sus titulaciones genéricas, el programa literario, a diferencia del programa profesional, renunciara a poner en perspectiva los eventos bajo ejes o marcos discursivos predefinidos, insistiendo únicamente en la presencia de uno u otro autor o autora. Los eventos tampoco tomaban a objeto una obra particular, con el intento de promover títulos o novedades literarias, como suele pasar en ferias y festivales, más orientados al público lector.

La variedad de encuentros y personalidades invitadas no se veía compuesta por líneas temáticas o enfoques que encuadraran, aunque fuera provisionalmente, la actividad de los escritores y escritoras presentes alrededor de ciertos motivos o elementos compartidos, de contextos o géneros específicos, proyectos estéticos y programa definidos.²⁸⁸ Enfocando únicamente en la figura aislada de un escritor o escritora, éste se agotaba en un elenco de nombres, que no procuraba aglutinar el panorama literario así ofrecido en constelaciones, línea de evolución o rasgos definitorios: una actitud que en general puede encontrarse también en la exposición de literatura en el pabellón (cf. aquí 4.3.1). El programa, así, se limitó a una compilación puntual y a una función de agencia individual para los miembros de la delegación que, sin embargo, sin referencia a ninguna obra o títulos llamativo que pudiera orientar la atención del público internacional,²⁸⁹ funcionaba evidentemente mejor allí dónde estos nombres fueran ya conocidos. Un hábil comunicador como Eco debió de intuirlo muy bien. El semiólogo aprovechó generosamente el muy visitado encuentro anunciado con su nombre en la Schirnhalles, para hablar no de su última obra sino para promover la novela, ya de éxito en Alemania, *Il mondo creato* (1988) de su amigo y filólogo Franco Ferrucci (1936-2010) (cf. Lilli 1988b) –que ni formaba parte de

²⁸⁷ Entre otros: “Incontro sull’editoria femminile” (5 de octubre), “Il libro e la lettura: i nostri nipoti potranno ancora leggere?” (6 de octubre), “L’editoria sindacale nel processo di democratizzazione dell’informazione” (8 de octubre), la presentación la nueva edición crítica Giunti (1988) de los manuscritos de Leonardo da Vinci (5 de octubre), de libros de arte o catálogos de las exposiciones del programa italiano en la feria o en la ciudad de Fráncfort (cf. AuM 1988a: 6-8 y Nannini Nardi 1988: 134-135).

²⁸⁸ Con excepción quizá solo del encuentro “Valerio Magrelli presenta ‘Prato Pagano’” (8 de octubre, Schirn Café) (Presidenza del consiglio 1988: 49), sobre la labor de un grupo de jóvenes poetas (el propio Magrelli, Claudio Damiani [1957-], Giacomo Rech [1957-], e Gabriella Sica [1950]) animadores de la revista Prato Pagano (1979-1987).

²⁸⁹ Algo más concreto, en este sentido, era el anunciado evento dedicado a Federico Fellini (1920-1993) y su autobiografía, *Cinecittà Cinecittà* (1988, Mondadori) (AuM 1988a: 48), que sin embargo no pudo realizarse, por la ausencia del director.

la delegación oficial– indicando así una directa filiación. Precisamente de este tipo de conexiones carecía, por el contrario, el programa italiano. La falta de visiones de conjunto y de perspectivas integradas, capaces de indicar rasgos, capitales y valores de una hipotética comunidad literaria, se refleja también en la general ausencia de un interés histórico. Con apenas dos homenajes póstumos – “L’opera di Tommaso Landolfi” (6 de octubre) y “Pasolini chi era?” (7 de octubre) (Nannini Nardi 134-135 y AuM 1988a: 5s.)– se registra una general falta de miradas hacia el pasado, también reciente.²⁹⁰ Sorprende, en particular, la ausencia de retrospectivas sobre el recién fallecido Italo Calvino (1985), a pesar de su popularidad internacional y que podía reforzar aquella imagen de modernidad literaria que se entendía promover.

Otra consideración merece también la centralidad casi absoluta asignada a la *belletrística* por el programa literario. Frente a la enorme predominancia de la *narrativa* y de la *poesía*, se observa una casi total marginalización de otros géneros literarios. En primer lugar, si se mira a la catalogación clásica de la literatura en *épica*, *lírica* y *dramática*, sobresale la exclusión del *género teatral* entre los temas y argumentos de discusión del programa italiano, por la ausencia de dramaturgos entre los miembros de la delegación, que así no pudieron tampoco aprovecharse de los mecanismos de promoción editorial que este permitía. Quizá esta elección –que Italia comparte en general también con otros Invitados de honor que le seguirían– se explica por la menor proyección comercial del texto dramático en el mercado de la edición. El teatro, por otro lado, representó una cifra central de la presencia italiana en la Buchmesse, no tanto, pero, entonces, en su componente literaria y textual, sino solo en su dimensión escénica, como medio para la producción y proyección de “espectacularidad”. En este sentido, el programa cultural de eventos acompañantes comprendía también una serie de exhibiciones teatrales, fuera del recinto ferial.²⁹¹ Lo mismo puede decirse con respecto al cine y a la dimensión escritural del guion, que no encontraba espacio en el programa literario –y esto a pesar de una larga tradición de guionistas en Italia también entre los novelistas más celebrados, como Ignazio Silone, Vitaliano Brancati, Mario Soldati o Ennio Flaiano [cf. Pavesi 2009]–, mientras que las reseñas de cine realizadas fueron muy numerosas, también con un ojo a la literatura y a la adaptación cinematográficas de obras conocidas.²⁹² También ausente o muy poco representada fue la ensayística

²⁹⁰ Una retrospectiva sobre la vida y obra de Gabriele D’Annunzio estaba inicialmente planeada para el programa externo a la feria, en el Schirn Café (Presidenza del Consiglio et al. 1988: 49), pero finalmente no fue incluida en el programa definitivo (AuM 1988a).

²⁹¹ Además de las piezas de Carlo Goldoni y de farsas de la *commedia dell’arte* estrenadas en el marco de la velada *Capriccio italiano*, tuvo lugar también un festival de teatro italiano (Theater am Turm de Fráncfort, 27 de septiembre-9 de octubre de 1988) con el estreno de tres obras (cf. Presidenza del Consiglio et al. 1988: 70-75): una revisitación del *Don Giovanni* (1985 [1665]) de Molière por el director Gigi Dall’Aglia y el colectivo Teatro Due di Parma, *La favola del figlio cambiato* ([1934] 1987) de Luigi Pirandello readaptada por Carlo Quartucci y Zattera di Babele y la obra original contemporánea de vídeo-teatro experimental *La camera astratta* (1987) de Giorgio Barberio Corsetti y Studio Azzurro. El programa de eventos de Italia comprendía también un espectáculo variado de teatro futurista bajo el título *Il passato al futuro* (ibid.: 64-69), realizada por Roberto Gavioli, Italo Gómez y Mattia Testi (cf. Obst 1988a), con textos, músicas obras gráficas y plásticas de representantes históricos del futurismo italiano como Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Russolo, Massimo Bontempelli, Fortunato Depero (cf. también Lilli 1988a).

²⁹² En Fráncfort se realizaron 4 reseñas, dos en cinetecas de la ciudad: el ciclo *Retrospettiva Totò* (6-12 de octubre, Kino Harmonie), con ocho cintas del actor cómico Antonio de Curtis (1898-1967), conocido con el nombre de arte de Totò, en ocasión de los 100 años desde su nacimiento (ibid.: 79-80) y *Cinema e letteratura* (6-12 de octubre, Kino Harmonie y Kleine Harmonie), con famosas adaptaciones de autor de novelas clásicas de la literatura italiana del siglo XX de Italo

en general (de la crítica literaria o de arte a la filosofía, historiografía o a la producción científico-natural) o, aspecto aún más sorprendente, la ilustración, la narrativa gráfica y el cómic, géneros y productos, por el contrario, que ganarían un enorme espacio en las ferias del libro y en los programas de Invitados de honor en las décadas a venir, en razón de su gran peso comercial.

A la exhibición de literatura infantil y juvenil se dedicó un espacio autónomo, fuera del programa literario y profesional, que no comprendía eventos dedicados a esta producción, ni a autores o ilustradores para la infancia invitados en la delegación. En el predio de la feria, fue montada la carpa temática “Pinocchio”, donde tuvieron lugar espectáculos y talleres para niños. El espacio hospedaba también la muestra *Pinocchio & Struwwelpeter* (Presidenza del Consiglio et al. 1988: 46) organizada por el Heinrich-Hoffmann-Museum de Fráncfort y dedicada a las célebres figuras de Carlo Collodi (*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, 1883) y de Heinrich Hoffmann (*Der Struwwelpeter*, 1845).²⁹³ También, en uno de los pasillos del pabellón italiano, fue armada una pequeña muestra de 30 ilustraciones seleccionadas por la Bologna Children Book Fair.²⁹⁴

La configuración del programa italiano refleja, en línea general, una estrategia orientada a destacar la amplitud de la oferta cultural italiana, a través de una tendencia a la yuxtaposición y a la redundancia con finalidades espectaculares, lograda por la sinergia de distintos sectores – desde el arte a la literatura, pero también a la empresa –, más que a una real composición orgánica y crítica de su panorama. Antes que en la promoción del “sistema di valori integrato” (De Mita 1988: 5) de una cultura, como auspiciado por el entonces presidente del Consejo italiano Ciriaco De Mita, la exhibición italiana apostó por lo abundante, la *acumulación barroca*, por una espectacularidad desmesurada y una cantidad abrumadora. Síntesis de todo ello fue la mastodóntica máquina expositiva del pabellón italiano, imponente representación de una explosión creativa en una multitud de ámbitos distintos. La falta de una perspectiva orgánica en el nivel discursivo y en el programa cultural se manifiesta aquí en una pluralidad de exposiciones individuales y en la ausencia de una única narración expositiva central, dispositivo que a continuación se trata de analizar en detalle.

Svevo, Dino Buzzati, Emilio Gadda, Alberto Moravia, Leonardo Sciascia, Vasco Pratolini, entre otros (ibid.: 80-81). Otras dos reseñas tuvieron lugar en el Deutsches Filmmuseum de Fráncfort: *Un paese allo specchio* (30 de septiembre-29 de noviembre), reseña de 13 películas recientes, entre otras *Berlinguer ti voglio bene* (Italia, 1977; dir. Bernardo Bertolucci), *Ricomincio da tre* (Italia, 1981; dir. Massimo Troisi), *Il caso Moro* (Italia, 1986; dir. Giuseppe Ferrara) (cf. Presidenza del Consiglio et al. 1988: 76-77); la retrospectiva sobre *Giulietta Masina* (7 de octubre-11 de noviembre), con 10 películas de la actriz firmadas por Federico Fellini, Alberto Lattuada y Roberto Rossellini (ibid.: 82). El museo hospedó también la exposición *Leggere il cinema in italiano: le storie e i generi*, con una muestra de libros sobre el cine (ibid.: 114-115).

²⁹³ En español conocido como “Pedro Melenas” (en la edición de 1987, *Pedro Melenas: Historias muy divertidas y estampas aún más graciosas*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta).

²⁹⁴ La feria de Boloña, sin embargo, no ha realizado ningún catálogo de la pequeña exposición y aparte ser mencionada en el programa oficial (AuM 1988a), no queda mayor detalle en la documentación de archivo, en el material vídeo y fotográfico o en la prensa. En la primavera de 1988, sin embargo, en ocasión de su 25° aniversario la Bologna Children Book Fair había preparado el catálogo *Annual '88. Illustrators of children books* con una selección de cuadros de ilustradores procedentes de todo el mundo. Entre ellos se encontraban diversos diseñadores italianos afirmados (cf. Fiera del Libro per Ragazzi 1988) –Letizia Galli, Nicoletta Costa, Alessandra D’Este, Claudio Gardenghi, el dúo Cristina Lastrego y Francesco Testa, Mariaelisa Leboroni, Roberto Nannicini, Maurizio Olivotto, Fulvio Testa–, así como “new talents” (ibid.: 179): Cristina Bertolini y Valerio Spataro, Cinzia Liva, Antonella Macori, Claudia Melotti, Rosario Oliva. Con mucha probabilidad, las 30 ilustraciones expuestas en el pabellón italiano de Fráncfort en octubre del mismo año procedían de estos artistas (y alguno más).

4.2. El pabellón italiano: un telón de fondo “nacional” para la edición y la literatura

Frente a la heterogeneidad dispersa del programa literario y cultural italiano, solo el impresionante dispositivo escenográfico del pabellón procuró organizar y aglutinar alrededor de una imagen unitaria la variedad exorbitante de contenidos propuestos por el País invitado. Extendido sobre una superficie de entre 3.500 (Börsenblatt 1988) y 4.000 metros cuadrados (Der Spiegel 1988; Rosa 1988) en la planta baja y la galería superior de la Kongresshalle, el pabellón italiano consistía en una composición de arquitecturas efímeras en madera y papel maché, paneles en fibra de vidrio y policarbonato; dispuestos sobre una elegante alfombra roja, estos componían el espacio en un único gran dispositivo ficcional, al mismo tiempo que lo repartía en diferentes áreas expositivas.

El primer y principal ambiente proponía la reproducción plástica de una plaza, consistente de 7 edificios: un fórum circular con 200 asientos, ubicado en el centro geométrico del salón; cuatro palacios históricos miniaturizados²⁹⁵ con base cuadrada (definidos “torres” – Garbuglia 1988: 28), cada uno en un rincón de la sala rectangular, con fachadas, portales y elementos arquitectónicos, esculpidos o dibujados, en el estilo de una época diferente desde el Quattrocento al siglo XIX (“Torre 400”, “Torre 500”, Torre 700” y “Torre 800”);²⁹⁶ dos espacios de tamaño más pequeños, con un portal en estilo barroco (siglo XVII) y otro Liberty (siglo XX). Alrededor de la plaza, en el perímetro del salón, entre un fabricado y el otro, corrían unas murallas de paneles decorados e iluminados, dibujando una serie de pasillos, con portales de entrada y salida, que daban forma a un “laberinto”, tanto espacial como conceptual e ideal, por la gran cantidad de referencias visuales que traían reproducidas.

La galería en la planta superior proponía otros ambientes autónomos: en el pasillo que corría paralelo al lado largo del salón se encontraba el escenario de una biblioteca del siglo XVII (Garbuglia 1988: 28) compuesta por módulos de grandes librerías “renacentistas”;²⁹⁷ en su interior, un apartado reproducía la escenografía de la película *The Name of the Rose*, con la sala del scriptorium del monasterio medieval de la novela de Eco; por el otro lado, se encontraba una cantina, cuyo decorado y espacio se inspiraba a un famoso café literario de Trieste, el “Caffè degli Specchi” de finales del siglo XIX. Finalmente, en la galería inferior, por debajo de la biblioteca en la planta baja, se encontraba el punto de información del “Centro Italia”, con folletos, revistas y afiches para llevar, así catálogos de las varias muestras y computadoras para la consulta de datos bibliográficos; formaba parte de este conjunto también una pequeña sala cine, en la que se daban proyecciones diarias de documentales

²⁹⁵ “Tutto era più piccolo del reale” (Simona Migliotti Auerbach, entrevista del 18/03/2023). Estos edificios, de 5 metros de alto y 8 de ancho creaban, así pequeñas salas de 8 m² (croquis de Mario Garbuglia: *Mostra del libro d’arte: Kongresshalle. Mario Garbuglia – 1988*, Roma, marzo-julio 1988, archivo: Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma – Fondo 00005 521),

²⁹⁶ Así denominados en las planimetrías del arquitecto (ibid.), diferentemente de lo que se anunciaba en el prospecto publicado por Garbuglia (1988) en la memoria de *Diario Italiano*, donde se habla generalmente de cuatro edificios inspirados a la arquitectura desde el siglo XV al siglo XVIII, sin incluir el siglo XIX.

²⁹⁷ Mario Garbuglia: *Mostra del libro d’arte: Kongresshalle. A/4: Libreria rinascimentale*. Roma, 3 de marzo de 1988 [archivo: Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma – Fondo 00005 521/1].

sobre el arte y la edición, entrevistas con autores, lecturas y eventos literarios, que se acompañaban así a los eventos del programa (cf. Abatecola 1988: 39 y Vocke 1988: 232).

Al interior de estos varios espacios y escenarios tuvieron lugar diferentes muestras bibliográficas y exposiciones, por un total de nueve, enfocadas en la producción editorial e literaria contemporánea de las últimas cuatro décadas, así distribuidas: en el perímetro del anfiteatro, centro del programa literario, había sido montada la exposición *Books on Italy*, organizada por la propia Buchmesse en la tradición de los temas focales, con un catálogo de 2.700 títulos internacionales (Rauter 1988) sobre Italia y la cultura italiana y obras en traducción; en las grandes torres se veía colocada la exposición de la Asociación italiana de editores (AIE 1989), *Il libro. Editoria e cultura dal 1948 ad oggi*, dividida en cuatro partes; en los dos pequeños edificios barroco y Liberty se hallaban respectivamente, la muestra de la Fondazione Bellonci, informalmente titulada *I maggiori premi letterari italiani* (cf. AuM 1988a: 2), una reseña sobre los principales premios literarios del país y 400 obras galardonadas (Abatecola 1988: 36) entre 1946-1986, y *Percorsi dell'editoria istituzionale* (ibid.: 36-38), una muestra de publicaciones producidas por el Estado italiano y su Dirección general, entre libros y revistas para hojear. La fastuosa biblioteca en el primer piso, por su parte, hospedaba preciosos volúmenes sobre el tema del arte, como parte de la *Mostra del libro d'arte* (Faldi/Frisaldi 1987) y del *Catalogo d'arte* (Arteoggi 1988), entre ellos también ediciones facsímiles en vitrinas. Esta parte constituía una muestra de la producción editorial italiana en toda su amplitud. Los volúmenes incluían arte, arquitectura y técnicas, como también ciencias, actualidad, política (cf. Chiaberge 1988; von Helmolt 1988). En la antecámara al café literario se ubicaba la mencionada exhibición *Illustratori italiani* (cf. AuM 1988: 2), con 30 dibujos de artistas para la infancia, mientras que, en las paredes de la galería del Centro Italia en la planta baja, tenía lugar la muestra fotográfica *Volto d'autore* (Agosti 1988), con los retratos de artista de 91 escritores y escritoras italianos contemporáneos. Finalmente, en la pequeña sala Melodie, a su lado, se veían expuestos 300 libros de la edición empresarial *Il libro, tra impresa e cultura* (Direzione generale et al. 1988). De este modo, los y las visitantes se veían rodeados en cada rincón por libros –por un total de 6.500-7.000²⁹⁸ que contribuían de manera significativa a la construcción del dispositivo escenográfico general, como representación de un espacio de la cultura.

Según indica la prensa (Westfälische Rundschau 1988) la reproducción de una gran fuente acogía al visitador en la antesala de la entrada principal, antes de entrar al pabellón, junto con vitrinas con preciosas ediciones facsímiles de libros antiguos como la *Eneida* de Virgilio, el *Milione* de Marco Polo, una Biblia bizantina del siglo X, el libro de ajedrez del lombardo Jacobo de Cessolis (*Ludus scacchorum*, de 1458) y del *Codex Benedictus* (1202).

El concepto del pabellón queda resumido en la memoria publicada por el arquitecto Mario Garbuglia (1988) como “una cittadella del libro, un labirinto dove si incontrano, si intersecano, si inseguono, si sovrappongono esempi di tutto quanto la cultura italiana ha prodotto dal '400 a oggi”

²⁹⁸ AIE (1988: 18) calcula unos 3.500 títulos de editores italianos expuestos en el pabellón italiano, entre ellos 1.500 volúmenes de arte expuestos en la biblioteca (Garbuglia 1988: 28). A ellos había que añadir los 300 libros de la edición de empresa (Fenner 1988: 459), no representada por AIE, y los 2.700 de la exposición *Books on Italy* (Rauter 1988: IV-V), así como un número imprecisado de publicaciones que componían la muestra de la edición institucional, de la que no queda ningún catálogo.

(ibid.: 28). El proyecto combinaba y articulaba, entonces, en su interior dos “escenas” y “lugares” fundamentales, funcionantes como *topoi* y figuras de la “cultura italiana”. Por un lado, la *cittadella*: lugar concreto y a la vez representativo, histórico e imaginario de Italia, tanto como pluralidad de expresiones estéticas y artísticas típicas que como espacio social (y *cultural* en sentido horizontal) puesto en escena por el ambiente abierto y dinámico de la plaza. Por el otro, el *laberinto*: metáfora culta de la relación entre naturaleza y cultura y del sistema de los saberes y de una noción de *cultura* (en sentido selectivo y vertical) como “artificio”, del que la biblioteca y las múltiples exposiciones de libros eran expresión y manifestación directa. De estos dos lugares se trata de dar cuenta en el análisis a continuación.

4.2.1. La ciudadela italiana

A través de una “*szenische Darstellung*” [representación escénica] (Scholze 2004: 196) –como construcción de un *telón de fondo*, más que como actuación performativa– un conjunto de recursos mediales, desde la arquitectura al diseño y al decorado, cooperaron en el pabellón italiano a la composición coherente de una “imagen espacial reconstructiva” y supuestamente “auténtica” (Kaiser 2006: 39 y 42) del País invitado; esta consistió en una “contextualización” (Scholze: 150) escénica, por la referencia a realidades histórico-geográficas específicas y a sus tradiciones arquitectónicas y artísticas. A diferencia de formas abstractas, simbólicas o conceptuales de escenificación, la construcción escénica del pabellón italiano proponía un lugar concreto, la *cittadella italiana*, como suma y microcosmo representativo del Invitado y su cultura.

La elección del lugar de la *cittadella* tiene sin duda una conexión con el papel central que a partir de la Edad Media municipios y ciudades itálicas –los llamados “comuni”–²⁹⁹ tuvieron en la organización socioeconómica de las comunidades del futuro territorio nacional, en intercambio o competencia comercial, política y cultural entre ellas.³⁰⁰ En estos espacios urbanos, además, vino afirmándose en el siglo XV una nueva clase burguesa y con ella un conjunto de lenguas vulgares que, en época moderna, con la introducción de la imprenta, pudieron empezar a circular de forma escrita, paralelamente al latín, dando inicio a un proceso de formalización de una única lengua italiana ya a principio del siglo XVI.³⁰¹ Esta fase de evolución del producto impreso entre siglo XV y XVI, representaba el punto de partida del arco temporal trazado por el pabellón italiano en su homenaje al libro,³⁰² pero también como momento fundacional de la cultura italiana moderna, antes de la unificación política en 1861.

²⁹⁹ La literatura sobre esta fase histórica es extremadamente extensa; para un compendio v. entre otros el trabajo de la historiadora Elisa Occhipinti (2000) o el homónimo *L'Italia dei comuni* de Montanelli e Gervaso (2001).

³⁰⁰ Papel recordado también por el ministro Andreotti (1988a: 105) en su discurso inaugural.

³⁰¹ Como momento germinal de este proceso se considera la obra del gramático Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua* (1525) (cf. entre otros: Patota 2017).

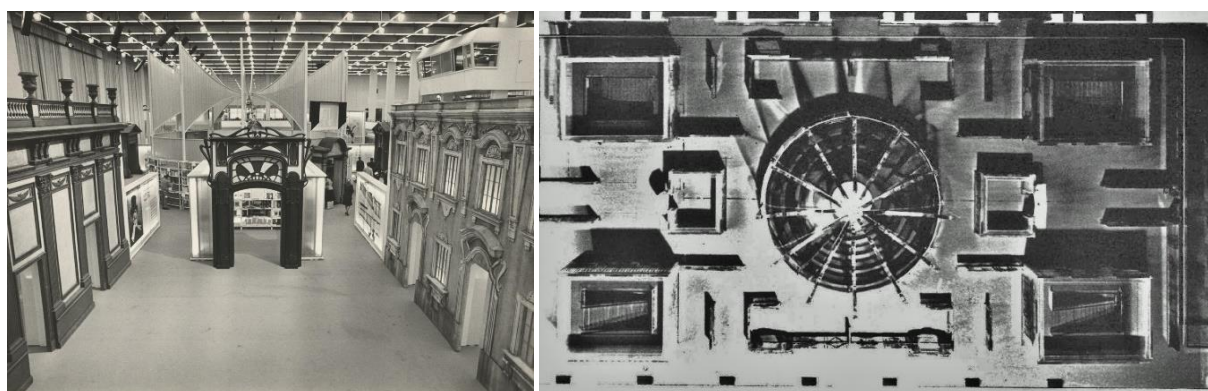
³⁰² Como explicaba la encargada de comunicación y promoción cultural de la presencia de Italia en Fráncfort, Clara Abatecola: “Dal Quattrocento perché, essendo il Quattrocento il secolo della scoperta della stampa, non potevamo che partire da questo secolo per fare un omaggio al libro” (película documental *Liebe Italia*, cit., 9’:48’’-9’:54’’).

En el concepto del pabellón italiano, retomaba forma, entonces, el modelo de la ciudad del Renacimiento y el proyecto de organización de los nuevos centros comerciales y políticos, hechos de plazas de comercio y de los grandes palacios de una afirmada aristocracia y burguesía mercantil. La ciudad y su espacio, como lugar de reflexión, política, filosófica y estética representan también un motivo ampliamente investigado en la literatura³⁰³ y en el arte italiana de la época, particularmente en la arquitectura. En el conjunto de edificios del pabellón italiano, la planta geométrica de la plaza recreada en el salón de la Kongresshalle, con su marcada estructura simétrica y sus axis prospectivos (fig. 6-7), mostraba un visible parentesco con el motivo pictórico de la *città ideale* (fig. 5), como éste se presenta, por ejemplo, en las “vistas prospectivas” de Leon Battista Alberti, Bramante o Filippo Brunelleschi y que el programa italiano proponía también como tema en una de sus exposiciones acompañantes, dedicada a la obra de este último:³⁰⁴ “La ricerca prospettica che si può considerare come il dato caratterizzante del Rinascimento”, explicaba el prospecto sobre la muestra, “esprime infatti l’esigenza dell’uomo di situarsi in uno spazio razionale” (Presidenza del Consiglio et al. 1988: 88).



Figura 5. *Città ideale* (1470-1490), anónimo (atribuido a Piero de la Francesca).

Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Foto: dominio público.



Figuras 6-7. Vista prospectiva de la plaza en el pabellón italiano (foto: © Werner Gabriel)³⁰⁵ y maqueta del pabellón, detalle de la plaza vista desde arriba.³⁰⁶

³⁰³ Por ejemplo, en el diálogo filosófico de sabor platónico *La città del sole* (1602) de Tommaso Campanella.

³⁰⁴ *La città del Brunelleschi*, en el Historisches Museum (Presidenza del Consiglio et al. 1988: 88-91).

³⁰⁵ Fuentes: Historisches Archiv des Börsenvereins in der Deutschen Nationalbibliothek, fondo HA/BV 96, núm. 109/28.

³⁰⁶ Fuente: Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma) [Fondo 00005 521/2].

El motivo artístico, literario y filosófico de la *città ideale* no es solo testimonio del importante desarrollo urbano en el siglo XV y XVI, sino que, como señala el historiador del arte Hanno-Walter Kruft (1989), pertenece y se enlaza a una tradición del pensamiento utópico, que desde la Edad Media atraviesa la modernidad, con “proyectos de un mundo posible” (ibid.: 15). El pabellón italiano reproducía, si bien de forma alusiva, alterada y renovada esta misma tensión a lo ideal, por un lado, con la reproducción plástica de los modelos geométricos prescriptivos renacentistas, de su tradición neoplatónica y neopitagórica y su búsqueda de armonía racional; por el otro, con una estrategia análoga de combinación de realismo y ficción, una forma de mimesis inventiva que altera el referente histórico de ciudades reales en Italia.

Como me explicó la escenógrafa Simona Migliotti Auerbach, asistente del arquitecto Mario Garbuglia y corresponsable del diseño del pabellón italiano, el proyecto no intentó seguir “scelte filologicamente corrette”, reproduciendo fielmente ejemplos reconocibles de la arquitectura y del arte italiana, sino ofrecer una “spettacolarizzazione dell’Italia e della cultura italiana”, de acuerdo con lo que “la gente immagina”.³⁰⁷ Tanto en la cittadella como recorrido a través de varias épocas, como en los edificios individuales, la estrategia creativa consistió en “una specie di manierismo, di un collage” de estilos y formas artísticas diferentes, así de reproducir “non quello che era, ma quello che la gente pensa che sia”³⁰⁸, a través de una pluralidad de representaciones difusas, a veces incluso antitéticas. Más que una nueva utopía, entonces, la *cittadella* del pabellón italiano constituía –parafraseando la fórmula de Kruft arriba citada– el “proyecto de una Italia posible” y plausible, reconocible y nuevamente *imaginada* para el público de la feria. A través de un caleidoscopio de referencias y de acuerdo con el motivo transformado de la *città ideale*, el pabellón italiano intentó recrear una imagen ideal e idealizada de Italia como *país de las artes y de la cultura*, es decir: *ejemplificado* por su tradición artística, pero también *filtrado* y *fijado* por el propio imaginario artístico, por cuadros y visiones conocidas.

Las “ricostruzioni dichiaratamente fasulle” (Chiusano 1988: 429) presentadas en los varios edificios del pabellón, como hubo a definir las el poeta Italo Alghiero Chiusano, uno entre los autores invitados, tenían un objetivo, entonces, no tanto documental, sino declaradamente promocional: evocar la larga historia del patrimonio artístico, por un lado, y por el otro sugerir la impresión de un estilo único y unitario, *all’italiana*, como síntesis y resultado de una asimilación de esta herencia en sus diversas expresiones. En cada edificio podían reconocerse mezclados entre ellos elementos y reminiscencias de varias obras de la arquitectura italiana, en diferentes lugares, y a veces, incluso épocas. Común a todos era una misma tendencia al pastiche. La falta de referentes unívocos o la copresencia de muchos contemporáneamente proponía una imagen híbrida, al mismo tiempo emblemática y enigmática, solo parcialmente decodificable. Una descripción de los principales edificios y sus elementos arquitectónicos permite hacernos una idea de este mecanismo y sus efectos.

³⁰⁷ Simona Migliotti Auerbach, entrevista del 18/03/2023.

³⁰⁸ Ibid.

La fachada de la “Torre del 400” (fig. 8, derecha) proponía una reproducción de la arquitectura del Quattrocento toscano, de por sí caracterizada por una mezcla de elementos y estilos de épocas anteriores. La fachada imitaba un palacio con ladrillos regulares en vistas al estilo tardo románico y bóforas góticas con roseta redonda en el ‘piso’ de arriba (solo dibujado en la fachada). Estos elementos, junto con ventanas con rejas coronadas por frontones, distinguen estructuras como el Palacio Medici-Riccardi (1444-1484) de Michelozzo de Bartolomeo o Palacio Rucellai (1446-1451) de Leon Battista Alberti, ambos en Florencia, Palacio Spannocchi en Siena (1473-1475) de Giuliano da Maiano, o incluso –como indicó Migliotti Auerbach–³⁰⁹ Palacio Farnese en Roma, de mucho posterior (1541-1580).



Figura 8. Torre del 400 (derecha) y cúpula barroca (centro). Foto: © Frankfurter Buchmesse.³¹⁰

Ejemplo de palimpsesto y contaminación aún más marcado, era la imponente “Torre del 500” (fig. 9), con un caricaturado estilo clasicista a la manera imitatoria renacentista. El proscenio del Teatro Olímpico de Vicenza, diseñado por el arquitecto Andrea Palladio y construido en 1580 (fig. 10), puede ofrecer un modelo. Dominante en ambas es la referencia al arte griega y romana, el uso de elementos como frontones, columnas y capiteles corintios, nichos con alegorías, angelotes y estatuas de figuras prominentes –anónimas y puramente indicativas en la estructura efímera del pabellón–. Destaca la imitación de la textura del mármol, aquí, a diferencia del modelo clásico seguido por Palladio, en combinación con mármol negro. En conjunto, la fachada reproducía más el interior de una iglesia o de una villa aristocrática, a imitación de templos antiguos, que el exterior de un palacio del siglo XVI.

Entre las dos torres, se encontraba la pequeña pieza, parecida a una capilla, donde tenía lugar la exposición de los premios literarios. Decoraba la estructura en paneles un portal con pilastras, montadas por una suntuosa cúpula barroca con ventanas y tímpanos (fig. 11, en el centro), elemento

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ Fuente: archivo privado de la arquitecta Marta D. Carrera, Ciudad de México.

típico de la arquitectura de la contrarreforma. Cúpulas muy parecidas en sus elementos se encuentran en innumerables edificios a partir del siglo XVII, en las basílicas de San Andrés del Valle (la cúpula se realizó en 1620-1625) y de los Santos Ambrosio y Carlo (1668) en Roma en la misma ciudad o como decoración añadida a finales del siglo XVIII a la más antigua Catedral de Palermo.



Figura 9. Torre del 500. Foto: © Presidenza del Consiglio dei Ministri. Fuente: Nannini Nardi 1988: 118.



Figura 10. Proscenio del Teatro Olímpico de Vicenza. Foto: Creative Commons. Fuente: Wikipedia.org

Más creativo y menos definido resulta el aspecto de las “Torre del 700” y del “800”, al otro lado de la plaza (fig. 11, derecha).³¹¹ La primera es una libre interpretación, aligerada en sus formas, de edificios señoriles italianos en estilo tardo-barroco y rococó, como el Palacio Repeta en Vicenza (1711) del arquitecto Francesco Muttoni, el Palacio de la Consulta en Roma (1732-1737) diseñado por Fernando Fuga o Palacio Litta en Milán (construido entre el siglo XVII y XVIII e ultimado en 1763), con frontones curvos, hojas, conchas y drapeados esculpidos decorando las ventanas y las puertas, que recuerdan también el Palacio de Diana en la Venaria Real de Saboya (1658-1679), en las afueras de Turín.

Enigmática y austera, la fachada de la “Torre del 800” (fig. 11, izquierda) presentaba la que se parecía a una muy esencial decoración de interior: una pared sin ventanas, repartida por grandes marcos regulares vacíos, apenas adornada por unos drapeados. Columnas cuadradas con capiteles corintios, esculpidas en relieve, encuadraban las entradas según el gusto modernista, como en el portal del Palacio de la Caja de ahorros de Pistoia y Pescia (1898-1905) del Arquitecto Tito Azzolini. Un parapeto en la parte de arriba imitaba la terraza de una residencia señorial. La estructura presentaba una mezcla entre elementos ornamentales neoclásicos, típicos del estilo imperio francés –y de la Italia napoleónica– del siglo XIX, de su sucesiva modernización en el *art Nouveau* de inicio siglo XX y en la sobriedad compuesta y severa del *Biedermeier*, que en Italia tuvo influencias en la arquitectura de interiores de ciudades del norte, como Trieste, en el siglo XIX bajo la dominación austriaca.

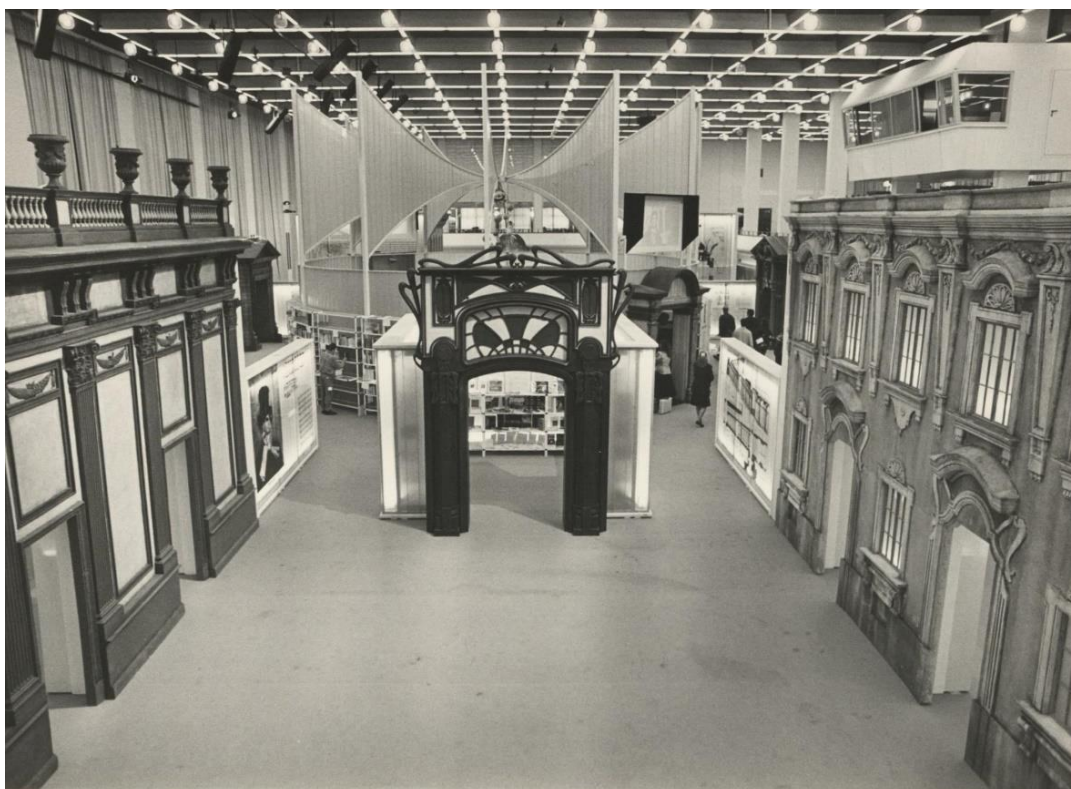


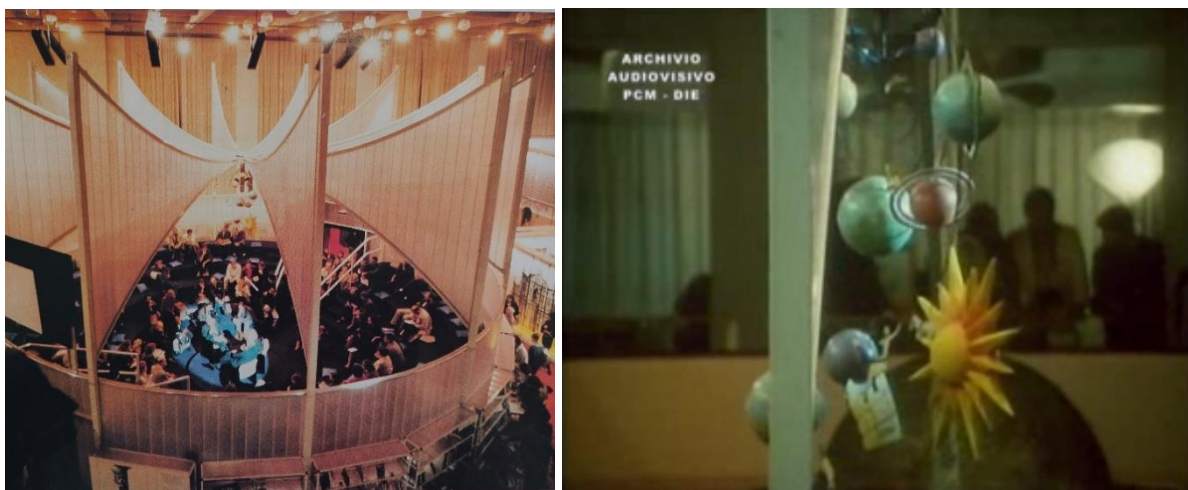
Figura 11. De izquierda a derecha: Torre del 800, portal Liberty y Torre del 700. Foto: © Werner Gabriel.³¹²

³¹¹ Tan poco característico resulta el estilo, que la propia Migliotti Auerbach, examinando el material fotográfico, confundió en un primer momento la “Torre del 800” con la del “700” (Simona Migliotti Auerbach, entrevista del 18/03/2023).

³¹² Fuente: Historisches Archiv des Börsenvereins in der Deutschen Nationalbibliothek, fondo HA/BV 96, núm. 109/28.

Al estilo Liberty (fig. 10, centro), por definición, más sintético, ecléctico e internacional en su recomposición creativa de motivos y elementos, estaba dedicado el portal del pequeño espacio entre las dos torres. La estructura, con típicas líneas sinusoidales decorativas arabescas del *art Nouveau* y la imitación de un vidriado teselado (en madera), tiene un referente, in Italia, en las ventanas de Casa Fenoglio-Lafleur (1902) o el portal de Casa della Vittoria de Gottardo Gussoni (1918-1920) ambas en Turín.

Ocupaba el centro perfecto de la plaza, el fórum circular donde se celebraban los encuentros del programa literario (fig. 12). Con su estructura abierta, montada por paneles cruzados, como velas dibujando una cúpula ausente, el edificio se proponía como expresión de una “utopía” arquitectónica reinterpretación futurista de un anfiteatro clásico, entre otros, del Coliseo.³¹³ Pasado y presente coexistían, en una visión de futuro ganada por la reconversión de lo antiguo. Una análoga hibridación ofrecía la tensoestructura de un planetario móvil, colgante del techo del teatro (fig. 13): una representación del sistema solar, junto con personificaciones de signos zodiacales, que el arquitecto Mario Garbuglia había escogido de un volumen del siglo XVI y traducido en pintoresca obra de ingeniería artística.³¹⁴



Figuras 12 y 13. Fórum del pabellón italiano (foto: © Presidenza del Consiglio)³¹⁵ y detalle del planetario en el fórum (fotograma de la película: *Liebe Italia*, 1989)

Más que otros Invitados de honor en los años a venir, el primer país huésped de la Buchmesse reprodujo en la estética y concepto de su escenografía modos de exhibición consolidados en las prácticas de las exposiciones universales del siglo XIX y XX, con la creación, al interior de su espacio expositivo, de estructuras análogas a aquellos pabellones y edificios con los que los países suelen representarse a sí mismos en estos eventos. Más concretamente, las estructuras efímeras montadas por Italia en la Buchmesse se colocan en directa continuidad con una particular tradición historicista de proyectos arquitectónicos exhibidos en exposiciones universales consistente en la ideación de edificios

³¹³ Referencia indicada por Simona Migliotti Auerbach (entrevista del 18/03/2023).

³¹⁴ Mario Garbuglia en *Liebe Italia*, cit. 14':46''.

³¹⁵ Fuente: Nannini Nardi 1988: 106.

miméticos en estilos de otras épocas. En el caso de participaciones italianas, cabe mencionar el “Palazzo Italia” de Marcello Piacentini, inspirado al Quattrocento toscano y véneto en la Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles de 1910 (cf. Masina 2016: 97) o el pabellón neoclásico de Piero Portaluppi en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 (ibid.: 214s.),³¹⁶ al que se oponen otros ejemplos, donde, por el contrario, se destaca la innovación artística y técnica,³¹⁷ el gusto contemporáneo o la más libre invención fantástica. El antecedente quizás más significativo para el pabellón italiano en Fráncfort se encuentra en el proyecto de una análoga “cittadella italiana”, desarrollado, otra vez, por el arquitecto Marcello Piacentini en ocasión de la Panama Pacific International Exposition de San Francisco en 1915 (cf. Sessa 2014 y Masina 2016: 130-135). El proyecto consistía en una serie de edificios inspirados a la arquitectura medieval y renacentista, relacionados entre ellos por el espacio de una plaza y unos jardines. También allí, como en el conjunto armado por Italia en el pabellón de la Buchmesse, la exposición se proponía a través de una síntesis estética y la reinención de estilos reconocibles, una caracterización sugerente y espectacular de Italia en beneficio del público extranjero, al fin de reproducir el “‘fascino di meravigliosa bellezza’ delle città italiane” (Sessa 2014: 499) y permitir de “respirare aria d’Italia” (Masina 2016: 131).

Reconocible en todas estas operaciones es la exhibición de “un patrimonio *reale e ideale*” italiano (Villari 1988: 3), como hubo a definirlo el historiador y asesor del comité del País invitado en Fráncfort Lucio Villari en septiembre de 1988. La noción de *patrimonio ideal*, también utilizada en la presentación oficial de Italia en la mencionada exposición de San Francisco (cf. Sessa 2014: 505), resulta un componente central del discurso de promoción de la cultura italiana en el marco de esta modalidad historicista de autorrepresentación. De acuerdo con esta visión, el patrimonio histórico-artístico encarna, como explica Villari “la più sicura ricchezza della nazione” (Villari 1988: 3), un capital y valor para defender y rescatar “come una sorta di solida fortezza umanistica contro i pericoli di regressione e di imbarbarimento” (ibid.). A esta misma imagen remitía, según el historiador, el propio concepto de la *cittadella* en la Buchmesse, con sus murallas y laberinto. La imagen de la ciudadela se revela, así, condensadora tanto de una referencia estética e histórica a las ciudades italiana, como motivo retórico de una tensión “humanista” a la salvaguardia y fomento de la cultura.

La inversión en capitales que se suponen “seguros”, como indica Villari, propia de estas exposiciones, en San Francisco como en Fráncfort, se basa en una consideración y reproducción estratégica de imágenes y expectativas que se estiman como presentes en un público destinatario. En 1988, estas se ven bien resumidas en las palabras del director de la Buchmesse, Peter Weidhaas, en la introducción al catálogo de la muestra *Books on Italy*:

Italy is an ideal partner for the launching of this series of new focal themes. I can think of almost no other nation which could so deservedly be describes as a land of culture. The cradle of the modern society [...], Italy is the point of reference in any confrontation with the aesthetics of everyday life [...]. The exhibition “Books on Italy” is a fascinating reflection

³¹⁶ El trabajo de Lucia Masina (2016), *Vedere l’Italia nelle esposizioni universali del XX secolo*, ofrece una puntual y bien documentada panorámica desde 1900 a 1958.

³¹⁷ Véanse los pabellones en la exposición *A Century of progress* de Chicago de 1933-1934 (ibid.: 255-257) o la Exposition internationale de París en 1937 (ibid.: 305-310).

of our special likings in relation to Italy, our fantasies on Italy [...]. Italy with its cultural reputation and its literature is an obvious partner. Or indeed, remembering “bella Italia”, a very seductive one. (Weidhaas 1988: XIII-XIV)

La propuesta del pabellón respondía entonces intencionalmente a este género de “fantasías”, de acuerdo con una narración sobre Italia, de la que beneficia particularmente la industria del turismo.³¹⁸ El proyecto del pabellón hacía propia la idea de una “bella Italia” –o de aquel “bel paese” ya cantado por Dante y Petrarca–³¹⁹ reivindicando, sobre todo a través de una evocación del modelo cultural renacentista, su posición como “punto de referencia” de la historia del arte y de la cultura estética, también para la actualidad. Resulta interesante el hecho de que la propuesta escénica del pabellón italiano no presentara, por otro lado, ninguna referencia al paisaje natural nacional, igualmente característico y atractivo para el público del Norte de Europa, sino que redujera la identidad del país exclusivamente al espectro de la alta cultura.

Al fin de reflejar estas expectativas, la exhibición italiana trató solo tangencialmente de dar proyección al patrimonio histórico real; más relevante resultó un conjunto de proyecciones y valores contruidos por encima de él: un “patrimonio ideal”. Más que en una exposición puntual del desarrollo histórico-artístico italiano, la estética “manierista” del pabellón italiano insistía en la *idea* de esta historia, en el *canon* estético derivado por la síntesis de sus estilos. En este sentido, la estrategia italiana puede definirse como *canónica*, no tanto por la presentación de un corpus concreto, sino por la relación al *canon* como modelo artístico-cultural, puesto en escena en lugar de sus referentes. Este planteamiento resulta fundamental a la hora de entender de qué forma el marco creado por la escenografía, como contenedor físico de una pluralidad de muestras de libros, condicionó también las posibilidades de exposición de la literatura y su recepción.

Cabe observar en general, cómo, pese al importante y dispendioso despliegue de medios escenográficos, la escenografía del pabellón italiano desempeñó una función solo indirecta en la dramaturgia expositiva; el escenario no contribuía directamente a una articulación de los contenidos expuestos y a la composición de las diversas muestras de libros con relación al entorno espacial –por ejemplo, en una clasificación por épocas: de hecho, en el propio escenario, la idea de una posible división temporal quedaba, finalmente, solo aludida–. En este sentido, el caso italiano puede compararse al de otra exposición de un Invitado de honor en la Buchmesse, algunos años más tardes, cuyo concepto arquitectónico presentaría cierto parecido con la propuesta italiana. Como Italia, también España en 1991 se presentaría al público de la feria con una imagen espacial reconstructiva, combinación entre una “plaza de toros” (Vila-Sanjuán 2007: 78) y una “metáfora teatral” (Bosshard 2021: 200). Como el pabellón italiano, también este escenario se componía de diferentes edificios o “subpabellones” (ibid.: 202s.), cada uno ejemplo de un estilo arquitectónico y de una época, desde la

³¹⁸ En los años 80, la creciente devaluación de la lira italiana constituía además un factor favorable para los turistas del norte de Europa. En la prensa alemana, Italia se veía saludada como “el país de los deseos alemanes” [*das deutsche Sehnsuchtsland*] (Der Spiegel 1988: 240; así también en Eisermann 1988b: 209).

³¹⁹ Notorio son los versos de Dante en su *Commedia* (*Inferno*, canto XXXIII, vv. 79-80): “Ahi Pisa, vituperio de le genti / del bel paese là dove ’l sì suona” (Alighieri 2002: 547), o de Petrarca: “il bel paese / ch’Appennin parte e ’l mar circonda et l’Alpe” (*Canzoniere*, 146, vv. 13-14; Petrarca 1964: 194).

Edad Media a la contemporaneidad. En ellos, sin embargo, una única grande exposición de libros, reconstruía la historia de la literatura española en las diferentes fases correspondientes. Como indica Marco Thomas Bosshard, este dispositivo permitía entonces establecer conexiones entre ambos sistemas, arquitectónico y literario, en forma de relaciones “complementarias”, “simbióticas” o también “antagónicas” (ibid.: 202), a la que correspondió una coherente “jerarquización” del contenido (ibid.). En el caso italiano, por el contrario, faltó un intento de articulación general entre el nivel escenográfico y las exposiciones ubicadas en su interior. A la progresión histórica desde el siglo XV al siglo XX, así sugerida por la escenografía, no correspondía realmente una orgánica narración expositiva, consistiendo el espacio expositivo en una suma fragmentada de muestras individuales y autónomas, desvinculadas entre ellas como de su entorno. El enfoque en la actualidad de cada una de las diversas muestras producía además un desfase temporal que rompía con la mimesis histórica evocadas por la arquitectura y el decorado.

Con su mayor interés en el momento eidético y en la proyección de imaginarios, el conjunto escenográfico mantuvo una función más bien de preámbulo o de muestra paralela a la exposición propiamente dicha. La escenografía no desempeñó realmente funciones semióticas y performativas que estimularan la reflexión sobre los objetos y contenidos expuestos, si bien su configuración espacial pudiera prestarse a estos usos. A través del mecanismo inmersivo, de hecho, el público se veía automáticamente incluido en el escenario de la ciudadela, sin embargo solo de forma pasiva o indirecta, como portador de expectativas allí reflejadas o desatendidas, lo que finalmente limitó el potencial del dispositivo mimético mismo.

4.2.2. *El laberinto*

Un sistema de paneles iluminados y decorados adornaban las paredes exteriores de los varios edificios, conectando cada una de estas estructuras a las demás y al perímetro exterior de la plaza, compuesto por análogos paneles y portales, como si fuera una muralla (fig. 14-15). La ciudadela se veía así repartida en una serie de pequeños pasillos, organizando un único gran recorrido con diversas direcciones, entradas, salidas y opciones posibles. Este “laberinto” (Garbuglia 1988: 28) constituía el segundo *topos* conceptual, física y significativamente integrado al ambiente de la ciudadela, que daba forma al proyecto arquitectónico del pabellón.

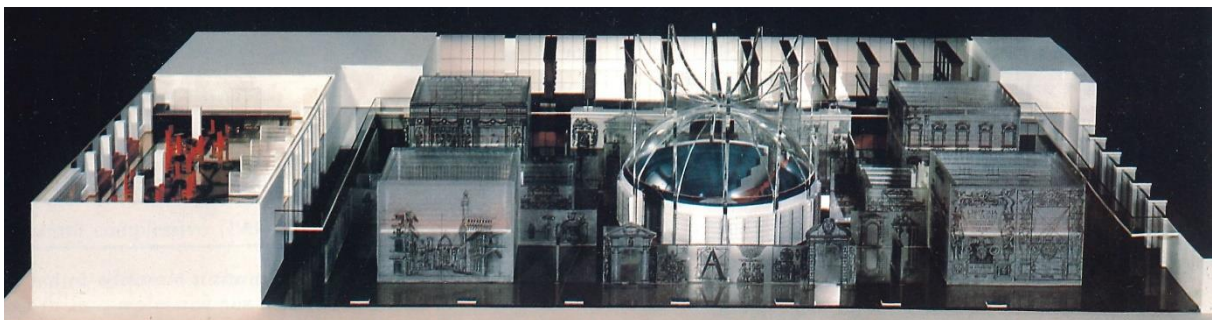


Figura 14. Maqueta del pabellón realizada por Mario Garbuglia (fuente: Nannini Nardi 1988: 131).

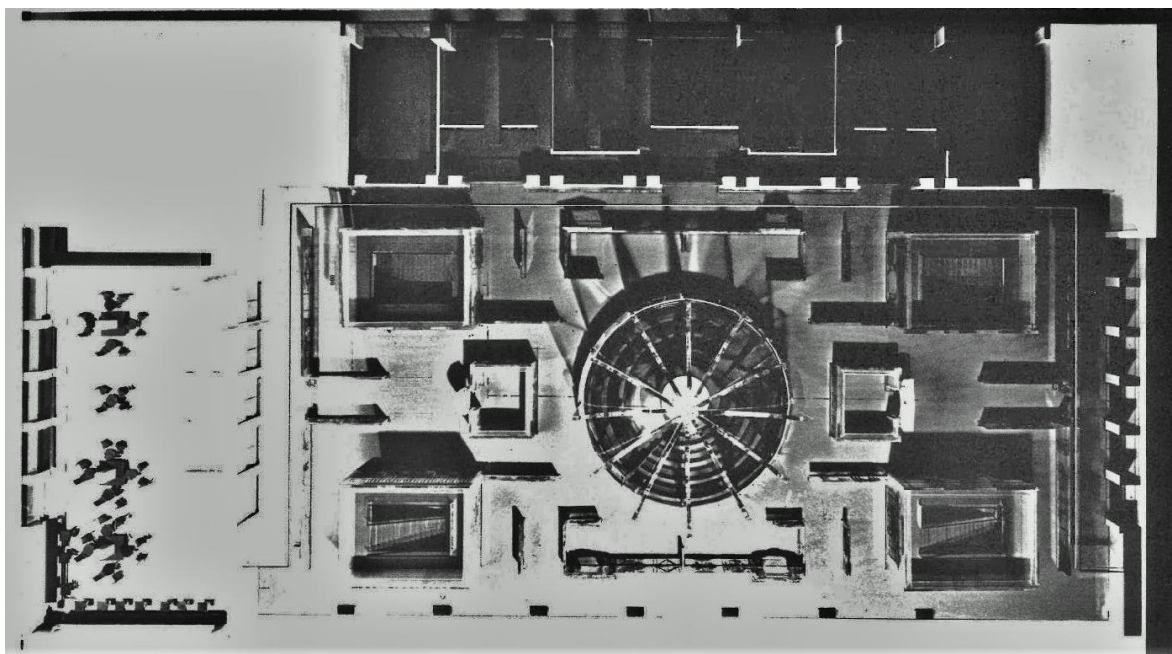


Figura 15. Maqueta del pabellón, vista desde arriba.³²⁰

Si la escenografía de la ciudadela italiana, renacentista y moderna, remitía a aquel lugar histórico de fermento cultural, político y económico burgués en el que –en una visión *a posteriori*– había tomado forma la cultura italiana de lengua vulgar, el laberinto representaba su complemento y proyección vertical e ideal, como suma de la variedad de los más destacados productos del ingenio intelectual, artístico y científico surgidos de este espacio. El arco temporal delineado en forma sincrónica por la escenografía de edificios en diferentes estilos arquitectónicos, del siglo XV a la contemporaneidad, se veía desplegado en el laberinto a través de la referencia visual a una pluralidad de ejemplos que habían dejado sus huellas en el medio impreso; de esta forma la cronología del progreso idealmente representada en el escenario del pabellón revelaba su esencial coincidencia con la historia y el desarrollo técnico de la tipografía y de la imprenta en Italia.

A diferencia de la composición de edificios, la escenografía del laberinto no desempeñaba únicamente una función estética y de organización sugestiva del entorno, sino que desarrollaba a través del espacio, por un lado, y del medio visual, por el otro, una propia exposición autónoma. Los pasillos y paneles de grafitos, con reproducciones gigantes facsímiles monocromos de ilustraciones, bocetos, estampas y fotografías de varias épocas, componían un panorama móvil de “la cultura italiana dal Quattrocento in poi”³²¹ en una pluralidad de caminos y sendas. En esta panorámica, el libro se presentaba como soporte *material* fundamental de la cultura y medio central de difusión y circulación de una pluralidad heterogénea de disciplinas, artes, técnicas y saberes, entre ellas también la literatura.

Una propuesta avanzada en febrero de 1988 por el semiólogo Umberto Eco, en calidad de experto bibliófilo y asesor del comité italiano, ofrece el antecedente a partir del que el concepto arquitectónico

³²⁰ Fuente: Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma) [Fondo 00005 521/2].

³²¹ Clara Abatecola en la película documental *Liebe Italia*, cit., 9’:47”.

del laberinto tomó forma. Se trata del proyecto para una muestra sobre “L’arte del libro in Italia”, conservado entre los materiales de Mario Garbuglia,³²² en el que Eco explicaba:

La stampa nasce in Germania; ma subito dopo l’editoria italiana raggiunge una condizione di predominio, e basti pensare a Manuzio all’inizio e a Bodoni nel secolo scorso. Attraverso l’arte del libro si può fare un discorso sull’arte dell’illustrazione, ma anche un discorso sulla presenza scientifica della cultura italiana – si pensi per esempio alla prima edizione del Saggiatore di Galileo, alle illustrazioni dei nostri grandi medici, anatomisti, scienziati. [...] È chiaro che una esposizione del genere [...] documenta non solo l’arte libraria, ma lo sviluppo della letteratura, della scienza, del pensiero filosofico, dell’arte attraverso i secoli.³²³

Revindicando una excelencia italiana, la exposición sobre el “arte del libro” permitía, según Eco, conectar idealmente los más diversos sectores de la industria editorial previstos en el programa. Como centro y punto de encuentro de otras disciplinas, el enfoque en el libro podía dar representación a una pluralidad de “discursos” artísticos y científicos, abrazando varios ámbitos de la cultura. Eco delegaba “all’abilità dell’architetto e del grafico” la tarea de “drammatizzare le sequenze”³²⁴ y dar forma concreta a la exposición, arquitecto que con una intuición muy en línea con la propia reflexión de Eco vio en el laberinto la estructura más adecuada para dar cuerpo a esta idea, en un espacio dotado de una variedad de caminos autónomos y entrelazados entre ellos.

El laberinto ponía en escena, en una perspectiva histórica, algo como el sistema *enciclopédico* de la cultura italiana a través de la edición. Se encontraban allí reunidos ejemplos procedentes de los más diversos ámbitos: física, alquimia, botánica, biología, medicina, astronomía, así como exegesis bíblica, literatura, música, arquitectura, pintura, gráfica, cartografía y tipografía. Es otra vez el propio Umberto Eco quien, mejor que otros, ha ilustrado, tanto en sus novelas, como en su labor de semiólogo, la profunda inherencia entre la imagen del laberinto y los retos que distingue el trabajo de ordenación enciclopédica de los discursos científicos y de recopilación ontológica mediada por el conocimiento.³²⁵ En uno de sus trabajos más recientes, *Dall’albero al labirinto* (2007), Eco recorre la evolución de los proyectos enciclopédicos de la modernidad, reconociendo en la idea del laberinto una metáfora frecuente que acompaña la empresa enciclopédica, desde Francis Bacon a D’Alembert (Eco 2007: 43-61). El *topos* manierista del laberinto en el arte como imagen de un universo caótico, cifra del trabajo

³²² Umberto Eco, *Progetto per la Esposizione alla Fiera di Francoforte*, 16 de febrero de 1988 [comunicación fax dirigida a Stefano Rolando, Direzione generale delle Informazioni e dell’Editoria] en: *Mostra del libro d’arte: Kongresshalle. Mario Garbuglia – 1988*, carpeta nr. 6 [archivo: Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma – Fondo 00005 521/6].

³²³ Ibid., p. 4.

³²⁴ Ibid., p. 6.

³²⁵ En *Il nome della rosa* (1980) el laberinto resulta un lugar central de la narración, donde se desarrolla y resuelve el enigma policial. Para el autor, el laberinto es metáfora de la estructura de la textualidad, de la multiplicidad y transversalidad de conexiones entre diferentes niveles hermenéuticos y las dimensiones epistemológicas involucradas: “le discussioni teologiche – agivano come prolungamenti del labirinto spaziale (come fossero musica thrilling in un film di Hitchcock). Credo che sia accaduto qualcosa del genere: anche il lettore ingenuo ha fiutato che si trovava di fronte a una storia di labirinti, e non di labirinti spaziali” (Eco 1984: 33).

hermenéutico frente a la complejidad del mundo³²⁶ y metáfora gnoseológica del quehacer científico y artístico, consistente en distinguir y hacer elecciones entre verdades y apariencias, realidades y signos, se convierte en el discurso enciclopédico, según Eco, en la estructura de su obra de semiosis del mundo: como hipertexto y, por ende, texto móvil, pluridimensional y polidireccional, en el que la totalidad de las artes, disciplinas y discursos encuentran organización a través de relaciones recíprocas, en oposición al modelo jerárquico y vertical del árbol porfiriano (Eco 2007: 58-61). Esta misma concepción moderna del sistema del saber y de la cultura, se veía plásticamente articulada en el espacio y en el concepto del laberinto propuesto por Mario Garbuglia; concepto, que como explicó también la responsable de comunicación Clara Abatecola, encontró el favor del comité, “soprattutto immaginando il labirinto come riproduzione del cervello umano e quindi la riproduzione della fucina delle idee e del pensiero dell’uomo”.³²⁷

Garbuglia retomó fielmente muchas de las sugerencias que se encuentran en el breve informe de Umberto Eco, aunque simplificando su realización final y ampliando su esbozo. Eco, por ejemplo, proponía exhibir prestigiosas piezas antiguas de la edición italiana, como “il *Polifilo*, la prima edizione a stampa di Dante, il *Manuale* di Bodoni”,³²⁸ que aumentarían enormemente el valor estético e histórico de la exposición italiana. Estas obras de hecho se veían representada en el laberinto de Garbuglia, sin embargo, con una solución mucho más económica y menos dispendiosa de la exhibición de antiguos originales, a través de la reproducción anastática de páginas escogidas –como también sugerido por el semiólogo, que proponía acompañar la exposición de originales con paneles que ilustraran el desarrollo gráfico de sus sucesivas ediciones–.³²⁹ El uso de paneles retroiluminados en fibra de vidrio y policarbonato permitió también a la exposición de mantener en su conjunto, a pesar del enfoque histórico y de la estrategia mimética general, una estética tendencialmente moderna.

A pesar de no tener un inicio y un final, ni un único recorrido –pues los y las visitantes podían acceder y salir desde diversas entradas (fig. 14-15)–, el laberinto del pabellón italiano se basaba en único hilo conductor o –por decirlo con la metáfora mítica del laberinto por excelencia– un único *hilo de Ariadna*. Como en la propuesta de Eco, éste consistía en la dimensión material y técnica del libro como producto impreso. La introducción de la imprenta en el siglo XV y XVI y el desarrollo del arte tipográfico constituían en este sentido un hipotético punto de partida, y si bien esta historia no viniera organizándose de manera lineal, exhaustiva y unitaria, pueden reconocerse por lo menos algunas líneas.³³⁰

³²⁶ Paradigmáticos a este respecto resultan los estudios de los historiadores del arte Gustav René Hocke (1957), *Die Welt als Labyrinth* [El mundo como laberinto] o Hermann Kern, *Labyrinthe* (1982), particularmente en el capítulo “Das Labyrinth der Welt” [El laberinto del mundo] (ibid.: 295-342).

³²⁷ *Liebe Italia*, cit. 7’:38’’-7:49’’.

³²⁸ Eco, *Progetto per la Esposizione alla Fiera di Francoforte*, cit., p. 5.

³²⁹ “In seguito su grandi pannelli si può fare un discorso, graficamente efficace, sulle trasformazioni dei caratteri attraverso edizioni successive” (Ibid., p. 5).

³³⁰ Mario Garbuglia no ha dejado en ningún lugar un guion orgánico del laberinto en su versión final y completa, con el detalle de las ilustraciones y su posición, sino solo bocetos parciales y provisionales. Tampoco las memorias del comité (Presidenza del Consiglio et al. 1988; Nannini Nardi 1988) se preocuparon de documentar o reconstruir, aunque fuera sintéticamente, una panorámica de sus elementos. La visión de conjunto se ha ganado recomponiendo y cruzando fuentes e informaciones diferentes: el material fotográfico disponible –publicado en Nannini Nardi (1988) o conservado en

En las paredes de la “Torre del 500” y en los paneles a su alrededor tomaba cuerpo fielmente la propuesta de Umberto Eco para una “esposizione della storia dell’editoria”,³³¹ con los primeros productos impresos en Italia. Se veían allí reproducidos en formato gigante frontispicios y páginas de diversas obras, como las ilustraciones de la novela alegórica anónima *Hypnerotomachia Poliphili* [La lucha onírico-amorosa de Polífilo], impresa en Venecia por Aldo Manuzio en 1499, grabados de *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550) de Giorgio Vasari, estampada por el tipógrafo Lorenzo Torrentino, así como el frontispicio miniado de la traducción al italiano de la *Historiae* de C. Crispo Sallustio por Lelio Carani en Florencia en 1550, de la misma tipografía.³³² Dominaban las paredes de la torre y diversos paneles también gigantografías de los caracteres de Giambattista Bodoni, diseñados por el famoso tipógrafo y director de la Regia Stamperia de Parma, en su *Manuale tipografico* (1818) (fig. 16), al que estaba dedicada también una de las muestras del programa italiano.³³³ La estampería de Bodoni se especializó, entre otras, en obras clásicas griegas y latinas (notable son sus ediciones de la *Ilíada* de Homero, de la *Eneida* de Virgilio y obras de Horacio), en vulgar italiano (la *Commedia* de Dante, el *Canzoniere* de Petrarca, la *Aminta* y *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso), francés (*Oeuvres Poétiques* de Nicolas Boileau) e inglés *The Castle of Otranto* de Walpole. Es posible que diversas entre ellas, en particular las obras italianas, tuvieran alguna proyección en este espacio.

En la propuesta de Eco, la exposición sobre el arte del libro podía documentar también “i rapporti tra cultura italiana e altre culture”,³³⁴ no último con Alemania, por la edición de diversas obras extranjeras en las estamperías itálicas. El material gráfico de Garbuglia documenta la reproducción de dos xilografías del siglo XVI de Jost Amman sobre el trabajo tipográfico (*Typographus. Der Buchdrucker y Chartarius. Der Papner*)³³⁵ así como algunas ilustraciones de *Panoplia* (1568), del poeta alemán Hartmann Schopper, que probablemente se mostraban también en este rincón.

Al otro lado, los paneles que se extendían alrededor y a partir de la Torre del 400 y de la capilla barroca proponían un “discurso” visual sobre el desarrollo del pensamiento científico en Italia, desde el siglo XV a la contemporaneidad.³³⁶ A partir de unos bocetos del poliedrico Leonardo da Vinci (1452-1519), pintor y diseñador, pero también inventor e ingeniero, se exponían aquí diversas páginas de textos de anatomía, alquimia, física, pero también fórmulas y retratos (fig. 16). Entre las imágenes aquí propuestas, se veían la reproducción del *Studio della testa di un guerriero* realizada por Leonardo

archivo—, las imágenes de la película documental *Liebe Italia* (1989), testimonios en la prensa, los bocetos preparatorios en las planimetrías del arquitecto Mario Garbuglia y las fotos de la maqueta del pabellón. Como consecuencia, la reconstrucción que se ofrece a continuación resulta indicativa, fragmentaria y parcial —así como el laberinto, en última instancia, debió de resultar para el público, según indica también la prensa—.

³³¹ Umberto Eco, *Progetto per la Esposizione alla Fiera di Francoforte*, cit., p. 4.

³³² Mario Garbuglia, *Mostra del libro d’arte: Kongresshalle. A/6: Prospetti torri*. Roma, 16 de marzo de 1988 [00005 521/1].

³³³ *Bodoni e la sua eredità oggi* (8-30 de octubre) en el Klingspormuseum de Offenbach (cf. Presidenza del Consiglio et al. 1988: 100-101).

³³⁴ Umberto Eco, *Progetto per la Esposizione alla Fiera di Francoforte*, cit., p. 5.

³³⁵ Mario Garbuglia, *Mostra del libro d’arte: Kongresshalle. A/19: Panelli ’500*. Roma, 19 de abril de 1988 [00005 521/1].

³³⁶ Mario Garbuglia, *Mostra del libro d’arte: Kongresshalle. A/18: Pannelli anatomia-ingeg. ’400*, Roma 26 de abril de 1988 [00005 521/1].

para su pintura perdida *Battaglia di Anghiari* (1503-1506 ca.), como escritos de astronomía y esquemas del catalejo de Galileo Galilei (1564-1642). En este rincón debían verse representadas también grandes históricas figuras de físicos de notoriedad internacional como Alessandro Volta (1745-1827), Antonio Meucci (1808-1889), Guglielmo Marconi (1874-1937) y Enrico Fermi (1901-1954) (cf. Chiaberge 1988: 18), respectivamente inventores de las pilas eléctricas, del teléfono y del telégrafo y Premio Nobel de física en 1938. Una enorme fotografía de Guglielmo Marconi junto a un aparato eléctrico de transmisión completaba este recorrido ideal (fig. 17).³³⁷



Figura 16. Paneles con la reproducción del *Manuale tipografico* (1818) de Giambattista Bodoni y del *De distillatione* (1608) de Giambattista Porta. Fuente: Nannini Nardi 1988: 126-127.



Figura 17. En la derecha, panel con fotografía de Guglielmo Marconi (1901). Fuente: Nannini Nardi 1988: 122).

³³⁷ Cf. la imagen en Nannini Nardi 1988: 122.

Prosiguiendo de allí hacia el otro lado de la plaza, los paneles organizados alrededor de la Torre del 700, estaban dedicados a la arquitectura. A lo largo de este perímetro, se veían, entre otras, también ilustraciones escogidas desde *I quattro libri dell'architettura* (1570) del arquitecto Andrea Palladio (1508-1580). Cubrían las paredes de las torres³³⁸ y otros paneles laterales enormes perspectivas urbanas (fig. 18), reproducciones de grabados y bocetos, con perspectivas de Piazza de la Señoría en Florencia, del Teatro San Carlo de Nápoles, ruinas de Gian Battista Piranesi (1720-1778) (Chiaberge 1988: 18), vistas de Antonio Basoli (1774-1848) –quien fue autor también de un *Alfabeto pittorico*, no reproducido aquí– y así como una pintura de Angelo Inganni (1852) con la plaza del Teatro de La Scala en Milán (cf. Westfälische Rundschau 1988); otras ilustraciones, según informa la prensa (cf. Vocke 1988: 232), debían pertenecer al arquitecto Francesco Borromini (1599-1667) –o quizás fueran edificios del Borromini, retratados en bocetos de Piranesi–. En este entorno, debían encontrarse también reproducciones fotográficas de cuadros de Giotto, Raffaello, Caravaggio, Botticelli (Schwäbische Zeitung 1988: 205), Guardi o Piero della Francesca y su retrato del Duque de Urbino *Federico da Montefeltro* (ca. 1465-1472) (Vocke 1988: 232), Michelangelo e Leonardo (Prosinger 1988b: 90).



Figura 18. Grabado escogido de Giuseppe Galli da Bibiena, *Architetture e Prospettive* (1740).

Fuente: Nannini Nardi 1988: 113.

En los paneles alrededor de la última torre, la del 800, encontraba representación también el arte de la música. La documentación visual³³⁹ deja reconocer aquí páginas de partituras, como el madrigal *Pleni sunt coeli* del compositor renacentista Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594),

³³⁸ Garbuglia, Mario: *Mostra del libro d'arte: Kongresshalle. A/6: Prospetti torri*, cit.

³³⁹ *Liebe Italia*, cit., 10':46''-11':00''.

reproducciones del libreto de la ópera musical *Lamento di Arianna* (1608) de Claudio Monteverdi (1567-1643), retratos de Jacopo Peri (1561-1633) e Giacomo Puccini (1858-1924), una gigantografía de un boceto del *Retrato de Giuseppe Verdi* (1886) del pintor Giovanni Boldini (1842-1931), una caricatura de Gioacchino Rossini (1792-1868) realizada por el ilustrador francés Hippolyte Mailly (1867)³⁴⁰ o la reproducción en blanco y negro de una postal en estilo Liberty del primer estreno de la ópera *Le maschere* (1901) de Pietro Mascagni (1863-1945).³⁴¹ Alguna música debía de acompañar también el paseo de los visitantes, como informa la prensa: “Una discreta música de ópera aclimata al visitante”,³⁴² refería la periodista Inge Rauh, con el intento de crear una “Atmosphäre” [atmósfera], un aire italiano que permeara el espacio expositivo. Este recurso *atmosférico*, que debió de ser ocasional en el pabellón italiano –pues no aparece otra referencia en los demás informes– añadía al dispositivo mimético de la escenografía un ulterior elemento para la inmersión del visitante en este ambiente.³⁴³

Como puede verse en la organización de sus diferentes recorridos y estructuras, el concepto del laberinto descomponía el marco y camino histórico representado por la cronología de arquitecturas alrededor de la plaza, recombinaando sus momentos a través de caminos paralelos, cronologías separadas y fragmentarias o conexiones transversales entre géneros y discursos diferentes. En su diseño y estructura, el enredo laberíntico de paneles en el pabellón italiano se distinguía del “laberinto manierístico o *Irrweg*”, como Eco (2007: 58) define aquella estructura arquitectónica, real o simbólica, caracterizada por el enigma de una pluralidad de caminos tramposos y cerrados, al interior del que se trata de encontrar la única vía correcta para salir del enredo. Por el contrario, el laberinto del pabellón italiano consistía en un conjunto de pasillos comunicantes entre ellos (fig. 15), que desembocaban todos en el centro de la plaza –lo que, siguiendo la sintaxis del espacio expositivo y los movimientos en su interior hemos definido el “centro integrante” de un pabellón (cf. Hilier/Tzortzi 2006: 290)–, permitiendo conectar cualquier punto del recorrido con todos los demás, cercanos o lejanos que fueran. En este sentido, la estructura así propuesta correspondía idealmente a aquel tipo de laberinto que Umberto Eco en su análisis del proyecto enciclopédico moderno y contemporáneo llama *red* (“rete” – ibid.: 59), como cifra de su organización hipertextual y análogo del *rizoma* elaborado por Deleuze y Guattari como modelo del conocimiento (ibid.: 60). En su configuración arquitectónica, el laberinto del pabellón italiano imitaba este esquema, en un espacio en el que los visitantes, acompañados por una variedad de estímulos visuales, podían vagar libremente, produciendo así, aunque fuera de manera involuntaria e indirecta, una recombinación de los contenidos propuestos, por la elección deliberada o casual de un recorrido. Como ya para la ciudadela, con su referencia el motivo pictórico de la *città ideale*, también aquí en la geometría simétrica del laberinto y la función asignada al centro podía distinguirse la influencia de la iconografía del laberinto renacentista.³⁴⁴

³⁴⁰ Publicada originalmente en *Le Hanne-ton*, vol. 8, núm 21, 4. Juli 1867, p. 1.

³⁴¹ Litografía firmada Stolz, realizada por la empresa G. Alberti, productora del licor Strega. Cf. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Pietro_Mascagni_-_Le_maschere_-_poster_1.png (21/01/2022).

³⁴² “[...] ein dezenter Opernklang stimmt den Besucher ein” (Rauh 1988: 193).

³⁴³ Sobre el concepto de *atmósfera* como estrategia expositiva cf. aquí abajo el cap. 6.3.2.1.

³⁴⁴ Cf. el análisis ofrecido por el historiador del arte Hermann Kern (1982: 255-263) y el cap. “Simbolik der Mitte” (ibid.: 267ss.).

A pesar del enfoque enciclopédico y de un mínimo intento organizador en caminos y rincones temáticos, la enorme cantidad de contenidos ofrecidos por el laberinto, su densidad, fragmentariedad y distribución aparentemente desordenada en el espacio expositivo, la falta de una organización narrativa reconocible y directa, debieron dificultar la comprensión y condicionar una recepción errabunda, en detrimento de las potencialidades performativas de interacción y participación que la estructura del laberinto habría podido abrir, para la libre actividad de búsqueda y de organización hermenéutica de sentidos para los y las visitantes. Como resulta también por los comentarios en la prensa, la escasa información, la ausencia de textos acompañantes, más allá de algunas tarjetas, escuetas y poco visibles, dejaron al público internacional, fascinado y abrumado por la multiplicidad de estímulos y atracciones en el conjunto de la pomposa escenografía del pabellón, pero también desprovistos de los instrumentos necesarios para identificar y ordenar discursivamente las imágenes y los elementos propuestos.³⁴⁵

Si en sus intenciones, el laberinto reflejaba la estructura abierta y pluridimensional de una enciclopedia, su estrategia comunicativa y expositiva acabó por presentar al público un caleidoscopio de sugerencias visuales, que iban a integrarse al ya abundante conjunto escenográfico. Los elementos de una posible narración visual, deconstruida por una eclosión *manierista* y *enciclopédica* de estilos, puntos de vista discursivos y épocas, desembocaba finalmente en una acumulación y un exceso que podrían definirse *barrocos*. Advierte el italianista Riccardo Scrivano (1986), de hecho, cómo el arte barroco exasperó y vació, finalmente, el motivo y la metáfora del laberinto elaborado en el trabajo artístico, científico y filosófico del Cinquecento manierista. Insistiendo en el motivo del laberinto como “gioco accattivante”, señala Scrivano, el Barroco produjo “una pura riduzione di essa a decoratività”, destituyendo la metáfora de cualquier “funzione conoscitiva”, de su dimensión gnoseológica: “le si toglieva perfino ogni qualità strumentale di organizzazione del discorso” (ibid. 286). Un laberinto así entendido, entonces, carece también de aquellas cualidades que le permitirían organizar realmente un discurso enciclopédico, agotándose en una “disorganizzazione del discorso stesso” (ibid.).³⁴⁶ Me parece este último, finalmente, el resultado del laberinto en el pabellón italiano: a pesar de su concepto, la idea de articular la exposición del Invitado en una estructura laberíntica hecha de diversas opciones, en lugar de una narración preordinada, terminó, en razón de su complejidad y de falta de articulación comunicativa, por abdicar mayores funciones semióticas, performativas e interactivas, en beneficio de funciones representativas, espectaculares y decorativas, otra vez, de tipo frontal.

4.3. La exposición de literatura italiana entre pertenencias y sustituciones

³⁴⁵ Resume el periodista Riccardo Chiaberge: “Dietro le quinte di cartapesta di Cinecittà, ornate di colonne, nicchie e statue rinascimentali, sfilano compunti i visitatori tedeschi. Osservano in silenzio i libri esposti [...], allungano la mano sui pannelli illustrativi girevoli, nella speranza di trovare qualche lume. Niente [...]. Il padiglione Italia [...] resta un enigma” (Chiaberge 1988: 18).

³⁴⁶ Por el contrario, “nella metafora-simbolo del labirinto il Manierismo non esprime una propria supposta rinuncia alla decifrazione e alla conoscenza [...] avverte invece la necessità e l’urgenza di indagare sugli spazi rimasti in ombra” (Scrivano 1986: 282). Es este sentido, lo que preside al uso de esta imagen en el marco del proyecto enciclopédico moderno indicado por Eco (2007: 58-61).

De manera paradigmática, la estrategia elegida por Italia en su exposición ofrece una imagen plástica de la relación que el formato del Invitado de honor establece entre la noción proyectiva de ‘una’ cultura y ‘su’ producto editorial y literario. Con la creación de una “imagen reconstructiva”, Italia no se limitó a configurar un espacio expositivo semántica y simbólicamente organizado de acuerdo con un concepto, un tema o motivo elegido para su exhibición, sino que se propuso dar forma concreta a un lugar tangible y sustitutivo que representara a “Italia”, resumiendo el canon de su cultura. Al interior de este escenario y ambiente ficcional todo producto cultural contemporáneo se veía coreográficamente dramatizado como *contenido* y habitante de un espacio y de un tejido cultural predeterminado y preexistente, puesto en escena a la manera de una arquitectura urbana, como gran *contenedor* histórico. De forma esencial, también la presentación de aquel particular objeto que es la literatura tuvo lugar como evento de este contexto.

A pesar de que el referente literario no fuera el sustrato primario de la escenografía general del pabellón italiano –sino un elemento derivado al interior de un imaginario construido a través del medio artístico y de la referencia al repertorio del arte–, la literatura resultó ampliamente presente en el pabellón, constituyendo un eje central de la exposición, con varias muestras y ambientes a ella dedicados, que se analizan a continuación. El gran aparato escenográfico entendía, así, ofrecer un entorno espectacular que valorizara la exposición de libros y los encuentros del programa literario que se celebraban en el fórum. En las intenciones, la referencia al capital seguro del patrimonio artístico velaba por una mayor resonancia simbólica de las obras y contenidos expuestos, entre otros también el producto literario –allí donde el primero, sin embargo, no acabara por hacerle sombra–.

El enlace entre la literatura y el canon histórico artístico de la cultura italiana se vio ejemplificado, por un lado, a través de la referencia a su *dimensión material* (Gfrereis 2012). En el espacio expositivo del “laberinto”, prólogo a las varias muestras bibliográficas y literarias, el medio libro ilustraba en su vertiente material y técnica la conexión esencial entre las artes, como expresión de la creatividad itálica.³⁴⁷ También el producto literario, si bien poco representado en el laberinto, sino en forma indirecta con la reproducción de preciosas ediciones antiguas e ilustraciones –del *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) y probablemente también de las obras de Dante y Petrarca publicadas por Bodoni– venía a instalarse en el gran y prestigioso sistema del arte italiano. El dispositivo escenográfico procuraba así colocar la literatura en el entramado general de la cultura. Esta situación se veía ulteriormente desarrollada en la muestra principal, *Il libro. Editoria e cultura dal 1948 ad oggi* (AIE 1989) con una amplia parte dedicada a la producción literaria, como momento de la historia editorial.

La espectacularización del patrimonio nacional evocado por la escenografía, por otro lado, implicaba una valoración indirecta del producto literario, por relación a ello, convocando también lo que hemos definido la *dimensión simbólica* o *axiológica* de la literatura. Fue esto, en particular, el objeto de la muestra *I maggiori premi letterari*, en la que destaca la relación a valores que obras literarias cubren al interior de un campo de consagración.

³⁴⁷ De acuerdo con el programa del *Diario Italiano* y su lema: “Il Libro Italiano nel Sistema della Cultura, dell’Arte e della Comunicazione” (Presidenza del Consiglio et al. 1988: contraportada).

También la exposición fotográfica *Volto d'autore* ofrecía un interesante punto de conexión, entre la literatura y otras artes relacionadas al libro, por un lado, pero también entre la literatura y un sistema de valoración del oficio literario, por el otro.

A un entrecruce análogo remitía el escenográfico decorado del “Caffé degli Specchi”, como alusión y proyección, entre histórico y ficcional a un lugar de encuentro y socialización literaria. Finalmente, la proyección escenográfica de una imagen concreta y definida de la cultura italiana condicionó la estrategia expositiva también de *dimensiones imaginarias* de la literatura y la recepción de obras presentadas en continuidad con este escenario. Es este el caso de la reproducción de la famosa biblioteca de *Il nome della rosa*, espacio de la narración literaria integrado al concepto inmersivo del pabellón y a la topografía representativa de Italia allí puesta en escena, con una definitiva, radical ruptura de los límites entre realidad y ficción. Para esta estrategia, en conclusión, el presente análisis (aquí 4.4.) propone los conceptos de *hiperrealidad* (Eco 1977) y *simulacro* (Baudrillard 1981).

4.3.1. Il libro. Editoria e cultura: *la literatura bajo la lupa del epitexto crítico editorial*

En las cuatro grandes torres que delimitaban la plaza de la ciudadela se veía colocada y dividida en capítulos la exposición organizada por la Asociación italiana de editores (AIE), *Il libro. Editoria e cultura dal 1948 ad oggi* (AIE 1989), que constituía la exposición principal del pabellón italiano. En inmediata discontinuidad y contraste la ambientación histórica del pabellón italiano, se enfocaba en la industria editorial de los últimos 40 años, desde la posguerra a la contemporaneidad. Las publicaciones oficiales y el material de archivo disponible permiten una reconstrucción solo muy parcial de la muestra, lo que, sin embargo, no impide hacernos una idea clara sobre sus medios, conceptos y posibles efectos de recepción.

En la memoria previa publicada por el comité, la muestra³⁴⁸ se veía dividida siguiendo el ideal itinerario cronológico de las cuatro torres, en las siguientes partes: “Formazione ed educazione”, dedicada a la edición escolar; “Cammino della scienza”, sobre la edición científica como matemática, física y ciencia; “Evoluzione del pensiero e immagini” (con títulos de ciencias humanas: religión, teología, filosofía, antropología, arqueología) y “Parola” (literatura y crítica) (cf. Abatecola 1988: 34). La documentación de archivo, la prensa y el catálogo parcial de los textos de la muestra publicado por AIE (1989) ilustran una menos clara distribución en capítulos, con enfoques diferentes. Mientras que el catálogo indica cinco capítulos muy desiguales en su tamaño –“Gli editori”, “I fondamenti del sapere: enciclopedia”, “La letteratura”, “I tascabili” [Libros de bolsillo] e “Non solo libri: quale futuro?” (con una mirada a los nuevos medios de la edición)– la documentación audiovisual y la prensa

³⁴⁸ La exposición fue anunciada originalmente con el título *Il libro: editoria e cultura dal 1945* (Abatecola 1988: 34) y más tarde documentada con el más genérico *Percorsi scientifico-culturali dell'editoria italiana negli ultimi 40 anni* (Nannini Nardi 1988: 135). Como confirma la documentación visual (*Liebe Italia*, cit. 12':14''), sin embargo, la muestra finalmente se presentó en la feria con el título que aparece en la memoria publicada el año siguiente (AIE 1989). En 1989 la exposición se llevaría también al Salón del libro de Turín.

dejan constancia también de por lo menos otros dos apartados: “Filosofia” (fig. 21) y “Storia” (cf. Chiaberge 1988: 18).

Lo que resulta cierto, sin embargo, es que en ambas estructuras a la literatura fue consagrado un propio capítulo aparte, que en el catálogo de AIE (ibid.: 23-64) representa la parte de lejos más amplia e importante de la muestra. Esta se veía, a su vez, repartida en cinco subcapítulos, uno por cada temporada o década: “1945-1950” (a pesar de la indicación “dal 1948” en el título), “Gli anni Cinquanta”, “Gli anni Sessanta e il '68”, “Gli anni Settanta e il terrorismo”, “Gli anni Ottanta”. Mientras que los demás apartados, debían de compartir con otros el espacio de una misma torre, el más extenso apartado dedicado a la literatura debía de ocupar en sí solo una de las cuatro torres o extenderse incluso a otra más. Por el examen del material fotográfico y audiovisual no cabe duda de que el capítulo “La literatura” fue colocado en la opulenta Torre del 500 (fig. 19) (e, igualmente, que la Torre del 700 hospedara “I Fondamenti del sapere”), es decir en el espacio que representaba el Renacimiento artístico y cultural italiano.



Figuras 19-21. Instalaciones modulares de la muestra *Il libro. Editoria e cultura dal 1948 ad oggi* (Fuentes: Nannini Nardi 1988: 110 y 114 y fotograma de la película: *Liebe Italia*, 1989).

Respecto de su concepción y recursos mediales, la muestra consistía en una realización extremadamente sencilla, que contrastaba con la espectacularidad del entorno escenográfico. En cada torre, el espacio expositivo se veía ocupado apenas por cuatro o cinco instalaciones modulares: un pilar en madera instalado sobre un pedestal con a los dos lados unas vitrinas y una pequeña mesa de libros (fig. 19-20). Cada estructura, a la que estaban enganchadas grandes páginas de papel laminado transparente, como a imitar la forma de un libro, presentaban un texto que los visitantes podían leer y hojear. En este gran volumen un texto, detallado y extenso de diversas páginas, se veía acompañado por fotografías, con retratos de escritores, intelectuales y editores. La exposición combinaba de esta manera el medio textual, que constituía el elemento principal de articulación narrativa, con algunas imágenes y una muestra de libros ejemplificativos, primeras ediciones en vitrinas y libros para hojear.

El catálogo publicado por AIE (1989) reproduce fielmente las páginas que el visitante podía consultar en las instalaciones. En ellas se presenta un discurso de tipo historiográfico, producido desde la distancia histórica y crítica, que daba forma a lo que podría de finirse el *guion* de la muestra (Wißkirchen 2002), su trama o “plot” narrativo (Buschmann 2010: 154). Pese a ocultarse la intención curadora detrás de una voz extradiegética anónima, impersonal y no autorial, su discurso se ofrecía de forma manifiesta como primero y principal medio de la exposición. Todo ello, suponiendo que los asistentes comprendieran el italiano: frente al propio concepto de la muestra basado en el texto, este no presentaba, según parece, ninguna traducción o resumen a otros idiomas (Süddeutsche Zeitung 1988b; Chiaberge 1988), limitando así drásticamente las posibilidades de acceso a sus contenidos para el público internacional, que pudo así orientarse solo a partir de elementos visuales, de las colecciones de libros, nombres de autores y autoras y aspectos de conjunto. También así, como ilustraré a continuación, la articulación favorecida y explicitada en el texto, no iba mucho más allá de rápidas asociaciones entre obras distintas bajo ideas generales y elencos de nombres, títulos y editoriales, que se veían marcados en negrita en el texto y ejemplificados en las colecciones bibliográficas expuestas.

Enfocando en la edición, la panorámica y el recorrido de la exposición se proponía ilustrar el camino de desarrollo y revitalización económico-cultural de Italia después de la catástrofe de la Segunda guerra mundial, del que la literatura, o mejor dicho la *edición de literatura*, se entendía como el principal epifenómeno. El encauzamiento del recorrido en esta fase ofrecía en las intenciones una perspectiva hacia la modernidad y actualidad reciente; al mismo tiempo marcaba también una cesura simbólica e ideológica con la época de represión de la libertad expresiva durante el fascismo –tratar el cual además habría sido bastante incómodo, en términos de autorrepresentación nacional así como de representación del campo editorial y literario, por la complicidad histórica de diversos actores, particularmente de grandes editores, con el régimen (cf. Galfré 2015)–.

El primer capítulo, “Gli editori” (ibid.: 9-16), procuraba insertar el recorrido en el contexto de renovación, expansión y diversificación de la industria editorial posbélica, con la refundación y el crecimiento de grandes editores como Rizzoli, Bompiani, Garzanti, Einaudi, Laterza, Rusconi o Arnoldo Mondadori y la creación de nuevos sellos medio-grandes como Editori Riuniti, Il Mulino, Feltrinelli, Boringhieri, Il Saggiatore, Marsilio o Adelphi que marcarían, con sus políticas de

publicaciones, de manera esencial la edición y también la fortuna de la literatura (y en particular, de la narrativa) italiana en esta fase.

De acuerdo con este planteamiento, en los apartados dedicados a “La letteratura”, el discurso narrativo –allí donde el público pudiera entenderlo– venía a configurarse como un “epitexto” o comentario a los libros y productos expuestos, considerados desde el perfil de su pertenencia a la historia de la edición italiana. La trayectoria allí dibujada para la literatura cubría cuatro décadas (ibid.: 23-64) y comprendía mayoritariamente títulos de narrativa, con solo esporádicas incursiones en la lírica y escasas referencias al teatro. El recorrido ponía esta producción literaria también en paralelo con proyectos de revistas y la publicación de obras ensayística, así como de traducciones de obras extranjeras. En la primera sección, recortes de revistas como i *Quaderni della Critica* (1945-1951) de Benedetto Croce (nueva serie de *La critica* [1903-1944]) y de *Il Politecnico* (1945-1947) de Elio Vittorini (ibid. 25), se acompañaban a las páginas laminadas, poniendo así en escena este paralelismo.³⁴⁹

El primer apartado, trataba los años de la inmediata posguerra, entre 1945 y 1950, reconduciendo la novedad del fenómeno literario posbélico a “una formula che lo qualifica: ‘neorealismo’” (ibid.: 25). Esta fácil síntesis aprovechaba la amplia recepción de la que la producción neorrealista, sobre todo cinematográfica, había gozado a lo largo de diversas décadas, condicionando de forma estereotípica, como ya se ha indicado, la recepción e imagen de la cultura y literatura italiana en el extranjero (cf. Iannucci 2002; Harth 1988). En este lugar, la muestra procuraba señalar y rescatar la ascendencia genuinamente literaria del neorrealismo, con un largo listado de obras que supuestamente se adscribirían a esta concepción. Marcadas en negrita en el texto se reconocían aquí títulos destacados, que debían en buena parte estar expuestos en las vitrinas o en las mesas, como: *Ladri di biciclette* (1946) de Luigi Bartolini, novela de la que Vittorio de Sica sacaría la homónima película (1948), *L’Adalgisa* (1944) de Carlo Emilio Gadda, *Uomini o no* (1945) de Elio Vittorini, *La romana*, (1947) de Alberto Moravia, así como las principales y más conocidas novelas de Cesare Pavese, *Prima che il gallo canti* (1948), *La bella estate* (1949) y *La luna e i falò* (1950) (AIE 1989: 26-27).³⁵⁰ Pavese asumía la función de emblema de esta época, por una incisiva obra que se abrió y concluyó en este breve ciclo temporal: la publicación de *Il mestiere di vivere* y el trágico suicidio del autor en 1950 se indicaban en el texto como eventos conclusivos de esta época (ibid.: 30).

En el largo listado de obras aquí ofrecido solo se encontraban dos mujeres –Elsa Morante, con la obra primera *Menzogna e sortilegio* (1948) y Natalia Ginzburg (*È stato così*, 1947), entonces en sus inicios – y una sola pieza teatral: *Napoli Milionaria* (1945) de Eduardo de Filippo. En la marca distintiva del neorrealismo se aparentaban aquí además obras de ficción y no ficción de muy diverso tenor que, a una mirada atenta, no dejan reducirse a esta poética, sino por el hilo sutil de la temática social o de la reflexión histórico-político sobre la guerra reciente. Se acercaban así en un único elenco

³⁴⁹ Así en *Liebe Italia*, cit., 12’:11”.

³⁵⁰ Se encontraban aquí también la novela *I fratelli Cuccoli* (1948) del ex futurista Aldo Palazzeschi, el relato *Il vecchio con gli stivali* (1945) de Vitaliano Brancati (que serviría de guion para la película *Anni difficili* de Luigi Zampa en 1947) y *Paura alla Scala* (1949) de Dino Buzzati (AIE 1989: 26).

y grupo expositivo, la novela etnográfica de *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) de Carlo Levi –retrato de “un Sud stregonesco, magico” como lo defino Calvino (1967: 238) y que rechaza “tutti i realismi in nome della realtà” según Sartre (1967: 260)–, el aterrador testimonio del Holocausto de *Se questo è un uomo* (1947) de Primo Levi, la novela histórica sobre la empresa colonial italiana en África y ganadora del primer Premio Strega, *Tempo di uccidere* (1947) de Ennio Flaiano, el relato gótico de *Racconto d'autunno* (1947) de Tommaso Landolfi, el experimentalismo fantástico de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) de Italo Calvino o la serie de novelas satíricas *Mondo piccolo* (1948-) de Giovanni Guareschi (AIE 1989: 27). No faltaba, con esta misma intención, una breve referencia a la lírica: a Mario Luzi (*Un brindisi*, 1944), Giuseppe Ungaretti (*Il dolore*, 1947) y Salvatore Quasimodo (*Giorno dopo giorno*, 1947), por un lado, y Umberto Saba (*Il canzoniere*, 1921 – nueva edición ampliada 1945 y 1948), por el otro (ibid.), poniendo bajo la misma etiqueta de *neorrealismo* el hermetismo de los primeros y el psicologismo autobiográfico del segundo, a raíz de un común enfoque en la experiencia bélica. La mención paralela de publicaciones de ensayos actuales o póstumos de Benedetto Croce, Antonio Gramsci, Carlo Bo y Gianfranco Contini (ibid. 28), como traducciones de Proust, Hemingway, Lorca, Sartre, Camus, Eliot, Fitzgerald, Brecht (ibid. 29), completaban el cuadro.

Es evidente en esta operación que funde consideraciones sociohistóricas y fenómenos literarios, tendencias poéticas, críticas y editoriales, el intento de reunir por grandes rasgos una variedad de fenómenos, acabando por reducir también una pluralidad de expresiones literarias a marcas unívocas. El discurso crítico no se detenía en características textuales y menos en obras particulares, prefiriendo ofrecer largos elencos y promoviendo rápidas visiones de conjunto. Se trata, en este sentido, de un ejemplo extremo de *distant reading* (Moretti 2013), ajeno a consideraciones de tipo filológico y derivado “without a single direct textual reading” (ibid.: 48). Este tipo de discurso, que excedía a cualquier interés lector, respondía a la mirada de un grupo de profesionales del libro –la asociación nacional de editores– destinada a otros profesionales, más interesados en el valor de índice de la literatura, como fenómeno y momento del propio campo editorial que en aspectos relacionados con la textualidad. Este acercamiento, permitía abarcar un gran número de obras y trazar largas trayectorias, sin pasar por las mallas más estrechas de categorías filológicas, estéticas o conceptuales.

Procediendo de este mismo modo, los demás subcapítulos de la muestra presentaban panorámicas sumarias con análogos listados y etiquetas. La década de los 50 (AIE 1989: 31-38) se veía resumida, por un lado, en la cifra del compromiso político y de la literatura militante, allí sintéticamente representada por la novela marxista de Vasco Pratolini, *Metello* (1952) y la obra narrativa, poética y teórica de Pier Paolo Pasolini (*Ragazzi di vita* [1955], *Una vita violenta* [1959], *La meglio gioventù* [1954] y *Le ceneri di Gramsci* [1957]) (ibid. 32-33).³⁵¹ Por el otro, se señalaba la tendencia dominante opuesta: el “attenuamento della tensione neorrealista e una più pacata e meno arrischiata riflessione” (ibid. 31), ejemplificado en la edición generalista de series y bibliotecas, sobre todo de narrativa. Destacadas en el texto y expuestas en la muestra de libros se encontraban aquí obras muy diversas de

³⁵¹ En conjunto con la crítica internacional (Lukacs, Auerbach, Hauser, Wellek e Warren) y nacional (Mario Praz y Carlo Bo entre otros) (ibid.: 32-33). Aquí también, ejemplos de revistas literarias (*Botteghe oscure* y *Paragone*, *Nuovi Argomenti*) y filosóficas (*Aut aut*) procuraban enfocar el fenómeno literario en el marco más amplio del campo editorial.

Calvino, Anna Maria Ortese, Mario Rigoni Stern o Leonardo Sciascia, sin mayor común denominador que no fuera la coincidencia temporal.³⁵² En esta misma perspectiva amplia se presentaban también un gran número de novedades, entre novelas y poesía;³⁵³ destacaban por su supuesta “originalità” (AIE 1989: 36) *L’isola di Arturo* (Premio Strega, 1957) de Elsa Morante, *Il barone rampante* (1957) de Calvino y *La ragazza di Bube* (Premio Strega, 1960) de Carlo Cassola. Por encima de todos, sin embargo, venían a cerrar el capítulo dos best seller de éxito, uno nacional, la novela policial *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) de Carlo Emilio Gadda, y el otro internacional: *Il gattopardo* (1958) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (ibid.: 37-38).

La muestra seguía con “Gli anni Sessanta e il ’68” (ibid.: 39-52), rubricados bajo el signo de la neovanguardia y el movimiento estudiantil (ibid.: 39). El texto y la selección de libros ejemplificaban aquí la oposición al interior del campo literario y editorial entre búsqueda artística e industria –por decirlo con palabras de Bourdieu (1992: 302) “entre le *sous-champ de production restreinte*” dotado de capital simbólico, y “le *sous-champ de grande production*, qui se trouve symboliquement exclu et discrédité”, con mayor poder económico—. Por un lado, se ilustraban aquí rápidamente las iniciativas rupturistas y polémicas, entre ensayos y nuevas propuestas de un grupo de escritores-intelectuales reunidos alrededor del “Gruppo 63”,³⁵⁴ contra una producción orientada a complacer una lectoría masiva; por el otro, títulos de éxito (y a menudo adaptados al cine) de una “nutrita presenza narrativa garantita” (AIE 1989: 42), con nuevas obras de Moravia, Bassani, Cassola, Ginzburg, Ortese.³⁵⁵ Menos numerosos los ejemplos desde el ámbito de la poesía que, pese a encontrarse en este segundo grupo, no se dejan adscribir a ninguno de los dos campos: Caproni (*Il seme del piangere*, aparecido en realidad todavía en 1959), Luzi (*Il giusto della vita* [1960] y *Nel magma* [1966]), Vittorio Sereni (*Gli strumenti umani*, 1965) (ibid.: 43).

Algo aproximativa y puramente simbólica se revela la referencia general al clima contestatario del 68 en el título del apartado; pues, pese al carácter emblemático de un contexto que sin duda se reverbera en la edición ensayística –más en traducción (Marcuse, Adorno, McLuhan) que en obras autóctonas allí indicadas (Umberto Eco, *La struttura assente* [1968], Cesare Segre, *I segni e la critica* [1968])

³⁵² El fabuloso *Il visconte dimezzato* (1951) de Calvino, la crónica de guerra de *Il sergente nella neve* (1953) de Rigoni Stern, los relatos periodísticos de *Il mare non bagna Napoli* (1953) de Ortese, los cuentos históricos *Gli zii di Sicilia* (1958) de Sciascia, paralelamente a ejemplos igualmente heterogéneos de la narrativa extranjera traducida en Italia: Marguerite Duras, *Borges* (ibid.: 32), Boris Pasternak y Ray Bradbury (ibid.: 34-35).

³⁵³ De narrativa: Moravia (*Il conformista* [1951], *Il disprezzo* [1954], *La ciociara* [1957]), Landolfi (*Ombre*, 1954), Brancati (*Paolo il caldo*, póstumo, 1955), Buzzati (*Sessanta racconti*, 1958), Goffredo Parise (*Il ragazzo morto e le comete* [1951], *La grande vacanza* [1953]). Y poesía: Ungaretti (*La terra promessa* [1950], *Un grido e paesaggi* [1952], *Il taccuino del vecchio* [1960]), Montale (*La bufera e altro* [1956]), Camillo Sbarbaro (*Pianissimo* [1914 – nueva edición, 1954]), Giorgio Caproni (*Il passaggio di Enea* [1956]) y Andrea Zanzotto (*Dietro il paesaggio* [1951] y *Vocativo* [1957]).

³⁵⁴ La antología poética *I novissimi* (1961) de Alfredo Giuliani, Elio Pagliarini, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini y Antonio Porta, las contribuciones teóricas de Eco (*Opera aperta*, 1962), Giorgio Manganelli (*Letteratura come menzogna*, 1967), Alberto Arbasino (*Certi romanzi*, 1964), Sanguineti (*Ideologia e linguaggio*, 1965) y sus experimentaciones narrativas en el signo del *nouveau roman*: *Fratelli d’Italia* (1963) de Arbasino, *Hilarotragoedia* (1964) de Manganelli, *Il gioco dell’Oca* (1967) de Sanguineti (ibid.: 40-41).

³⁵⁵ *La noia* (1960) y *L’attenzione* (1965) de Moravia, *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) de Bassani, *Lessico familiare* (1963) de Natalia Ginzburg, *Il male oscuro* (1964) de Giuseppe Berto, *La penombra che abbiamo attraversato* (1964) de Lalla Romano, *L’iguana* de Anna Maria Ortese, *Le cosmicomiche* (1965) de Calvino, *Il serpente* (1966) de Luigi Malerba, *L’attore* (1970) de Mario Soldati.

(ibid.: 48-49)– el texto se apuraba en aclarar cómo el 68 hubiese dejado “poche tracce nella nostra produzione letteraria” (ibid.: 51). Único ejemplo mencionado era la novela social *Vogliamo tutto* del ex miembro del Grupo 63 Nanni Balestrini, inspirada en eventos del 1969. Se trata en efecto de una obra menos experimental del escritor que marca su evolución desde la vanguardia a la lucha política, aquí indicada como marca distintiva de la época, si bien fuera realmente más decisiva para la política de editoriales (cf. ibid.: 14-15) que para la literatura misma. Aparecida en 1971, la mención de esta obra sobrepasa además aquellos marcos temporales allí forzosamente definidos en décadas.

Con una modalidad parecida de acercamiento entre historia y literatura, el apartado siguiente trataba de “Gli anni Settanta e il terrorismo” (ibid. 53), indicando dos momentos literarios como ejemplares: la novelita-escándalo de contenido erótico-político *Porci con le ali* (1976) de Lidia Ravera y Marco Lombardo Radice, representativa de un clima de renovación y contestación cultural, y *L'affaire Moro* (1978) de Leonardo Sciascia, crónica del secuestro y ejecución del diputado Aldo Moro a manos de las Brigadas rojas aquel mismo año (ibid.). El texto recordaba aquí también otros eventos que afectaron el mundo de la literatura: el horrible asesinato de Pier Paolo Pasolini en Ostia en 1975 y el Premio Nobel al poeta Eugenio Montale en 1976 (ibid. 54-55). A raíz de todo ello, algo más de espacio tenía aquí la exposición de títulos de poesía y alguna obra de teatro.³⁵⁶ No se habla, en cambio, del espinoso caso Feltrinelli.³⁵⁷

Paralelamente y de manera desordenada se presentaban obras y proyectos editoriales aislados muy diferentes, que no necesariamente encajaban en el marco indicado al principio.³⁵⁸ También muy largo y variado, otra vez, era el espectro de títulos de narrativa presentados en conclusión de esta parte, a demostración de una “espansione editoriale” (ibid.: 58) en el ámbito de la narrativa que, según se indicaba, había encontrado el caso más clamoroso en el éxito de *Così parlò Bellavista* (1977) del filósofo Luciano De Crescenzo y en la serie que de allí seguiría. Se mencionaban y exponían en este punto, sin embargo, también obras muy laboriosas y para un público más selecto, como el experimental *Le città invisibili* (1972) y *Se una notte di inverno un viaggiatore* (1979) de Calvino, la narración bélica y coral de *La Storia* (1974) de Elsa Morante o la novela épica *Horcynus Orca* (1975) de Stefano d'Arrigo (ibid.: 58-60) como índice de un “processo di acquisizione del lettore a ogni livello” (ibid. 60).

³⁵⁶ Junto a Montale (*Satura* [1971] y *Diario del 71 e 72* [1973]), también *Il muro della terra* de Caproni, *Viaggio d'inverno* de Bertolucci, *Il galateo in bosco* (1978) de Zanzotto, *Il male dei creditori* (1976) di Giovanni Giudici, *I bu* (1972) de Tonino Guerra y *Morte segreta* (1976) de Dario Bellezza (ibid. 55). Para el teatro, también: *Ambleto* (1977), *Macbetto* (1974) y *Edipus* (1977) de Giovanni Testori y *Libro di Ipazia* (1978) de Luzi (ibid.).

³⁵⁷ En 1970 Giangiacomo Feltrinelli (1926-1972), fundador de la homónima editorial y activista político había pasado a la lucha armada con la organización paramilitar de los Grupos de Acción Partesana, muriendo el 14 de marzo 1972 en circunstancias nunca aclaradas, durante una acción de sabotaje.

³⁵⁸ La publicación de todas las comedias de Achille Campanile (*L'inventore del cavallo*, recopilatorio, 1971) y sus cuentos humorísticos (*Manuale di conversazione*, Premio Viareggio, 1973), la edición crítica en 1970 por Einaudi de la novela de la Resistencia de Beppe Fenoglio, *Il partigiano Johnny* (ya póstuma, 1968) o la publicación también póstuma de la novela ucrónica *Contro-passato prossimo* (1975) de Guido Morselli (ibid.: 54-55). No faltaba tampoco una abundante lista de contribuciones científicas y ensayos que habían marcado el debate intelectual, no último filológico, de la época, entre otros: Giacomo Debenedetti (*Il romanzo del Novecento*, 1971), Cesare Segre (*Le strutture e il tempo*, 1973), Mario Praz (*Il patto con il serpente* [1972] e *Il giardino dei sensi* [1975]), Umberto Eco (*Trattato di semiotica generale* [1975] y *Lector in fabula* [1979]), Alberto Arbasino (*Fantasma Italiani*, 1977), Calvino (*Una pietra sopra*, 1980).

Esta “expansión” de la narrativa continuaba también en el muy breve y último apartado dedicado a la contemporaneidad de los años 80 (ibid.: 61-64). En el centro se encontraba aquí la obra narrativa de Umberto Eco, con *Il nome della rosa* (1980) e *Il pendolo di Foucault* (1988), que acababa de aparecer (ibid.: 62).³⁵⁹ También en este caso, el interés hacia el fenómeno literario representado por Eco se reducía a su relevancia para la dinámicas del mundo editorial, destacando finalmente “su extraordinario effetto trainante” (ibid.) para la proyección internacional de la literatura italiana, en particular de un grupo de jóvenes escritores allí mencionados y de los que debían encontrarse también las obras en la muestra: Daniele Del Giudice, Antonio Tabucchi, Aldo Busi, Pier Vittorio Tondelli, Andrea De Carlo y Stefano Benni, entre otros, todos presentes en la delegación italiana en Fráncfort, remitiendo así finalmente al propio evento ferial, para completar el panorama actual.

Curiosamente, el texto concluía su ruta con una alusión retórica a aquellos mismos “continentes literarios” para “descubrir”, que había marcado el discurso de la Buchmesse en la década de los temas focales (cf. aquí 2.1.1): “La letteratura italiana di oggi è un continente quasi tutto da scoprire, per gli esploratori culturali provvisti di curiosità e di buona volontà” (AIE 1989: 64). De hecho, entre los primeros experimentos de exposiciones literarias en la feria del libro en el marco de los temas focales y este primer ingreso al universo literario italiano se registra una cercanía, en varios niveles, comenzando por sus sujetos expositores y sus destinatarios: editores y profesionales del libro en ambos casos. También desde el punto de vista técnico de su concepción y realización, puede reconocerse algunos paralelos: el escaso empleo de recursos mediales, la ausencia de dispositivos de “resonancia” simbólica o representativa, la centralidad de catálogos y listas de libros, la reducción de lo literario no al texto sino a su edición. Llama la atención, en este sentido, el contraste entre la exposición y la faraónica escenografía del pabellón; a diferencia de esta última, la muestra no apuntaba a ninguna forma de espectacularización o activación de imaginarios para la presentación de la literatura. Fuera de cualquier puesta en escena o intento representativo, el producto literario y sus personalidades se veían presentados aquí a través de modalidades expositivas y discursivas *fáticas*, a partir de datos (fecha y títulos) y documentos materiales (los volúmenes). De acuerdo con las categorías semióticas elaboradas por Lange-Greve (1995) para el análisis de exposiciones literarias, podría decirse que estos medios y objetos respondían a una intención puramente *documental*, donde, es decir, “los objetos [expositivos] se convierten en pruebas para documentar un hecho o un contexto”.³⁶⁰ Una exposición de este tipo se sitúa todavía en continuidad con aquella idea general –todavía difusa también entre filólogos y estudiosos en los años 80– según la cual exponer la literatura en sentido propio no sería posible (cf. Zeller 1978-1979; Barthel 1984). Esta perspectiva considera solo el libro como “der ideale Ort der Literatur” [el lugar ideal de la literatura] (Heilwagen 2002: 121), con la función no substitutiva sino metonímica de remitir a la lectura (anterior o ulterior) del texto fuera del espacio expositivo, excluyendo otras formas de acercamiento como desvío de aquel único modo de fruición de lo literario.

³⁵⁹ El catálogo AIE es de 1989, posiblemente la nueva novela de Eco fue añadida después, pues en octubre de 1988 acababa de salir de imprenta.

³⁶⁰ “Hier werden Gegenstände zu Belegen, um ein Faktum oder einen Zusammenhang zu dokumentieren” (Lange-Greve 1995: 101).

En lugar entonces de una función crítica y receptiva, una muestra de este tipo puede funcionar únicamente como “Leseanregung” [invitación a la lectura] (Lange-Greve 1995: 95), que no facilita directamente formas de acceso a la literatura. Renunciando a cualquier intento transformativo e interpretativo, estas muestras no plantean ninguna “intensiv[e] Auseinandersetzung” [intensa confrontación] con estructuras, modos o motivos internos a la literatura, ni ofrecen alguna concreta “Form von Literaturrezeption” [forma de recepción literaria] (ibid.: 96).

Como se ha intentado demostrar, el mecanismo central de la exposición y del propio texto acompañante consistía en la configuración de elencos y colecciones de obras, agrupadas por cercanías temporales o conceptos generales, ajenos al juicio crítico-filológico. Venían así a configurarse constelaciones y cercanías bastante casuales e independientes de criterios inherentes a formas o contenidos literarios. Este modo de “lectura distante”, despegado del interés en la literatura misma y ocupado en abarcar horizontes más amplios, así de incluir el mayor número de títulos posibles, podía en ocasiones también ofrecer sin querer imprevistas miradas “beyond the canon” (Moretti 2013: 48) – como efectos posibles del *distant reading* según Moretti– hacia obras menos consagradas por la crítica, colocando todas en principio al mismo nivel de representación. Se explican así también las críticas de algunos comentaristas en la feria, frente a la selección aparentemente arbitraria de títulos y nombres “non sempre a livello di Nobel. Gli scaffali sono gremiti di debuttanti, di giovani promesse, di eleganti parafrasatori” (Chiaberge 1988: 18).

4.3.2. Premios literarios y “doble” exposición: la literatura como canon e institución

El mismo enfoque, acercamiento y arco temporal tenía también la muestra *I maggiori premi letterari italiani della Repubblica Italiana*,³⁶¹ situada en el espacio adyacente, en la pequeña pieza en forma de capilla barroca. Una exposición bibliográfica de 400 volúmenes, acompañados por fotografías y textos explicativos en catálogos para consultar, se proponía presentar al público un mapa de cuatro entre los mayores y más antiguos premios literarios italianos (Viareggio, Strega, Campiello y Penna d’oro) y de las obras y personalidades por ellos galardonadas, desde 1946 al momento actual, tras la suspensión de muchos de estos premios durante la guerra mundial.³⁶² A esta retrospectiva se añadía también una reseña sobre los (hasta entonces) cinco ganadores italianos del Premio Nobel para la literatura, con el intento de señalar las personalidades y obras más distinguidas del panorama italiano y el reconocimiento ya ganado en el campo internacional.

³⁶¹ Según el título indicado en Abatecola (1988: 36). En otros lugares simplemente: *I maggiori premi letterari italiani* (AuM 1988a: 2; Nannini Nardi 1988: 135). Corresponde al *Catalogo dei premi letterari*, publicado el año anterior (AIE et al. 1987).

³⁶² El catálogo no comprendía curiosamente el primer premio literario en la historia italiana, el Premio Bagutta, fundado en 1926, ni otros de creación más reciente y, sin embargo, igualmente prestigiosos, como el Premio Mondello (1975-), Nonino (1975-) y Ginzane-Cavour (1982-2009). Los organizadores dejan para aclarar los criterios de esta selección, remitiendo a la “obviedad” de esta preferencia: “Non si potrà, è ovvio, non concordare con il rigore delle scelte operate dai realizzatori della presente mostra nel riferirsi a tre premi letterari quali il Campiello, lo Strega, il Viareggio, integrati dai [...] premi della Penna d’oro” (Rolando 1987: 7).

La exposición procedía de una iniciativa realizada por AIE y la Fundación Maria e Goffredo Bellonci (responsable desde 1986 por la organización del Premio Strega), en cooperación con la Presidencia del Consejo italiano y había sido presentada por vez primera en el marco del 50º Congreso mundial del PEN Club en Lugano, en 1987 (AIE et al. 1987).

El espacio asignado a la muestra (fig. 22) consistía apenas de un rincón equipado con mesas transparentes y vitrinas expositoras en la que se veían alineados las centenas de títulos galardonados con estos premios. En las paredes, algunos carteles promocionales de las varias ediciones de los certámenes y una galería fotográfica resumían momentos salientes de estas ceremonias a lo largo de cuatro décadas y las personalidades de autoras y autores más conocidas.³⁶³ A pesar del orden indicado por el catálogo (AIE et al. 1987), al que debía corresponder una distribución cronológica por año de los volúmenes y de los premios (desde el más antiguo Premio Viareggio, instituido en 1929, al más reciente, el Premio Penna d'oro del 1957), el exiguo espacio a disposición no permitía realmente dar forma a un recorrido expositivo. A diferencia de la muestra central *Il libro. Editoria e cultura*, la función discursiva en esta exposición apenas podía distinguirse ya que estaba delegada a unos catálogos de la muestra –probablemente, también solo en italiano– que el público podía consultar (o ignorar) libremente. Finalmente, entre volúmenes e imágenes tan acercados en la pequeña pieza, todo se reducía para los y las visitantes a una rápida mirada de conjunto.



Figura 22. La muestra de *I maggiori premi letterari*, en el espacio de la “capilla” barroca.

Fotos: © Werner Gabriel, detalle.³⁶⁴

³⁶³ Lamentablemente, el material fotográfico y audiovisual a disposición no permite una reconstrucción en detalle ninguna de estas fotos.

³⁶⁴ Fuentes: Historisches Archiv des Börsenvereins in der Deutschen Nationalbibliothek, fondo HA/BV 96, núm. 4395/26 y 109/28.

Pese al muy reducido tamaño de esta muestra, cabe considerar su particular concepto y sus estrategias, de cara a las consecuencias que esta podía desempeñar para la representación de la literatura nacional en el espacio del pabellón italiano. Aquí también, como en la exposición bibliográfica antecedente, una amplia colección de títulos permitía ganar, según decía el catálogo, “la visione panoramica dell’editoria letteraria a grande diffusione negli ultimi quarant’anni” (Rolando 1987: 7), con una mirada diacrónica sobre la producción literaria nacional considerada por su relación esencial al sistema de la edición y sus mecanismos de consagración. Como allí, aquí tampoco la textualidad literaria y la dimensión estética de las obras literarias venía de alguna forma a cuento o representación, sino de manera indirecta y muy poco visible, en las fichas técnicas que el catálogo de la muestra proponía sobre cada obra –y que solo los visitantes más curiosos (y que pudieran entender italiano) podían apreciar–. El catálogo (AIE et al. 1987), y así probablemente también los mostradores, dividía la selección en cuatro partes, cada una dedicada a un premio literario. Tras un sintético perfil de sus características, en unas pocas líneas, el texto pasa en reseña en detalle, año por año, todos los títulos ganadores, proponiendo una sinopsis o descripción de sus temas y argumentos principales, la importancia o el “valor literario” de una obra (cf. *ibid.*: 81) y una indicación de las traducciones ya existentes, lo que podía ser de algún interés para el público profesional. Este *valor* de lo literario, impalpable y difícilmente representable –aún más abstracto si se prescinde de una exhibición ejemplificativa del texto literario y sus calidades específicas–, constituía no obstante el elemento y objeto central de esta galería expositiva.

La mayor relevancia del componente visual, a través de la muestra de fotografías así como por la disposición de una gran cantidad de libros bajo los emblemas de los premios literarios, posibilitaron mecanismos más eficaces y directos de puesta en escena, con respecto a la centralidad del discurso crítico en la primera exposición, con una representación del *estatus* eminente de obras literarias y sus personalidades, ya no más consideradas únicamente como simples entradas en el catálogo de las producciones de una época. De manera particular, a través de la referencia central a los premios y a su poder de consagración, venía a representación aquí, lo que Jacques Dubois define “la forme instituée de la littérature moderne” (Dubois 1978: 10): la literatura como “institución”, como objeto y sujeto del campo de poder, como sistema de instancias capaces de otorgar legitimación y reconocimiento por su “rapport à d’autres institutions” (*ibid.*: 11). El concepto de la exposición basaba en una superposición entre estos dos niveles o dimensiones, el *material* y el *simbólico-representativo*: la literatura como corpus concreto de obras, ejemplificado por los libros; y la literatura como portadora de valores y valoraciones (estéticas, éticas, políticas, culturales), de capitales codiciados y contendidos. Este capital se hacía visible no tanto en el texto literario –que aquí de hecho era, otra vez, ausente–, sino por el circuito de actores y sujetos involucrados en el proceso de su definición: las instituciones que otorgan los premios y los autores y autoras galardonados.

Para el “estudio de los premios literarios”, Freja I. Cervantes Becerril (2022a: 259) propone “relativizar los criterios estéticos y éticos que se argumentan para valorar y prestigiar una obra o un conjunto de obras [...] y dirigir la atención al funcionamiento de estos mecanismos de consagración” y su relación con “el campo del poder”. De hecho, la configuración institucional de los premios

literarios tratados también en esta muestra y sus estructuras ilustran la estrecha relación existente entre el capital simbólico de la literatura, incorporado por la figura de ilustres escritores e intelectuales promotores, y el capital económico y/o político que lo suporta, así como el sistema de sus relaciones en el espacio público, que contribuye a la creación de su autoridad y valor.

Pasando brevemente en reseña la pequeña y, sin embargo, muy densa panorámica de la exposición de 400 volúmenes, pueden distinguirse estas constelaciones y relaciones, empezando por el primero y más antiguo entre los premios literarios considerados era el Premio Viareggio (AIE et al. 1987: 10-77). Fundado en la homónima ciudad en 1929 por iniciativa de los escritores Leonida Rèpaci, Alberto Colantuoni y Carlo Salsa, el Viareggio fue inicialmente sufragado con financiaciones privadas, sucesivamente gestionada por el sindicato de escritores y por el propio ayuntamiento de la ciudad.³⁶⁵ El Viareggio otorga cada año un galardón a una o más obras en el ámbito de la narrativa, de la poesía o de la ensayística, en sus orígenes a través de un único premio y a partir de 1967 con tres diferentes distinciones por géneros. Seguía en la trayectoria el Premio Strega (ibid.: 79-80), galardón dedicado a la narrativa, creado en Roma en 1947 por Maria Bellonci, ya exitosa autora de novelas históricas y representante de la aristocracia piamontesa, y el industrial Guido Alberti, propietario de la empresa productora del licor Strega, que dio nombre al premio, hoy gestionado por la Fondazione Bellonci, tras la muerte de su iniciadora. Con un jurado compuesto hoy de 660 representantes entre escritores, críticos y artistas (en sus orígenes 172 y 400 en la época de la exposición [cf. AIE et al. 1987: 79]). Con su particular estructura y su complejo funcionamiento entre comités de lectores, escuelas, institutos de cultura que pueden expresar sus preferencias, el premio Strega representa sin duda el evento italiano más grande y más participado en su género.

El Premio Campiello, por su parte, instituido en Venecia en 1962 (AIE et al. 1987: 123-148), fue el resultado del compromiso de un grupo de industriales vénetos que querían participar “in modo attivo e concreto alla vita culturale del paese” (ibid.: 123) y representa hoy una directa emanación de la dirección local de la confederación nacional de industriales (Confindustria).³⁶⁶ A pesar de que su nombre fuera un homenaje a la comedia *Il campiello* (1756) del dramaturgo veneciano Carlo Goldoni, el premio se ocupa desde su nacimiento en promover las novedades en el campo de la sola narrativa.³⁶⁷ El último ejemplo tratado, el algo más antiguo Premio Penna d’oro, exhibía la directa conexión entre campo literario y poder político. El premio fue instituido en 1957 por la iniciativa de la Presidencia del Consejo de ministros italianos (ibid.: 149-209) y representa, como destacaba el propio catálogo, una “testimonianza della funzione insostituibile che il governo democratico riconosce e attribuisce al libero e autonomo svolgimento della vita culturale” (ibid.: 149). El Premio Penna d’oro es el único reconocimiento, como el Nobel, otorgado (a veces póstumo) no a una obra particular, sino a la carrera literaria de un autor o una autora, con lo cual los fallos caen por lo común en favor de figuras con largas trayectorias.

³⁶⁵ Cf. *Premio letterario Viareggio Rèpaci. Statuto*, <https://premioletterarioviareggiorepaci.it/statuto/> (27/07/2023).

³⁶⁶ Cf. *Premio Campiello – Confindustria Veneto*, <https://www.premiocampiello.org> (26/07/2023).

³⁶⁷ Desde 1994 cuenta también con un reconocimiento especial para obras de autoras y autores entre 15 y 22 años (Campiello Giovani) y para la literatura infantil y juvenil (Campiello Junior). Cf. ibid.

En calidad de órganos promotores y curadores del catálogo de la pequeña exposición, la Presidencia del Consejo y la Fondazione Bellonci con sus propios premios gozaban de una posición especial. Como nota el italianista Gianluigi Simonetti (1923: 13), el premio Strega ha intentado a lo largo de las décadas establecerse “come il più prestigioso, conosciuto e influente dei premi dedicati alla narrativa” en Italia, y la misma iniciativa de esta exposición puede entenderse como un momento con el que el premio afirma y cuida esta posición de líder, con el apoyo de otro gran sujeto, el Estado y la Presidencia del Consejo, patrocinadores del Premio Penna d’oro, que aquí se perfilan como sujetos protagónicos al interior del campo literario. Por efecto de aquel mismo valor literario que estas instancias contribuyen en definir y conferir con su poder institucional, estos órganos se ven a su vez consagrados en su papel de sujetos legítimos del campo. De cara a todo ello, puede distinguirse aquí una forma patente de aquella “doble exposición” que, según la comentada teoría de Mieke Bal (1992), ilustra la estructura oculta de cada acto expositivo; aquí, este fenómeno remite a una explícita superposición entre sujeto y objeto de consagración y a una circularidad entre campo literario y campo de poder, sobre la que apoya según Bourdieu (1992: 319) el equilibrio mismo de fuerza del sistema de consagración, donde consagrados y consagrantes tienden a confundirse.

La colección de volúmenes en la exposición reproducía el largo repertorio de títulos galardonados por estos premios, de acuerdo con las diversas categorías por ellos consideradas. El espectro de productos literarios así dibujado refleja una comprensión tradicional y restringida de la literatura, limitada a aquellos territorios de la lírica y de la prosa (narrativa y, solo ocasionalmente, ensayística), que componían también el programa literario. Una vez más, la producción dramática no se vio representada, como tampoco otras formas y géneros, desde la crónica periodística al guion, la literatura ilustrada, la narrativa gráfica y la literatura juvenil e infantil en general. El espectro más amplio, como siempre, constaba de narrativa en prosa. Entre una plétora de narradores y poetas, solo sobresalían algunos entre los ganadores del Premio Penna d’oro, como los filósofos Ugo Spirito y Nicola Abbagnano, el filólogo Mario Praz o el psicólogo Cesare Musatti.

La mayoría entre las obras y personalidades que los cuatro premios mencionados llevaron al éxito y que se exhibían entre los volúmenes coincidían también con aquellas ya señaladas y expuestas en la muestra bibliográfica en la Torre del 500. Pueden señalarse particularmente algunas, como la trilogía *La bella estate* (Strega 1950) de Cesare Pavese, la obra de Moravia (con *Racconti* [Strega 1952] y *La noia* [Viareggio 1961]), *Il mare non bagna Napoli* (Viareggio 1953) de Anna Maria Ortese, *Metello* (Viareggio, 1955) de Vasco Pratolini, *Il barone rampante* (Viareggio 1957) de Italo Calvino, Elsa Morante y *L’isola di Arturo* (Strega 1957) o *Lessico famigliare* (Strega 1963) de Natalia Ginzburg, juntos a muchos más.³⁶⁸ También al interior de la propia muestra, los nombres de ciertas

³⁶⁸ Entre las demás coincidencias con los títulos y figuras destacados en la primera parte: *Tempo di uccidere* (Strega 1947) de Ennio Flaiano, *I fratelli Cuccoli* (Viareggio 1948) de Aldo Palazzeschi, *Sessanta racconti* (Strega 1958) de Dino Buzzati, *Il male oscuro* (Viareggio y Campiello 1964) de Giuseppe Bertolucci, *Poveri e semplici* (Strega 1967) de Anna Maria Ortese, la propia Maria Bellonci galardonada póstuma con el Premio Strega (1986) por su novela *Rinascimento privato*, *La tregua* (Campiello 1963) y *Se non ora, quando?* (Campiello 1982) de Primo Levi, *Storia di Tönle* (Campiello 1979) de Mario Rigoni Stern. Para la poesía y el ensayo, ambos galardonados únicamente por el Premio Viareggio, pueden señalarse, entre otros (entre parentesis el año del fallo del premio): *Il canzoniere* (1946) de Umberto Saba, *Le ceneri di Gramsci* (1957) de Pasolini, *Morte segreta* (1976) de Dario Bellezza o *Il galateo in bosco* (1979) de Andrea Zanzotto; y *Lettere dal*

personalidades volvían a aparecer, como el recién galardonado Premio Strega de 1988, *Le menzogne della notte* de Gesualdo Bufalino, ya ganador del Campiello en 1981, con *Diceria dell'untore*. Por encima de todos, se situaban, sin duda, los indefectibles y más representados Tommasi di Lampedusa, con *Il Gattopardo* (Strega 1958), Cassola (*La ragazza di Bube*, Strega 1960) o Eco (*Il nome della rosa*, Strega 1981), mientras que Bassani, galardonado por todos los premios (*Cinque storie ferraresi* [Strega 1956], *Il giardino dei Finzi-Contini* [Viareggio 1962] y *L'airone* [Campiello 1969], Penna d'oro 1982), resultaba en absoluto el más presente.³⁶⁹

La insistencia y repetida exposición de los mismos títulos y personalidades, reflejados también en los diversos retratos fotográficos de esta como de otras muestras en el pabellón, velaba por un, aunque fuera involuntario, efecto de redundancia, por el que un *núcleo canónico* de textos y personalidades aparentemente más significativos y valorados venía a distinguirse en medio del abarrotado panorama literario nacional. En el espacio expositivo del pabellón, reproducción de algo como una biblioteca nacional, este núcleo tomaba forma para el público de manera indirecta, casi natural y espontánea, por la mayor presencia física de ciertos nombres y obras en la amplia y diversa muestra de producciones contemporáneas. Winko (1996: 587-598) indica como característica del canon literario como corpus la presencia física o virtual de ciertos textos literarios en determinados espacios (libros escolares, cursos universitarios, bibliotecas, archivos, antologías, eventos, charlas etc.) y su posición en ellos. El mismo criterio, puede aplicarse en este sentido al espacio de exposición y al conjunto de obras elegidas en el pabellón italiano como expresiones más representativas de la literatura nacional, de las que la exposición de los premios literarios en medio del pabellón ofrecía una síntesis selectiva.

Sobre todas las figuras y personalidades que la pequeña muestra lograba señalar, dominaban como campeones y portabanderas de la literatura nacional los –entonces– cinco ganadores italianos del Premio Nobel para la literatura de cada época, que concluían el periplo de la exposición en el lado derecho de la pieza (AIE et al. 1987: 211-224) con retratos fotográficos e imágenes de las premiaciones de Giosuè Carducci (1906), Grazia Deledda (1926), Luigi Pirandello (1934), Salvatore Quasimodo (1959) y Eugenio Montale (1976).³⁷⁰

En consideración de lo antedicho, puede bien entenderse el comentario, entre alabador y satírico, del periodista Riccardo Chiaberge, quien, inspirado por la escenografía de la pequeña capilla reconoció en el espacio de la muestra el “tempietto” de una “Arcadia” literaria, donde “allineati nei loro sacelli, Maria Bellonci e Rèpaci, Pavese e la Morante consegnano e ricevono gli allori di un mondo scomparso” (Chiaberge 1988: 18). La alusión a la dimensión sagrada, a “templos” y capillitas (“sacelos”), hace seña evidentemente a un sistema de consagración que según indica el reportero se configuraría como autorreferencial –con poetas laureados que a su vez “otorgan y reciben” sus propios “laureles”–, de acuerdo con la ya señalada concepción circular de Bourdieu. Ejemplos de estos cortocircuitos se reconocían en la muestra en diversas superposiciones, entre otras también en el caso

carcere (1947) de Antonio Gramsci, *Morte e piano rituale nel mondo antico* (1958) de Ernesto De Martino, *Il patto con il serpente* (1973) de Mario Praz.

³⁶⁹ Así, entre los ganadores del premio Penna d'oro, se reconocían una vez más a Giuseppe Ungaretti, Mario Luzi, Carlo Emilio Gadda, Giorgio Bassani, Maria Bellonci y Alberto Moravia.

³⁷⁰ A estos se añadiría el dramaturgo Dario Fo, laureado con esta prestigiosa condecoración en 1997.

de Maria Bellonci, creadora del Premio Strega y laureada, post mortem, con este mismo reconocimiento con su última novela, *Rinascimento privato*, en 1986.

En calidad de autoridades (auto)entronizadas con el encargo de seleccionar y calificar las producciones supuestamente más merecedoras de un cierto campo nacional, regional o a nivel internacional y mundial en un dato género, los premios literarios representan un ejemplo muy particular de aquellas instancias de la “institution de la littérature” de la que habla Dubois (1978). Los premios desempeñan una doble función, en la medida en la que contribuyen a la fijación de un canon y al mismo tiempo a su ampliación y redefinición por la promoción activa de nuevas voces y títulos que de otra forma se quedarían en las márgenes del canon o del campo literario. Según señala Gisèle Sapiro (2016: 10-11), desde su aparición a principio del siglo XX, los premios literarios han conseguido afirmarse como nuevos sujetos relativamente autónomos, en continuidad y alternativa a los más elitistas y cerrados circuitos preexistentes de salones y sociedades literarias y academias de la lengua del siglo XVII y XVIII. Dotados de criterios de selección y lógicas propias, los premios conectan en sus estructuras de eventos tanto escritores, profesionales y críticos que componen los jurados, como otros sujetos participantes, desde los editores, con sus intereses de promoción y venta, al sistema de comunicación, los medios y el público al que se ven destinados.³⁷¹ A diferencia de los círculos académicos y especializados que componen la “institución literaria” de Dubois, como escuelas, salones o revistas (1978: 89), los premios resultan instancias mayormente expuestas a presiones exteriores, de editores como de la prensa o de la opinión pública (Sapiro 2016:11), pero también más capaces de penetrar e influir en los mecanismos de comunicación y difusión masiva. Los premios literarios, según Sapiro, “contributed to modifying the rules of the game of consecration, and, as a result, the structure of relations between the pole of small-scale production and a growing pole of large-scale production” (ibid.). Los premios literarios aseguran a sus ganadores una distinción simbólica –“that is a sign of professionalization, even when a writer cannot live off his work” – y, en algunos casos también económica, a través de una “larger distribution of their books” (Sapiro 2016: 11). Esta misma doble función reivindicaban los organizadores de la muestra, señalando cómo los premios literarios, no último, contribuyen a una “maggior domanda di lettura” (Rolando 1987: 7). En el espacio del pabellón italiano, la labor de los premios se veía además investida de una función representativa adicional, frente al público extranjero, como vehículo de internacionalización de obras literarias.

Los premios literarios se colocan evidentemente, no solo en un lugar entremedio, entre autonomía y heteronomía del campo literario (Bourdieu 1991 y 1992), sino también entre relaciones verticales y horizontales, en cuyos extremos se sitúan academias, clubes literarios y salones, por un lado, y espacios informales y abiertos a un público muy amplio y variado, como festivales, blogs, las redes sociales y también las ferias del libro (cf. García Naharro 2022). Como las ferias, también los premios cautivan la atención de actores privados y públicos que originariamente no participan del campo literario y

³⁷¹ Según Simonetti, “i premi letterari internazionali più famosi – dal Goncourt al Booker Prize, dal Pulitzer al National Book Award – sviluppano oggi dinamiche che coinvolgono *tutti* gli attori del campo letterario, mentre affermano una indubbia capacità di strutturare (e deformare) il campo stesso” (Simonetti 2023: 19).

editorial. Los premios son, por un lado, espacios todavía verticales y relativamente cerrados de consagración; por el otro, en su calidad de eventos, constituyen momentos públicos y participados en los que el proceso de construcción de valores y el estatus de la literatura se visibiliza abiertamente en sus funciones en el espacio social y se cuestiona con relación a gustos, modas y asuntos de actualidad.³⁷²

Por el conjunto de estas razones, una exposición de los principales premios literarios de un país, en el entrecruce de relaciones de una feria del libro, abre una perspectiva estratégica particularmente interesante. Por un lado, y de forma explícita, el catálogo de libros allí reunido se proponía ilustrar y promover, frente al público profesional y al lector internacional, un canon contemporáneo de la literatura nacional reciente, señalando las obras supuestamente más excelentes de las últimas décadas; por el otro, ofrecía una forma de representación del propio sistema institucional que maneja los dispositivos y mecanismos de definición del valor literario, con un homenaje a las instancias que contribuyeron a la afirmación histórica de estas obras, como “luoghi di massima emergenza della letteratura italiana” (Rolando 1987: 7).

A garantía de una ‘calidad’ literaria evidentemente no objetivable, ni ejemplificada a través del texto, se ponía, por el contrario, circularmente solo el propio acto simbólico de reconocimiento oficial e institucional, allí conmemorado y puesto en evidencia a través de una “doble exposición”. De forma especular, la muestra permitía a las instituciones del campo literario nacional –así como al Estado– consagrarse a sí mismas, en el reflejo de las obras y personalidades literarias que contribuyan a representar. El feliz concepto de Mieke Bal, permite iluminar aquí de forma paradigmática aquel juego de apropiaciones y consagraciones recíprocas sobre el que, finalmente, fundamenta cada exhibición de un Invitado de honor en una feria del libro, por el medio de ‘su’ literatura.

4.3.3. Volto d'autore: *el retrato de autor y la exhibición de su “aura”*

Saliendo de la ciudadela, por el pasillo lateral de la Kongresshalle por debajo de la galería, otro homenaje a la literatura nacional se deparaba al público al entrar al espacio informativo del Centro Italia, con los 90 retratos de 91 autoras y autores italianos de la reseña fotográfica *Volto d'autore*, que decoraba las paredes de este lugar (fig. 23). En sus enfoques, medios y concepto, la muestra representa un modo *sui generis* de construcción y puesta en escena del “valor sagrado” (Bourdieu 1992) de lo literario, conseguida por la imagen de sus principales representantes y la confección artística de un “aura”, en el sentido de Benjamin (1991a [1935]).

La exposición y su catálogo (Agosti 1988) nacían de una idea de la fotógrafa Paola Agosti (1947-), realizada en ocasión de la primera edición del Salón del libro de Turín aquel mismo año, en mayo de 1988, en cooperación con otros cinco nombres excelentes de la fotografía italiana, entre artistas y

³⁷² Simonetti señala cómo los premios representan espacios que, desde una posición privilegiada, participan estratégicamente de un proceso general de “democratizzazione dell’arte” y de ampliación del público lector, ocasionado por una comunicación masiva y transversal y la “proliferazione delle fiere, dei saloni, degli happening, dei festival del libro, delle scuole di scrittura” (Simonetti 2023: 20).

fotorreporteros: Letizia Battaglia (1935-2022), Giovanna Borgese (1939-), Fausto Giaccone (1943), Ferdinando Scianna (1943-) y Franco Zecchin (1953-). En sus intenciones, el proyecto basaba en una sinergia entre fotografía y literatura, proponiendo una reelaboración y conversión del objeto (y los sujetos) de interés literario en objeto de la mirada artística. Por decirlo con las palabras de su iniciadora, se trataba de “‘usare’ alcuni volti interessanti” (Agosti 1988b: 11) del panorama literario —es decir, el potencial simbólico de sus figuras e imagen— para ponerlos al servicio de una investigación fotográfica; por el otro, de sondear a través del medio fotográfico sus personalidades en beneficio del público lector y darles así ‘una cara’ diferente (“dare un viso a un suo narratore o poeta amato”— ibid.).



Figura 23. Muestra fotográfica *Volto d'autore* en el “Centro Italia”: visita del presidente de la República federal alemana Richard von Weizsäcker. Foto: dpa/Wiesler, © Deutsche Presse-Agentur.³⁷³

El título *Volto d'autore*, “rostro de autor”, jugaba intencionalmente con esta ambigüedad y con la idea de una doble autoría: “‘autore’ è lo scrittore rappresentato, ma anche il fotografo” (ibid). En ello, Agosti (ibid.) explicita la intención programática de rescatar y revindicar el papel del fotógrafo en su función de creador autónomo y mediador. El espectador se encontraba, así, por delante un doble objeto de exposición, las figuras retratadas, pero también la imagen artística —en lo que podría entenderse otra vez como un ejemplo de *double exposure* (Bal 1992)—. El valor implícito atribuido a los portadores del capital literario se reflejaba en la labor de actores tangenciales a este campo, en su intento de representarlo y exhibirlo.

La estructura y composición del repertorio de imágenes en el catálogo, al que debía corresponder también la distribución de las series fotográficas en el espacio expositivo, reflejaba este mismo acercamiento. Los cuadros estaban repartidos y agrupados no por esquemas inherentes a las figuras retratadas (por nombre, edad o afinidades estéticas o temáticas de sus obras), sino por fotógrafos, de

³⁷³ Fuente: Historisches Archiv des Börsenvereins in der Deutschen Nationalbibliothek, fondo HA/BV 96, s.n.

acuerdo con el principio de la autoría fotográfica. Mientras que escritoras y escritores solo se veían presentados por sus retratos, con apenas el nombre al pie de foto, detalladas fichas biobibliográficas acompañaban cada grupo de imágenes con noticias sobre los fotógrafos. A pesar de su objetivo crítico, este dispositivo, de hecho, ilustra y finalmente reproduce un desequilibrio en la distribución de valores al interior del campo editorial, reconociendo, por un lado, a la autoría literaria un estatus manifiesto que no necesita mayor explicación y, por el otro, al productor de la imagen fotográfica (escondido detrás del objetivo) una posición y función indirecta y de servicio.

En el marco mayor de la exhibición italiana en la feria, la reseña fotográfica funcionaba como un espacio en el que poder proyectar la variedad del producto cultural italiano en diversas artes, en un juego de reflexión, influencia y valoración recíproca, manteniendo sin embargo un enfoque privilegiado en la literatura. Comparable a una antología, la exposición ofrecía literalmente una instantánea de la literatura italiana en su momento actual, en una descripción *antropológica* y *prosopográfica* de su población *viviente*, en línea con la gran tradición documentalista. De hecho, al lado del intento artístico, el proyecto de Agosti se planteaba también el propósito de contribuir a un archivo de la memoria de la literatura italiana.³⁷⁴

Realizada con anterioridad y autónomamente con respecto al programa literario del país invitado en la Buchmesse y sus diferentes muestras bibliográficas, la selección de 91 escritoras y escritores de *Volto d'autore* se superponía al plexo de autores que participarían en la feria –representando a 40 de los 70 invitados–, ofreciendo así, un pequeño compendio visual a la propia delegación oficial.³⁷⁵ Entre los rostros allí retratados, se distinguían además varias de las personalidades vivientes homenajeadas en otras partes de la exposición en el pabellón italiano, que no pudieron o quisieron acudir al certamen: al lado de los muy celebrados Alberto Moravia, Leonardo Sciascia, Vasco Pratolini, Mario Soldati, Gesualdo Bufalino, Andrea Zanzotto, también representantes de las neovanguardias y personalidades de culto como Nanni Balestrini, Sebastiano Vassalli o Stefano D'Arrigo, escritores de éxito como Nantas Salvalaggio, críticos y filólogos como Franco Cordelli, Franco Fortini, Elio Pecora o Gianni Celati. Solo 29 en total eran mujeres, 11 entre ellas pertenecían a los nombres excelentes invitados y presentados con sus obras en la feria,³⁷⁶ mientras que se reconocían también figuras de larga trayectoria ausentes o poco representadas en la exposición italiana, por entonces todavía no traducidas y poco conocidas en el extranjero, como las poetas Margherita Guidacci (1921-1992), Maria Luisa Spaziani (1922-2014), Giovanna Bemporad (1928-2013), Amelia Rosselli (1930-1996) o Rossana Ombres (1931-2009, ya Premio Viareggio y Premio Campiello en 1974 y 1980). El repertorio de retratos

³⁷⁴ “Non c'è una gran tradizione di immagini di scrittori nell'Italia degli ultimi quarant'anni”, lamentaba la periodista y crítica cinematográfica Lietta Tornabuoni (1988: 9) en la introducción al catálogo: “le immagini [...] rappresentano un censimento sinora mai eseguito, [...] formano un'antologia mai sinora raccolta, costituiscono l'inventario mai fatto delle facce della letteratura italiana contemporanea” (ibid.: 10).

³⁷⁵ Parte del material fotográfico de este catálogo fue utilizado por el comité para publicitar el programa literario (Presidenza del Consiglio et al. 1988: 54-55 y 58-59).

³⁷⁶ Natalia Ginzburg, Dacia Maraini, Fabrizia Ramondino, Lidia Ravera, Lalla Romano, Patrizia Valduga, Gaia De Beaumont, así como Rosetta Loy, Lidia Ravera, Giuliana Morandini y Gina Lagorio (1922-2005) entre los “autori in cerca di traduttore” (Presidenza del Consiglio et al. 1988: 48) y la escritora y senadora Susanna Agnelli (1922-2009) que visitaría la feria en su papel de subsecretaria del ministerio de Exteriores.

ampliaba así considerablemente con otros rostros el espectro de los representantes más distinguidos, ya consagrados o así indirectamente sugeridos como ‘para consagrarse’ a través de la ostensión expositiva. Entre las voces más jóvenes de la literatura italiana, además de los que ya se presentaban en la feria, la galería exhibía también retratos de la poeta Patrizia Cavalli (1947-) y de los periodistas Alain Elkann (1953) y Sandra Petrignani (1952-), junto con diversas otras personalidades menos emblemáticas o conocidas, que el recopilatorio de la muestra incluía programáticamente en su repertorio de “volti interessanti, famosi e meno famosi” (Agosti 1988b: 11), funcionando así indirectamente, en el espacio de exhibición italiano de la Buchmesse, como dispositivo de promoción internacional de nuevas figuras.

A pesar de estos efectos secundarios, la muestra en sus intenciones no se entendía de algún modo como “un censimento completo” (ibid.: 11) del panorama literario presente, como resulta también de muchas ausencias importantes.³⁷⁷ Finalmente, condicionaron la selección de sujetos e imágenes el criterio estético y fotográfico, la investigación artística y la calidad de los cuadros realizados, de manera más decisiva con respecto a un objetivo puramente documental. En particular, los cuadros propuestos buscaban experimentar formas autónomas de representación de la figura del escritor, lejanas de toda convención periodística o publicitaria. La galería fotográfica, en este sentido, proponía en efecto una serie de imágenes inusitadas que, como indica la crítica Lietta Tornabuoni en su introducción al catálogo, intentaban salirse de la iconografía y “ritrattistica promozionale” (Tornabuoni 1988: 9) practicada por editoriales y periódicos, donde figuras de autores y autoras se ven a menudo rodeadas por un repertorio de motivos, objetos y lugares tópicos: escritorios, máquinas para escribir, librerías y estanterías repletas de libros, así como el “hábitat borghese” (ibid.) de algún salón, biblioteca o estudio. Se trata, según Tornabuoni, de expedientes que esconderían la “estrema difficoltà di fotografare lo scrittore” (ibid.), a la que solo la creatividad artística podía remediar.

Ahora bien, en nuestra perspectiva crítica y analítica, estos elementos convencionales remiten a un material de apoyo e a instrumentos que permiten visualizar algo de otra forma absolutamente abstracto e impalpable como el estatus ejemplar del escritor y el valor simbólico atribuido a la actividad literaria. La idea de poder renunciar a estos elementos, como se proponía el proyecto fotográfico en discusión, para confiar a la imagen artística la posibilidad y responsabilidad de representar adecuadamente la “valeur sacrée” (Bourdieu 1992: 319) de lo literario, se basa –para retomar la concepción de Bourdieu– en una análoga “croyance collective” (ibid.) sobre el valor de otro arte, en un juego ilusorio (“jeu [illusio]”– ibid.) de recíprocas consagraciones entre fotografía y literatura.

En la composición artística de imágenes originales, espectaculares o poéticas, los cuadros contribuían a través de los medios expresivos de la fotografía a la puesta en escena de este valor, por la creación de un *aura* alrededor de estas figuras. Puede ser útil recordar cómo la paradigmática definición de Walter Benjamin (1991a [1935]) del aura como “entretelado” espacio-temporal único

³⁷⁷ Entre los convidados a la feria, por ejemplo, y los nombres más representados con sus libros en las diferentes exposiciones bibliográficas en el pabellón, faltaban Anna Maria Ortese, Giovanni Giudici, los más jóvenes Antonio Tabucchi, Stefano Benni, Pier Vittorio Tondelli. También otros, como los periodistas Enzo Biagi o Oriana Fallaci, invitados que no pudieron presenciar al evento, o la poeta Alda Merini (1931-2009) y el novelista Giuseppe Pontiggia (1934-2003), que me parecen entre los ‘olvidados de piedra’ de esta edición de la feria.

fijado en un instante –eco del (igual de inconsistente, inmaterial e impalpable) sublime kantiano–, insiste sin remisión en cuadros de tipo fotográfico.³⁷⁸ De hecho, Benjamin reconoce en el potencial técnico de la fotografía (la primera fotografía, entonces, en blanco y negro), por su capacidad de reproducir de forma exacta y permanente lo real, la posibilidad de capturar y eternizar este instante aurático; pues mientras que la reproducibilidad técnica de la fotografía le quita aura a la obra de arte, su medio, sin embargo, se la otorga definitivamente y por última vez al objeto o al sujeto fotografiado, físicamente ausente o ya desaparecido.³⁷⁹

El uso del blanco y negro, recurso compartido por todos los fotógrafos de la reseña que así apostaron a un registro único, algo clásico y solemne, contribuía, con los efectos surreales de sus contrastes, de conversión de la luz en textura matérica y de codificada abstracción temporal, a fijar los rostros de autor en momentos irreales, idealmente lejanos, como eternizados, fuera del tiempo. Diversos resultaban los cuadros donde el claro-oscuro y la relación entre rostro y luz se volvían en elementos significantes. Dos del fotógrafo siciliano Ferdinando Scianna, por ejemplo: el escritor (también siciliano) Gesualdo Bufalino, marcado en contraluz, mientras declama las páginas de un libro y unos rayos de sol se filtran por una ventana, como arañando el espacio a sus espaldas (Agosti 1988: 92); la consistencia de la luz volviendo en fantasmal el rostro de un joven Daniele Del Giudice (ibid: 93).³⁸⁰ O una imagen de Franco Zecchin: Fabrizia Ramondino, apenas iluminadas en la cara por una luz filtrante en una casa oscura, mientras su sombra se proyecta en una pared del fondo (ibid.:103). O el retrato del guionista y periodista Vincenzo Cerami (1940-2013), realizado por Paola Agosti, las manos entrelazadas debajo de la barbilla y el rostro serio, en primer plano, que afloran del negro de un fondo oscuro, indistinguible (ibid.: 13).

En una constante búsqueda de originalidad, el conjunto expositivo presentaba al público imágenes creativas e inéditas de los principales representantes de la literatura italiana contemporánea. Algunas resultan particularmente inusuales y fantasiosas, como las tomas de Letizia Battaglia (fig. 23, derecha): Umberto Eco de pies en campo americano, las manos en los bolsillos en el interior de un suntuoso palacio histórico o en estilo retró (un hotel o una biblioteca), sorprendido en plano contrapicado, el ceño fruncido, entre chistoso y aburrido (ibid.: 46); el poeta Dario Bellezza de perfil, mirando de reojo al objetivo, en una barbería, mientras la mano de un peluquero le tiene la cabeza para cortarle la barba

³⁷⁸ “Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen” (Benjamin 1991a [1935]: 445; trad. es. [Benjamin 2003: 47]: “¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama”).

³⁷⁹ “In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. [...] Im Kult der Erinnerung an die ferneren oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal” (Benjamin 1991a [1935]: 445; trad. es. [Benjamin 2003: 58]: “Con la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda la línea al valor ritual. Pero éste no cede sin ofrecer resistencia. [...] El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos. En las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano”).

³⁸⁰ Indicado por error como “Andrea Del Giudice” en el catálogo (Agosti 1988: 93).

o el pelo (ibid.: 49); Aldo Busi fumando, apoyado a la pared de una casa, con ademán vagamente sensual (como las voces de su narrativa erótica) y el rostro un poco escondido entre unos árboles (ibid.: 42); Patrizia Cavalli, de cara al objetivo, vestida de negro, el pelo y el jersey contrastando contra la pared y el encarnado blancos, los ojos mirando de otro lado hacia un punto fuera del campo visual (ibid.: 43). O también el retrato realizado por Franco Zecchini del poeta y periodista Stanislaw Niewo (1928-2006) recostado sobre una tabla de madera en un parque (ibid.: 115) o la imagen propuesta por Paola Agosti del filólogo Franco Cordelli, en la que parece una casa en ruina (ibid.: 21).

De manera fantasiosa, los retratos devolvían también una galería de imágenes a veces espontáneas y de poses casuales: Paola Agosti retrata a Alberto Moravia leyendo el periódico (ibid.: 17), Vasco Pratolini conversando abstraído, como rememorando algo, apoyado en su escritorio (ibid.: 23), a Natalia Ginzburg acariciando un gato (ibid.: 34); Fausto Giaccone a Carlo Fruttero y Franco Lucentini, fumando y hablando entre ellos (ibid.: 74) y Ferdinando Scianna a su amigo y autor Leonardo Sciascia, en la calle, mirando distraído de lado, con un cigarrillo para encender (ibid.).

Al extremo opuesto se situaban, por el contrario, composiciones coreográficas, en los que pueden distinguirse juegos intermediales y “referencias de sistemas” (Rajewsky 2002) al arte pictórico. De Giovanna Borgese es por ejemplo el tenebroso retrato gótico de una joven Patrizia Valduga, bajo un fondo oscuro como su traje, sentada en un sofá en piel negra, vestida y peinada como una dama medieval, con a su lado una calavera (Agosti 1988: 54), imagen que devuelve algo de la poética funérea de sus líricas en versos del siglo XIV.³⁸¹ El narrador y crítico Enzo Siciliano (1934-2006), fotografiado por Paola Agosti, al lado de un mastodóntico retrato en estilo expresionista con la cara del autor (ibid.: 37). También dos fotos de Franco Zecchini jugaban con el referente de la pintura: Giuliana Morandini con un traje religioso y crucifijo colgante y un precioso marco esculpido en las manos, enmarcándole la cara como si ella misma fuera la imagen de un cuadro (ibid.: 109); Nanni Balestrini, sentado en una silla, en coincidencia de otra figura masculina, del mismo tamaño, en una pintura a su espalda (ibid.: 104).

Finalmente, en la mayoría de los cuadros la referencia al trabajo de la escritura resultaba muy indirecta o casi ausente, como pocos y ocasionales los elementos, entre libros o escritorios, que remitían a este oficio. Entre los recursos más interesantes y logrados, aparecía la relación personaje-paisaje, en algunos casos como alusiva a *dimensiones imaginarias* de la obra literaria: Andrea Zanzotto, retrato por Giovanna Borgese, con abrigo y bufanda en el entorno de un jardín otoñal cubierto de hojas (ibid.: 65) que parece salido de una de sus poesías bucólicas,³⁸² o una toma de Franco Giaccone que retrae a Mario Rigoni Stern (ibid.: 82) en aquel mismo paisaje montano y nevado que protagoniza muchos de sus relatos y novelas (como el ya citado *Storia de Tönle*, 1978). El reflejo de escritores o intelectuales bajo el fondo de un paisaje vela por imágenes poéticas también allí donde no pueda reconocerse una relación referencial con motivos de sus obras, como otros dos cuadros, otra vez

³⁸¹ Ejemplar en este sentido las antologías hasta entonces publicadas *Medicamenta* (1982) y *La tentazione* (1985).

³⁸² Por ejemplo, de “Nuovi autunni”, en la antología *Vocativo* (1957): “Poche foglie per volta il ciliegio / verserà sul prato / acquei recinti avrà la casa / e brividi e spogli mattini. / Poche, dolci pargenze a me dintorno / nei risvegli puri d’autunno” (Zanzotto 2011: 119).

respectivamente de Giaccone y Borgese: Gianni Celati paseando rápido por un bosque (ibid.: 82-83) o Sebastiano Vassalli pensativo, con jersey y bufanda, mirando a un río (ibid.: 67).

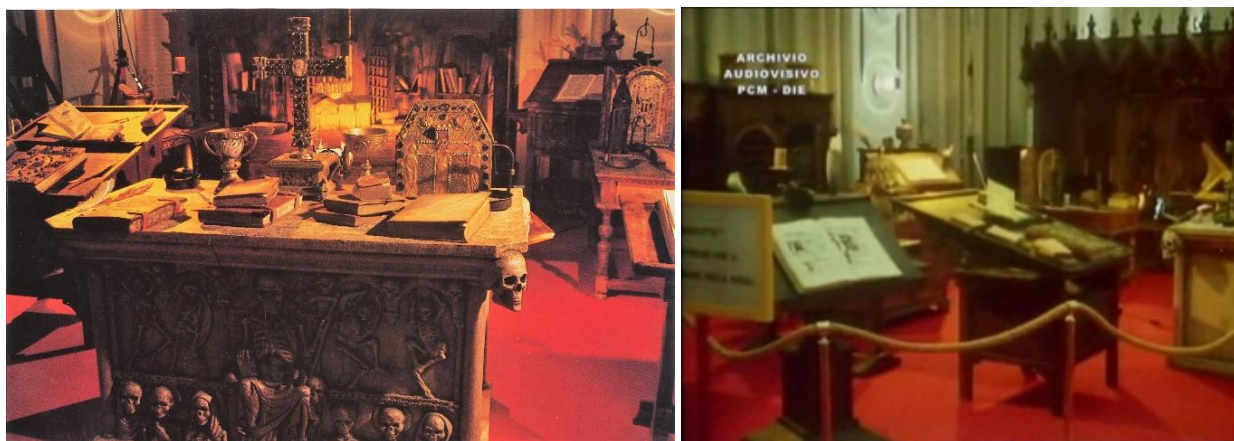
En general, las asociaciones y relaciones establecida a través del cuadro fotográfico entre un escritor y su obra, de manera directa como en los casos mencionados de Valduga, Zanzotto o Rigoni Stern, o indirecta, pueden favorecer la identificación o sustitución entre uno y otra, lo que finalmente constituye la propia estrategia de la muestra en cuestión. Su enfoque en la persona de escritoras o escritores, en lugar de las respectivas producciones textuales, se fundamenta en una comprensión de la literatura y de la obra literaria como producto derivado de una personalidad y parte de un conjunto unitario, individuado por relación a una “función autor”, como punto de generación, criterio de ordenación e instancia de agrupación textual y discursiva indicado por Foucault (2015d: 1268-1269). También desde el punto de vista del capital simbólico de la literatura, al interior del campo editorial la figura del autor representa en sí el custodio del valor literario, la garantía de una continuidad entre obras diferentes (y de un posible éxito comercial) y representa una de las coordenadas fundamentales a las que se orienta el mercado. Autores y autoras constituyen de hecho uno de las estructuras de sustentación fundamentales de festivales y ferias del libro, al que se dedican encuentros, lecturas o eventos performativos como las firmas de libros en los que se expresa su poder de consagración. En la personalidad de un autor o autora, finalmente, relucen también dimensiones de un contexto histórico y biográfico, de un compromiso ético o político, que se indica como componente de la actividad de escritura y como elemento a menudo central en la labor de promoción editorial. La exposición de fotografías de escritoras y escritores en los stands de editores o asociaciones de editores en este contexto –como ya en las portadas o contratapas de libros– constituía en la época una práctica no solo consolidada y difundida en el sector libero, sino incluso, devaluada, como ilustra el proyecto de renovación estética de *Volto d'autore*.

El primer País invitado intuyó el potencial de este dispositivo para la representación del capital literario nacional o regional, resumido de manera emblemática en los rostros de los principales representantes del campo literario, y su connotación activa a través de imágenes de gran impacto estético y belleza. Como se verá, de hecho, la idea tendrá algún éxito y tradición en otras exposiciones de Países invitados e Invitados de honor. En la edición de la Buchmesse de 1988, el reportero portugués Vasco Rosa (1988) compararía la iniciativa italiana con la de una muestra análoga de retratos fotográficos montada también en el espacio del stand portugués. Inspirado por la muestra italiana, el periodista sugiere que, en lugar de fotos de archivo como en el caso portugués, “tería sido interessante propor a fotógrafos que retratassem escritores portugueses contemporâneos (foi o que fizeram os italianos, como vimos)” (ibid.: 437). La sugerencia es particularmente llamativa, ya que, en 1997, cuando Portugal sería Invitado de honor en Fráncfort, encargaría a una artista, la fotógrafa Luísa Ferreira, realizar una serie de retratos con un propio particular estilo para presentarse en el pabellón de Portugal (cf. 5.4.1).

4.3.4. Reconstrucciones y espacios simulados: la biblioteca de *Il nome della rosa* y el *Caffè degli specchi*

“Al llegar a la cima de la escalera entramos, por el torreón oriental, en el scriptorium, ante cuyo espectáculo no pude contener un grito de admiración. [...] Tal y como apareció ante mis ojos, a aquella hora de la tarde, me pareció una alegre fábrica de saber” (Eco 2003: 58-59).³⁸³ Así, en *Il nome della rosa*, el joven fraile Adso describe su maravilla, cuando, en un día del año 1327, acompañando a su maestro Guillermo de Baskerville, visita por primera vez la sala de un *scriptorium* en una anónima abadía toscana, teatro de una serie de asesinatos y, para el lector, de una apasionante novela detectivesca, entre gótica y filosófica.

Como Adso, también los visitantes en el pabellón italiano debieron experimentar algún asombro al subir las escaleras hasta llegar a la galería y toparse con la reconstrucción de la biblioteca diseñada por el escenógrafo Dante Ferretti para la adaptación cinematográfica de la novela (fig. 24-25), la más aclamada y fotografiada atracción de la exposición italiana (cf. Kronsbein 1988). La reproducción en madera y papel maché de un antiguo escritorio en piedras esculpidos con calaveras, junto con mesas, atriles y librerías, cruces y paramentos religiosos, daban forma al ambiente de un *scriptorium* monacal de la Edad Media, con su conjunto de códices y utensilios para la copia y miniatura, tintas, plumas y pergaminos, como detallado en el texto de Eco.³⁸⁴ Visionando el filme de Annaud, puede constatarse cómo la composición montada en el pabellón italiano combinaba la utilería de diversos ambientes y escenas de la película y de la novela: el *scriptorium* y una de las salas heptagonales del laberinto.



Figuras 24-25. Utilerías de *The Name of the Rose* (1986) en el pabellón italiano, diseño de Dante Ferretti.

Fuentes: Nannini Nardi (1988: 134) y fotograma de la película *Liebe Italia*, 1989.

La exhibición museística de la escenografía auténtica (aunque re combinada) utilizada por Ferretti permitía al mismo tiempo la reproducción en el espacio del pabellón del universo ficcional de *Il nome*

³⁸³ En la traducción española de Ricardo Pochtar. Original: “Arrivati al sommo della scala entrammo, per il torrione settentrionale, allo scriptorium e quivi non potei trattenere un grido di ammirazione. [...] Quale apparve ai miei occhi, in quell’ora meridiana, esso mi sembrò un gioioso opificio di sapienza” (Eco 1980: 79-80).

³⁸⁴ “Ogni tavolo aveva tutto quanto servisse per miniare e copiare: corni da inchiostro, penne fini che alcuni monaci stavano affinando con un coltello sottile, pietrapomice per rendere liscia la pergamena, regoli per tracciare le linee su cui si sarebbe distesa la scrittura” (ibid.: 80).

della rosa (novela y película) y su materialización en un lugar concreto y, potencialmente transitable –aunque cerrado por un cordón, para proteger la obra–. Una iluminación difusa, producida por unas lámparas, imitaba la luz rojiza de unas velas y contribuía a poner en escena la atmósfera de recogimiento religioso en el que debía tener lugar el trabajo de los copistas y el aura de temor sagrado y misterio que rodea la acción de la novela y la película. La comunicación del comité italiano para promocionar el evento sugiere las entendidas finalidades inmersivas de la instalación: “la magicità che pervade il più noto dei bestsellers italiani [...] rivive nella Galleria” (Abatecola 1988: 39). De hecho, a pesar de una estrategia expositiva general, que muchos encontraron como demasiado kitsch o pomposa, también los comentaristas más críticos tuvieron que admitir el seguro efecto performativo de la reconstrucción, por su capacidad de conmocionar al público.³⁸⁵ Frente a la instalación, los y las visitantes, lectores y receptores, reales o potenciales de la novela, y de la exitosa película, podían reconocer y de alguna forma “revivir” espacios, imágenes y momentos de una materia narrativa extendida, por una adaptación de segundo nivel, a una realidad aumentada e independiente de sus medios originales.³⁸⁶

La recepción de adaptaciones, según indica Linda Hutcheon (2006) en *A Theory of Adaptation*, consta en un proceso de rememoración, que genera placer y hace del nuevo producto un palimpsesto: “Part of this pleasure, I want to argue, comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation” (ibid.: 4). Las adaptaciones son dispositivos que producen reverberaciones, también de tipo emotivo, generadas por el proceso de reconocimiento, continuación y renovación de experiencias frutivas antecedentes. La instalación podía evocar en el público recuerdos de la lectura del libro o de la visión del filme y activar una forma de recepción ulterior o una experiencia alternativa, sintética y substitutiva de aquellas, para quienes todavía no conocieran ni la novela, ni la película. En la exposición paralela de *Il nome della rosa* y su adaptación, los efectos de reconocimiento y relé se veían multiplicado, no solo por una pluralidad de posibles oscilaciones –entre la novela de Eco y la escenografía de Ferretti, entre las imágenes de la película y el espacio reconstruido en el pabellón, entre este y otros libros, películas o imágenes artísticas con objeto aquellos mismos lugares históricos y época, y todos a un mismo tiempo–, sino también por el mayor impacto realista de un imaginario virtual traducido a imagen concreta y sensible.

Más allá y a partir del explícito homenaje a la obra de Eco, entonces, la instalación desempeñaba varias funciones. La reconstrucción y acomodación de la escenografía original al interior del pabellón

³⁸⁵ “I più, delusi, si affrettano verso il primo piano per provare qualche brivido gotico di fronte allo ‘Scriptorium’ del *Nome della rosa*, cosparso di teschi e di pergamene. Tutto finto, ma fa la sua figura” (Chiaberge 1988); “Natürlich gibt es immer wieder Menschen, denen der Anblick pompöser Kulissen das Herz höherschlagen lässt. Und auch die Nachbildung des Skriptoriums aus dem Film *Der Name der Rose* entzückte nicht nur Besucher” [Por supuesto, siempre hay gente cuyo corazón late más rápido a la vista de pomposos decorados. Y también la réplica del *scriptorium* de la película *El nombre de la rosa* hizo las delicias no sólo de los visitantes] (Bernasconi 1988b: 3070).

³⁸⁶ Lo que Rajewsky (2002: 12s.) indica como *fenómenos transmediales*: “Gemeint sind Phänomene, die man als medienunspezifische ‘Wanderphänomene’ bezeichnen könnte, wie z.B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien” [Se trata de fenómenos mediales no específicos que podrían definirse ‘migratorios’, como puede ser, por ejemplo, la reaparición de un mismo tema o la traslación de una determinada estética o tipo discursivo en diferentes medios].

italiano, su conversión a objeto expositivo para la exhibición del País invitado, implica una transformación de la obra y sus diferentes dimensiones a motivo y elemento significativo de un nuevo contexto. Como indica un reportero anónimo del *Westfälischer Anzeiger*: “Lo que en la adaptación fílmica de la exitosa novela de Umberto Eco *En el nombre de la rosa* [sic!] era un lugar de inmersión en las sagradas escrituras, en el Centro Italia se convierte [...] en un altar del imaginario”.³⁸⁷ Un imaginario, en primer lugar, de la literatura y cultura italiana. La exposición de la que, siguiendo la taxonomía de Heike Gfrereis, puede indicarse como la “dimensión imaginativa” (Gfrereis 2012) de la obra literaria (y su realización cinematográfica) se convertía entonces en un medio atractivo y eficaz, en virtud de su reconocimiento, para la producción, proyección y articulación múltiple de imágenes sobre el país, así como de su celebración simbólica.

Una primera función de la instalación era de tipo sencillamente estético y escenográfico. La pequeña sala del antiguo *scriptorium* constituía un precioso elemento decorativo que enriquecía el escenario mayor de la galería, en el que se veía simulado el espacio de una gran biblioteca renacentista. Aquí, en imponentes librerías y detrás de amplias vitrinas, se ofrecía una muestra de volúmenes raros y preciados, entre ellos los 1.500 títulos que componían las dos exposiciones de libros y catálogos con “tutti i libri italiani dedicati all’arte” (Art e Dossier 1988: 453). El *scriptorium*, en este sentido, ampliaba el efecto del conjunto expositivo y de los libros expuestos, potenciando su representación. En cierta continuidad estética con los códices reconstruidos en aquel espacio ficcional, en una de las vitrinas de la biblioteca se exhibía también la reproducción facsímil de los manuscritos de Leonardo da Vinci, realizada en aquel año por el editor Giunti y presentada en la feria como buque insignia de la edición y de la investigación histórico-artística italiana.³⁸⁸ Junto con la sala dedicada a *Il nome della rosa*, la publicación representó otro plato fuerte de la exposición.³⁸⁹

Con referencia a la antigua tradición de copistas y amanuenses en los monasterios del país, la solemne reproducción del *scriptorium* contribuía a la puesta en escena del papel y aporte histórico de Italia a la cultura bibliográfica universal y del valor de la edición italiana. Los ambientes de *Il nome della rosa*, a la vez proyección histórica y ficción novelesca moderna, ofrecían sin embargo también un enlace con la actualidad. La evocación de la más famosa obra de la literatura italiana contemporánea –con el lugar por ella ganado en el espacio de la llamada “literatura mundial”– y la célebre película, permitía hacer seña al capital específico de la producción cultural, literaria y artística actual y marcar su importancia a nivel internacional.

En esta misma dirección, se inserta, finalmente, también la función demostrativa de la instalación. Según comenta el arquitecto Mario Garbuglia, la escenografía de *The Name of the Rose*, “rappresenta l’anello che unisce la letteratura al cinema”³⁹⁰ y con ella se entendía “far vedere cosa noi siamo in

³⁸⁷ “Was in der Verfilmung von Umberto Ecos Erfolgsroman *Im Namen der Rose* [sic!] Ort der Versenkung in Heilige Schriften war, wird im Italien-Zentrum [...] zum Altar des Imaginären” (Westfälischer Anzeiger 1988).

³⁸⁸ Al proyecto estaba dedicado también uno de los encuentros del programa italiano en el pabellón publicación, el primer día de la feria (AuM 1988a: 4).

³⁸⁹ Cf. entre otros Schwäbische Zeitung 1988: 205; Costa 1988.

³⁹⁰ *Liebe Italia*, cit. 13’:00”-13’:05”.

grado di fare per trasferire in immagini oggettive un romanzo”³⁹¹, es decir ofrecer un ensayo de la creatividad italiana, de su capacidad de producir fabulación y belleza, entretenimiento y espectáculo, de acuerdo con la estrategia estética general del pabellón.

Otro espacio, entre escénico y simbólico, se encontraba al final de la biblioteca, al otro lado de la galería. Se trata de la cafetería donde los y las visitantes podían descansar, comer pasteles italianos y tomar café y refrescos (fig. 26-27). El salón, decorado en el estilo Liberty vienés del siglo XIX, cubierto con una serie de espejos en las paredes y en el techo y denominado “Caffè degli Specchi”, pretendía ser una libre reinterpretación y un homenaje del arquitecto a un homónimo café, situado en Piazza dell’Unità d’Italia en Trieste. Desde su fundación en 1839, el Caffè degli Specchi fue lugar de encuentro de intelectuales y animadores políticos, entre ellos los representantes del irredentismo italiano; diversas guías y sitios de información turística recuerdan cómo el café fue también lugar amado y frecuentado por prominentes escritores del siglo XX, entre ellos Italo Svevo y su amigo James Joyce, en los años que éste pasó en Trieste, el poeta Umberto Saba, así como Franz Kafka o Rainer Maria Rilke en sus visitas a la ciudad.

El “Caffè degli Specchi” armado en el pabellón italiano no ofrecía realmente una reconstrucción del interior del café triestino, ni conmemoraba de alguna forma visible las frecuentaciones literarias (cf. Il Piccolo 1988). Sin embargo, la alusión al espacio de un “caffè letterario” (Abatecola 1988: 40), mencionado expresamente en la comunicación del comité y retomado por la prensa, veló por una asociación entre este espacio y lugares símbolo de socialización intelectual y literaria del siglo XIX y XX. De esta relación entre el café allí reproducido y la literatura, hablan también los comentarios de quienes en la cafetería vieron, erróneamente, una reproducción del Caffè Greco en Roma (cf. Krohn 1988; Paul 1988), otro café famoso en Italia por su enlace con el campo literario, “donde se dice estuvo ya Goethe”,³⁹² junto con otros como el San Marco en Trieste, el Florian en Venecia, el Treccani de Padua o Le Giubbe Rosse de Firenze (cf. Di Vincenzo 2003).



Figura 26-27. Caffè degli Specchi, en la galería del pabellón italiano.

Fotogramas de la película: *Liebe Italia*, 1989.

³⁹¹ Ibid., 13':15''-13':22''.

³⁹² “[...] in dem schon Goethe gesessen haben soll” (Krohn 1988: 195).

Más que celebrar su referente real, la evocación de un café literario y su escenografía histórica hacían de la cafetería también un espacio simulado, por el que un lugar de encuentro entre profesionales en la feria del libro venía a ponerse en relación con otros más prestigiosos espacios simbólicos. El café literario es de alguna forma una metáfora de la propia feria y de sus dinámicas. Como indica la socióloga Gisèle Sapiro (2010: 12) los cafés, de hecho, no solo representaron arenas públicas de la institución literaria, alternativas a la privacidad de los salones, sino incluso antecedentes de lo que en época actual son las ferias y festivales dedicados al libro y a la literatura. Los cafés, a menudo, como en el caso triestino o el café romano visitado por Goethe, constituyen lugares de tránsito donde campos literarios nacionales e internacionales se entrecruzan, como en una feria del libro.

Pese a su heterogeneidad, los diversos ambientes del pabellón italiano, el Caffé degli Specchi, el scriptorium de *Il nome della rosa* o la escenografía de edificios de la ciudadela en la Kongresshalle responden todos a un mismo mecanismo de ficción inmersiva en el que el trasfondo histórico opera como proyección simbólica e imaginativa que altera la percepción del lugar actual en el que el público se encuentra a transitar. Aún más eficaz resulta este dispositivo allí donde pueda verse amplificado por modalidades narrativas: por la referencia directa a una novela o una película, como en el caso de *Il nome della rosa*, o por la influencia indirecta de narraciones, historiográficas, turísticas o de relatos de viaje, del que la interpretación del café en el pabellón italiano es un ejemplo.

4.4. Italia País invitado como escenografía “hiperrealista” y “simulacro”

El espacio escenográfico dedicado a *Il nome della rosa* puede leerse como momento cumbre del proyecto expositivo italiano. Y esto no solo por su particular atractivo, sino por la densidad y complejidad de un concepto que, en armonía con el conjunto arquitectónico general del pabellón, aglutina una pluralidad de vertientes y ejes de la exposición del País invitado: como unión de literatura y otras disciplinas, exhibición auténtica de una obra original del arte escenográfico italiano y exposición de un aclamado best seller contemporáneo, por un lado, pero también reproducción de su universo narrativo, histórico y ficcional, con el que no último poner en escena la ‘prehistoria’ de la edición italiana.

La propia modalidad estética empleada por el escenógrafo de Cinecittà, Dante Ferretti, para la adaptación al cine de *Il nome della rosa* y la recreación de su contexto histórico se sitúa en directa cercanía con la técnica de reelaboración “manierista” utilizada por su colega Mario Garbuglia en la realización del escenario del pabellón italiano. Según comentó su asistente, Simona Migliotti Auerbach, la obra de Ferretti ofreció un modelo en este sentido:

Le scelte di Ferretti erano scelte di spettacolarizzazione, cioè non erano assolutamente scelte filologicamente corrette. [...] Lui, prima di chiunque altro in Italia, ha capito l'importanza di fare appunto qualcosa che sia intrattenimento, non solo cultura, ma anche intrattenimento.³⁹³

³⁹³ Simona Migliotti Auerbach, entrevista del 18/03/2023.

Como en la escenografía de Ferretti, donde se recombina elementos de la novela con otros en ella ausentes, así como estilos y motivos de épocas y lugares diferentes, también el diseño de los edificios en el pabellón italiano se inspiraba libremente a una pluralidad de referentes.

Como lograda combinación de reconstrucción histórica y entretenimiento, búsqueda de *autenticidad aparente* y espectáculo, la instalación dedicada a *Il nome della rosa* y la estética del pabellón ofrecen la cifra de una forma híbrida de aproximación a la realidad histórica y cultural consistente en una representación falseada y, no obstante, creíble de la cultura italiana, entre reproducción del patrimonio histórico y ampliación creativa, donde la segunda se entiende como ensayo, demostración y continuación del repertorio y genio artístico del pasado allí ejemplificado. Más aún, la creación de un escenario inmersivo para la exposición, la reconstrucción plástica de una pequeña ciudadela italiana a escala real, proponía una sustitución ideal del referente real por la propia representación expositiva.

En este planteamiento es posible divisar los rasgos de un modo de acercamiento a la historia y a la cultura (o a la realidad *tout court*), que apenas algunos años atrás el propio autor de *Il nome della rosa*, en su labor de semiólogo, había ejemplarmente ilustrado y resumido bajo el término de *hiperrealismo* (Eco 1977) para indicar una moda de la industria cultural contemporánea y no último de museos, memoriales y centros de exposiciones. En su “Viaggio nell’ipperealtà” (ibid.: 13-86), de visita a diversos museos de la historia en Estados Unidos, entre ellos el Lyndon Baines Johnson Library and Museum en Austin o el Museum of the City of New York, Umberto Eco reconoce una tendencia común a la reconstrucción inmersiva de realidades históricas y al empleo, en lugar de o junto con documentos y piezas originales, obras y artefactos de una época, también réplicas plásticas u holográficas verosímiles o incluso más exactas, completas e integrales del material documental. Copias de retratos o fotografías en forma de estatuas, conjuntos plásticos, dioramas o escenarios fielmente reconstruidos a escala real velan por una presentación directa al público de figuras, contextos y lugares de la historia, a través de una ficción realista. En lugar de una narración museística o de la compilación documental, se privilegia entonces un modo reconstructivo, que permite ilusoriamente traer el pasado a la vida: “perché l’informazione storica passi essa deve assumere l’aspetto di una reincarnazione [...] il passato deve essere conservato e celebrato in forma di copia assoluta, formato reale, scala uno a uno” (ibid.: 16). A la base de la actitud hiperrrealista –donde todo es más real que lo real, pero también más espectacular, “più laccato, più squillante” (ibid.: 16) y, sobre todo, *sustraido al tiempo*– estaría, según Eco, una voluntad absoluta de recreación y evocación del pasado, como única modalidad de acceso a la información histórica, cuanto más ilusoria y creíble la reproducción, tanto más eficaz.³⁹⁴

Al modelo hiperrealista pueden reconducirse, según Eco, también los muchos museos de cera difundidos en todo el mundo (cf. ibid.: 27-31). Aquí, la imitación de lo real no solo produce asombro, no permitiendo distinguir sensorialmente entre copias y personas reales, sino que ofrece igual espacio de representación realista, y en el mismo nivel de realidad, tanto a personajes históricos, como a

³⁹⁴ “Perché una rievocazione sia credibile, deve essere assolutamente iconica, copia rassomigliante, illusionisticamente ‘vera’, della realtà rappresentata” (Eco 1977:14).

personalidades actuales y a figuras de la fantasía literaria o cinematográfica. El extremo de la utopía hiperrealista, según Eco, sería Disneyland, donde modos de presentación maxime realistas se aplican a lo absolutamente irreal.³⁹⁵

En la evidencia corpórea de la representación hiperrealista y la mayor ‘realidad’ de su presencia actual, con respecto al referente histórico, la reproducción –sea o no sea fiel al original (o tenga o no tenga en absoluto un original)– se sustituye a lo real; lo que más importa es su efecto de realidad aparente: “Il ‘tutto vero’ si identifica col ‘tutto falso’. L’irrealtà assoluta si offre come presenza reale. [...] Il segno aspira a essere la cosa” (ibid. 16-17).

Esta misma sustitución puede atisbarse en la propuesta expositiva del pabellón italiano, donde en lugar y al lado de una exposición concreta de momentos y productos de la cultura italiana (los libros o las imágenes impresas en los paneles del laberinto), se proponía su simulación realista, la reproducción facsímil y realísticamente alterada de monumentos de la historia del arte italiana, en un complejo microcosmo de la creatividad italiana en su dimensión histórica, actual o fantástica. El proyecto arquitectónico y expositivo del pabellón italiano no se limitaba, entonces, a promocionar una cierta imagen de Italia como país de bellezas y arte, sino a reproducir este efecto en una copia hiperrealista, donde el espacio real de las ciudades italianas se veía reducido a una réplica sintética, demostrativa y tipificada, ampliada por la ficción o la libre intervención artística. En el espacio del pabellón, documentos de la cultura, de la edición y de la literatura italiana coexistían con (y se veían plausiblemente ejemplificados por) universos imaginarios. La presentación de la escenografía de *Il nome della rosa* resulta el ejemplo más acabado y laberíntico de esta relación: exposición de una obra original y auténtica, que consiste en una copia y recreación realista de un mundo histórico imaginado por una novela. Así, los varios ambientes y edificios del pabellón producían una nivelación tanto de los planos temporales, a través de estilos de diversas épocas, como de diferentes niveles de realidad. Vale para ello lo mismo observado por Eco acerca del Museum of the City of New York, en donde “si ha l’impressione di entrare e uscire dal tempo in una nebbia spaziotemporale in cui i secoli si confondono” (ibid.: 21). También en el pabellón italiano, como en los museos visitados por el semiólogo, todo se confundía “in un *continuum* che il visitatore non è invogliato a decifrare” (ibid.: 19).

Diversos comentadores en la prensa internacional acercaron, en este sentido, el pabellón italiano a “Disneyland”³⁹⁶ o a un “parque de atracciones”,³⁹⁷ insistiendo, no solo en el carácter chillón de la exposición, sino, sobre todo, en su efecto perturbador: “Por todas partes en este pabellón es el arte de la réplica”, observó la periodista Inge Rau, “¿Qué es aún realidad?”.³⁹⁸

Evidentemente, lo que el equipo de escenógrafos de la exposición italiana proponía, ya no deja comprenderse en el dominio de una simple imagen de algo más allá de la representación, sino de una

³⁹⁵ La ciudad “si presenta come assolutamente realistica e assolutamente fantastica ad un tempo [...]: le case di Disneyland sono in scala uno a uno [...], così che danno l’impressione sia di essere abitabili, e lo sono, che di appartenere a un passato fantastico che possiamo dominare con la fantasia. [...] Disneyland è più iperrealistica del museo delle cere” (ibid.: 54).

³⁹⁶ Entre otros: Lottman 1988: 520; Pons 1988; Schwäbischer Zeitung 1988: 205; Glossner 1988: 268.

³⁹⁷ Rauh 1979: 193; Chierici 1988.

³⁹⁸ “Überall in diesem Pavillon die Kunst des Nachbauens. Was ist noch Realität?” (Rauh 1988: 193).

nueva realidad en sí, donde imagen y referente entendido resultan indistinguible. Para ello, quizás pueda ser conveniente apelarse a la noción de *simulacro*, en la particular acepción posmoderna elaborada por el filósofo Jean Baudrillard (1981) a partir del modelo de la *hiperrealidad* de Eco. La “simulacre” de Baudrillard define no una temporánea *sustitución* de la realidad por su copia icónica, sino la definitiva *producción* de realidad a partir de la que se suponía su imagen:

Aujourd’hui l’abstraction n’est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n’est plus celle d’un territoire, d’un être référentiel, d’une substance. Elle est la génération par les modèles d’un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C’est désormais la carte qui précède le territoire – *précession des simulacres* –, c’est elle qui engendre le territoire et, s’il fallait reprendre la fable, c’est aujourd’hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l’étendue de la carte. (Baudrillard 1981: 10)

La “simulacre” define para Baudrillard la condición epistémica fundamental de la edad contemporánea, donde tecnologías, medios de comunicación y promoción comercial condicionan la relación con el mundo; en este marco, lo real solo existe como fenómeno derivado por la proliferación de signos e imágenes de la ciencia, la técnica, la información, el entretenimiento o la publicidad.³⁹⁹ Simulacro por excelencia, según Baudrillard, es el “imaginaire historique” (ibid.: 27), en el que la historia aparece como proyección imaginativa y resultado de una “fascinación retró” (ibid.: 70).⁴⁰⁰

Este resultado puede divisarse de alguna forma también en el escenario evocado por el pabellón italiano y su relación a la historia, donde esta aparece como “histoire fétichisée” (ibid.: 70): “une invocation de la ressemblance, mais en même temps la preuve flagrante de la disparition des objets dans leur représentation même: *hyperréel*” (ibid.: 72). Los ambientes, estilos o lugares presentados en el pabellón italiano como iconos del arte y de la arquitectura nacional, solo fingían la semejanza con un original, pues éste finalmente resultaría inexistente; el monumento histórico se veía así sustituido no por una copia, sino por una proyección canónica, recuerdo estetizado, “patrimonio ideal” como signo de un “patrimonio real”, se ha dicho.

Frente al concepto expositivo del primer País invitado, cabe finalmente la metáfora propuesta por Baudrillard de un mapa que no retrata su territorio a ese antecedente, sino que lo engendra por primera vez; se trata, finalmente, no solo de una crítica al proyecto positivista de la ciencia moderna, sino también al de la nación, como construcción retrospectiva de identidades históricas, geográficas y culturales. También para Baudrillard, momento cumbre de esta relación exasperada, y representación sustitutiva de un espacio nacional, es Disneyland:

Disneyland est un modèle parfait de tous les ordres de simulacres enchevêtrés. C’est d’abord un jeu d’illusions et de phantasmes [...]. Mais ceci cache autre chose [...] : Disneyland est là pour cacher que c’est le pays ‘réel’, toute l’Amérique, ‘réelle’, qui est Disneyland. (Ibid. 25-26)

³⁹⁹ “Le réel est produit à partir de cellules miniaturisées, de matrices et de mémoires, de modèles de commandement – et il peut être reproduit un nombre indéfini de fois à partir de là. [...] Il s’agit d’une substitution au réel des signes du réel” (Baudrillard 1981: 11).

⁴⁰⁰ “L’histoire qui nous est ‘rendue’ aujourd’hui (justement parce qu’elle nous a été prise) n’a pas plus de rapport avec un ‘réel historique’ que la néo-figuration en peinture avec la figuration classique du réel” (ibid.: 72).

La comparación, reiterada en la prensa, entre el pabellón italiano y Disneyland o un parque de atracciones asume de cara a la teoría de Baudrillard una dimensión particularmente interesante: en su función y ficción representativa, la exhibición de Italia disimularía un país real. Diversos comentaristas en la prensa evidenciaron la incongruencia entre una pomposa escenificación de Italia como nación editorial y literaria a la sombra de la gran tradición artística y cultural del país y la condición real de una industria editorial y de un mercado del libro que no gozan en patria de buena salud.⁴⁰¹ En la exposición algunos divisaron polémicamente el ejemplo de una “típica discrepancia italiana entre apariencia y contenido”,⁴⁰² una proyección de magnificencia que al remitir al pasado distrae de insuficiencias actuales; y que detrás de una celebración entusiástica del patrimonio artístico, escondería incluso una mala política de salvaguardia patrimonial.⁴⁰³

Quizá el juicio más duro en este sentido, vino por uno de los propios representantes de la delegación italiana, el joven y provocador novelista Aldo Busi, quien, según refiere el exdirector Peter Weidhaas, durante un evento en el pabellón afirmaría públicamente:

Este pabellón no tiene nada que ver con Italia. Aquí no encontramos a los parados del Sur, ni a los drogadictos, ni a la mafia y a la verdadera Italia trabajadora. Aquí estamos en medio de la más mediocre hipocresía. ¿Cómo puede todavía una cultura seguir viviendo bajo el papel maché?⁴⁰⁴

4.5. Recepción: la exposición italiana vs. ‘su’ literatura, entre pesadumbres y ‘ligerezas’

Como se ve ya de este primer análisis de las reacciones del público de profesionales y actores del campo cultural, la participación del primer País invitado de honor en Fráncfort estuvo marcada por polémicas, generadas también por una exposición de gran impacto, con enorme resonancia en la prensa, que polarizó las opiniones entre juicios encomiásticos y duras posiciones críticas.

En general, el evento fue saludado por la Buchmesse como un gran éxito de público y de atención mediática.⁴⁰⁵ El comité italiano señaló el resultado positivo de su participación, que habría contribuido a “un rafforzamento dell’immagine dell’Italia” así como a empujar de manera sustantiva el “mercato

⁴⁰¹ Según Alice Vollenweider de la *Neue Zürcher Zeitung*, sería “unbegreiflich, dass man so ein Theater um ein Land aufführ[t], in dem kaum gelesen werde” [incomprensible armar tanto revuelo para un país donde apenas se lee] (Vollenweider 1988). Polemiza Marina Così en *Italia oggi*: “Nel 1987 i tedeschi hanno acquistato pubblicazioni italiane per 27 miliardi, così la *Frankfurter Allgemeine* fa maliziosamente notare che ‘al gran successo della letteratura italiana in Germania si contrappongono difficoltà in patria, dove 21 famiglie su 100 non posseggono neanche un libro’. La questione insomma non è se la scenografia fieristica di Mario Garbuglia sia stimolante o kitch” (Così 1988).

⁴⁰² “[...] typisch italienische Diskrepanz zwischen Äußerlichkeit und Inhalt” (Behrend 1988).

⁴⁰³ Nota Eva Ludwig en la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: “Venedig geht unter, das Kolosseum wird von Autoabgasen zerfressen, von Leonardo da Vincis Abendmahl bröckelt die Farbe” [Venecia se hunde, el Coliseo es devorado por los gases de escape de los coches, la pintura en la *Última cena* de Leonardo da Vinci se está descascarando] (Ludwig 1988) – si bien esta última obra, para ser exactos, fuera propiedad del Estado Vaticano–.

⁴⁰⁴ “Dieser Pavillon hat mit Italien nichts zu tun. Hier finden wir nicht die Arbeitslosen des Südens, die Drogensüchtigen, nicht die Mafia und auch nicht das wirklich arbeitende Italien. Wir befinden uns hier inmitten der Hypokrisie der Mittelmäßigkeit. Wie kann eine Kultur unter Pappmaché noch leben?” (cit. en Weidhaas 2003: 288).

⁴⁰⁵ La feria cuantifica este resultado en un total de 217.169 visitantes registrados y un incremento respectivamente del 14,7% de presencias (AuM 1988b: 46) y del 25% del volumen de noticias (ibid.: IV) con respecto al año anterior.

per il prodotto editoriale e culturale italiano” (Nannini Nardi 1988: 133). Si bien este logro se revelaría más de corto que de largo plazo,⁴⁰⁶ lo que sí es indudable fue, en el inmediato, el resultado en términos de comunicación. El sondeo efectuado por la Buchmesse, aunque fuera solo en algunas áreas seleccionadas del mundo, habla de un total de 4.860 artículos, 265 contribuciones radiofónicas, 116 pasajes televisivos y 92 reportajes dedicados al país tema (AuM 1988b: IV). De este volumen de información, el presente análisis considera una muestra de alrededor 800 artículos, entre noticias e informes en periódicos, suplementos y revistas especializadas de la época, todavía conservados en archivos y hemerotecas.⁴⁰⁷ Se trata de contribuciones en su mayoría procedentes de Alemania e Italia, y en medida menor, de Austria, Suiza, España, Francia, Portugal e Inglaterra, que ofrecieron también una importante fuente de información para la presente reconstrucción del evento.

Como se ve en la reseña a continuación, los enfoques en países y culturas producen efectos que se reflejan en las prácticas discursivas de profesionales y otros sujetos que rodean o miran al evento ferial. El nuevo formato ofreció desde sus inicios una orientación no solo para la actividad de editoriales, sino también para redacciones de los órganos de prensa que consagran al País invitado abundantes noticias, artículos, dossier y suplementos. Diversos periódicos y semanales aprovechan la ocasión para ofrecer a sus lectores contenidos, rubricas y publicaciones especiales dedicados a conocer aspectos relacionados con la cultura, la política o la literatura del país huésped, a través de investigaciones propias, pero a menudo también nutriéndose de los comunicados de la Buchmesse y del Invitado de honor, con el efecto de ampliar el espectro de circulación de su discurso promocional entre lectores de todo el mundo, fuera del propio contexto ferial.

En la discusión pública alrededor de la presencia de un país o una cultura como enfoques de una feria del libro, el discurso sobre el *estado de la edición o la literatura* local se actualiza y rearticula en el conjunto de discursos producidos por su *exhibición ferial*. Al examen de estos dos diferentes órdenes discursivos y su posible articulación están dedicados respectivamente las dos partes (4.5.1 y 4.5.2) de esta reseña. Italia presenta un caso interesante, no solo por poner la platea de comentaristas como primer Invitado de honor frente a nuevos desafíos, sino también por plantear, a raíz de su estrategia expositiva el problema de la relación, según algunos identificativa, según otros conflictiva, entre la recepción de la literatura italiana en aquella época y su presentación en la feria o el conjunto de imágenes por esta generadas.

En la década de 1980, como se ha visto, la traducción y circulación del producto literario italiano en el extranjero podía contar, por lo menos en el nivel percibido de expectativas, con una coyuntura

⁴⁰⁶ El balance de la Dirección general de Publicaciones de la Presidencia del Consejo refiere (Nannini Nardi 1988: 133) “13ª posizione nella classifica del fatturato mondiale” y un volumen de negocios total de 140 millardos de liras para el año 1987. No obstante, el dato positivo no resulta, sin embargo, corroborado por una significativa mejoría en las exportaciones (en lengua original) para el año siguiente. El informe de AIE sobre el mercado librero italiano en el primer semestre de 1989 no señala ningún particular aumento en este sentido (Vigini 1990: 60-70). Respecto del volumen de traducciones, para la edición en lengua alemana, Rütten (1988: 127) indica cómo el nivel se mantuvo constante entre 1988 y 1989 (con un igual 3,9% del total traducido al alemán), que disminuye poco a poco ya a partir de 1990. Todo ello parece situar los efectos positivos de la participación en la feria en la fase preparatoria al evento, como factor generador de expectativas, y durante este último, más que en una trayectoria de largo plazo, que mantenga elevada la atención hacia un país invitado.

⁴⁰⁷ Fuente primaria fue la revista de prensa publicada por la propia Frankfurter Buchmesse (AuM 1988/1989), además del repositorio del Institut für Stadtgeschichte Frankfurt, junto a búsqueda en los archivos digitales de periódicos particulares.

muy favorable, con una renovada atención hacia Italia que algunos interpretaron como el inicio de un posible “boom” o una “moda” del sector editorial – “eine (intellektuelle) Mode, gewiß” [una moda intelectual, por cierto] determinada por la “erstaunliche Qualität” [soprendente calidad] (Frankfurter Rundschau 1988: 19) de su oferta—. A pesar de ello, en su espacio expositivo, Italia no insistió, sino de manera secundaria, en este rol de la literatura contemporánea, sino que privilegió primariamente la proyección de un repertorio de imágenes consolidadas sobre el país, alimentadas también por el turismo y el comercio, con un escenario que cautivó enormemente la atención del público y de la prensa.

4.5.1. “Fascinación Italia”: una literatura para fenómenos atractivos

En los días y semanas que precedieron la feria, la presencia de Italia se vio preparada y celebrada en la prensa alemana bajo el signo de una explícita “Faszination-Italien” [fascinación para Italia] (Grimm 1988c) y la frecuente referencia al país como a la “tierra del sol”, “país de los deseos alemanes” y “del arte culinario”, “tierra de los Eco y Fiorucci”.⁴⁰⁸ En la muestra de libros italianos en Fráncfort los huéspedes alemanes esperaron una exhibición de un “Italien-Flair” [estilo italiano] (Welt der Arbeit 1988: 27), indicado como elemento característico. A diferencia de otros sectores de la industria cultural, como la gastronomía, el arte o el diseño, que a través de la comunicación turística y publicitaria contribuyeron a la difusión en el extranjero de una marca-país para Italia, la atención hacia la literatura italiana resultaba en la época fenómeno relativamente reciente; en este contexto la discusión sobre el País invitado y su literatura se ve inevitablemente condicionado por este amplio imaginario. Friedhelm Gröteke en el semanario *Die Zeit* plantea, incluso, la cuestión de forma explícita y se pregunta si “el descubrimiento del libro italiano deriva del entusiasmo alemán por la moda, la cocina y el diseño de Italia”.⁴⁰⁹ Asociaciones sarcásticas, como “Lasagne mit Lesezeichen” [Lasaña con marcapáginas] (Moritz 1988) o “Den Spaghettis folgen die Bücher” [A los espaguetis siguen los libros] (Grimm 1988b), ilustran de forma paroxística el efecto de condicionamiento de una imagen estereotípica como dispositivo y marco general que animan, para algunos, el interés hacia la literatura de este país.

Por su parte, en la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* el crítico literario y comparatista Werner Ross procura recordar cómo el carácter atractivo de la cultura italiana tiene una larga tradición en Alemania, a partir del encanto que el paisaje natural y artístico italiano despertó en la imaginación de poetas, artistas y viajeros, entre todos Goethe (cf. Ross 1988: 77). El proverbial verso “Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen?” [Conoces el país donde florecen los limoneros] (Goethe 1998: 146), que traduce de forma paradigmática y ya casi estereotípica esta relación en los países de habla alemana, no

⁴⁰⁸ “Sonnenland” (Inverardi 1988a y 1988b); “das deutsche Sehnsuchtsland” (Der Spiegel 1988: 240; también en Eisermann 1988b: 209; Der Spiegel 1988: 240 y Fagiolino 1988: 66); “Land der Kochkunst” (Flensburger Tageblatt 1988: 74); “Land der Eco und Fiorucci” (Fagiolino 1988: 66).

⁴⁰⁹ “Ist diese Entdeckung des italienischen Buches eine Folge deutscher Begeisterung für Mode, Küche und Design aus Italien?” (Gröteke 1988: 270).

solo vuelve frecuentemente a mencionarse en el contexto de la presencia italiana en la Buchmesse de 1988,⁴¹⁰ sino que encuentra también nuevas reutilizaciones, con un imago tipo que une el clima y el paisaje italiano a la cultura y a los libros, como en la variante: “Kennst Du das Land, wo die Bücher blühen?” [¿Conoces el país donde florecen los libros?] (Waldvogel 1988). La asociación espontánea y preliminar entre el producto editorial y literario italiano y el idilio de un *locus amoenus* –de una Arcadia más turística que literaria–, representó por lo menos entre los alemanes, un horizonte de expectativa particularmente fértil para la recepción del producto cultural italiano, también como generador de expectativas de lectura, por la difusión y el atractivo que este imaginario ejercía al interior del propio campo editorial alemán. Según informa la *Frankfurter Rundschau* (Fagiolino 1988), otra vez con una referencia al verso de Goethe,

si el 42% de todos los escritores, editores, críticos y lectores más acomodados de Alemania ya viven en media con sus renovadas casas de campo en el añorado país de los limones, el Börsenverein ya no puede hacer como si se pudiera todavía distinguir entre país y lectura. Italia [...] debe estar presente, por decir así, físicamente en la feria. ¡Y lo estará!⁴¹¹

No sorprende, entonces, que Italia, consciente de esta positiva inclinación del campo cultural local, tomara literalmente la invitación a marcar presencia “quasi körperlich” [por así decir, físicamente] (ibid.: 78) en la feria, no solo con su delegación sino con un pabellón que en forma sintética e hiperrealista reprodujera para el público de la Buchmesse un imaginario de bellezas en forma de lugar concreto, de acuerdo con una reducción alemana de Italia, de larga historia y sin embargo todavía operante, como indica Ross: “La mirada alemana sobre Italia [...] anhelaba templos y termas, basílicas y palacios, villas y ruinas”.⁴¹² En su estrategia estética el pabellón italiano, como ya se ha dicho, complacía y reflejaba estas mismas expectativas del público extranjero. La prensa alemana no tardó en reconocer en la escenografía del pabellón italiano, con su repertorio de maravillas artísticas, sus propias representaciones del país: “esta es Italia tal y como nos la imaginamos”, comenta Ruth Vocke, “hermosa arquitectura, arcos renacentistas, barrocos y también Art Nouveau”.⁴¹³ Parecida y, sin embargo, más crítica es la consideración de una firma anónima del *Siegener Zeitung*, quien lamenta: “en lugar de abrir a una visión más diversificada, la muestra en la Sala de congresos más bien confirma la imagen que el turista cultural de Alemania Oeste tiene del país de Leonardo y Verdi”.⁴¹⁴

En Italia, donde el pabellón en la Buchmesse fue objeto de críticas y polémicas muy ásperas, algunos editores avanzaron incluso la hipótesis de que, al secundar la fascinación del turista extranjero,

⁴¹⁰ Entre otros: Barth 1988; Fagiolino 1988; Mappes-Niediek 1988; Eisermann 1988b, Glossner 1988: 267; Badische Neueste Nachrichten 1988.

⁴¹¹ “Wenn 42 Prozent aller bundesrepublikanischen Schriftsteller, Verleger, Kritiker und bessergestellten Leser qua renoviertes Landhaus bereits durchschnittlich im Zitronensehnsuchtsland leben, dann kann der Börsenverein nicht so tun, als könnte zwischen Land und Lektüre noch unterschieden werden. Italien [...], muss bei der Messe quasi körperlich vorhanden sein. Und das wird es!” (Fagiolino 1988: 66).

⁴¹² “Den deutschen Blicken nach Italien [...] verlangte es nach Tempeln und Thermen, Basiliken und Palazzi, Villen und Ruinen” (Ross 1988: 77).

⁴¹³ “Das ist Italien, wie wir es uns vorstellen: Schöne Architektur, Torbögen aus Renaissance, Barok, sogar Jugendstil” (Vocke 1988: 232).

⁴¹⁴ “Die Schau in der Kongresshalle bestätigt eher das Bild des bundesdeutschen Bildungstouristen vom Land des Leonardo und des Verdis als den Blick auf eine differenziertere Sicht freizugeben” (Siegener Zeitung 1988).

el pabellón Italia finalmente ayudara más a los editores alemanes que en el pasado habían publicado a autores italianos que a la edición italiana misma.⁴¹⁵ Contra estereotipos y simplificaciones, por otro lado, se posicionó también parte del campo cultural alemán, en polémica con la política de promoción de editoriales alemanas y a una actitud comercial plasmada por el imaginario turístico. El ya citado Werner Ross (1988), crítica, por ejemplo, el infeliz título *O' libro mio*, con el que 20 editores dirigidos por la editorial Wagenbach dieron a la imprenta una antología de literatura italiana en ocasión de la Buchmesse de 1988; frente a la referencia a las letras de la notoria canción tradicional napolitana *O' sole mio*, Ross objeta: “también se subestiman a los lectores alemanes si se supone de poderles atraer hacia Eugenio Montale o Elsa Morante solo con un guiño a mandolinas y maccarones”.⁴¹⁶ Una consideración crítica avanza también Bernd Mayer, editor de Stuttgart Comedia & Arte-Verlag, editorial especializada en literatura y teatro italianos,⁴¹⁷ frente al riesgo de que el enfoque de la feria, junto con el ya aclamado discurso sobre el “boom” de la literatura italiana, pudiera provocar una simple moda y homologación: “el boom tiene también efectos negativos: de pronto todos quieren publicar a un ‘italiano’. La feria abre camino a aprovechados que se montan al carro y muy rápidamente también se retiran”.⁴¹⁸ El boom y la invitación de Italia contribuirían a crear una burbuja y alteración perceptiva momentánea, en cuyos marcos, finalmente, según puede constatare a continuación, tomaron formas también nuevas etiquetas.

Prescindiendo de triviales asociaciones y de clichés que se han mencionado, en la prensa alemana se asiste más concretamente a frecuentes conexiones entre el producto editorial y literario y otros ámbitos distantes, como puede ser el imaginario paisajístico, turístico o gastronómico, por un lado, o el arte y el diseño, como elemento de discusiones exquisitamente filológicas e de un intento de caracterización. Así por ejemplo, “el gusto de la bella fabulación”, que según el periodista Wolfgang Prosinger (1988b) a partir de Giorgio Manganelli distinguiría la producción literaria italiana contemporánea, donde la literatura (el modelo evidentemente es la narrativa) se convierte en “escenario de bellas apariencias, del engaño, del encantamiento”, encontraría un paralelo directo en el arte italiana del diseño de moda: “y sin duda no es un caso si incluso más allá de la literatura atribuimos a los italianos la máxima competencia precisamente en lo que se refiere a las artes del disfraz: a la moda, por ejemplo, y al diseño”.⁴¹⁹ También Wolfgang Tschechne (1988), en un artículo para la *Lübecker Nachrichten*, se produce en una argumentación muy parecida (lo que incluso dejaría pensar

⁴¹⁵ Así Inge Feltrinelli: “il ‘Padiglione Italia’ [...] ha giovato soprattutto agli editori tedeschi, che hanno tradotto in passato gli autori italiani” (en Muti 1988b: 418).

⁴¹⁶ “Und auch die deutschen Leser werden unterschätzt, wenn man augenzwinkernd annimmt, sie wären nur auf dem Weg über Mandolinen und Maccheroni zu Eugenio Montale oder Elsa Morante zu locken” (Ross:78).

⁴¹⁷ En el año de la feria, Stuttgart Comedia & Arte-Verlag había publicado la antología *Italienische Impressionen* [Impresiones italianas] (ed. por Maria Vittoria Stiller), así como obras de la Premio Nobel Grazia Deledda, de Mario Rigoni Stern y Giovanni Comisso.

⁴¹⁸ “Der Boom hat auch einen negativen Effekt: Plötzlich wollen alle einen ‘Italiener’ verlegen. Die Buchmesse produziert Trittbrettfahrer, die anschließend wieder abspringen” (Mayer 1988).

⁴¹⁹ “Manganelli [hat] einen Weg geöffnet, der alsbald bezeichnend für Bücher werden sollte, die aus Italien kamen: Die Lust am schönen Fabulieren feierte Triumphe. Die Literatur wurde zum Spielplatz des schönen Scheins, der Täuschung, der Verzauberung. Und es ist kaum ein Zufall, dass wir auch jenseits der Literatur den Italienern gerade dort die höchste Kompetenz zuschreiben, wo es um die Künste der Verkleidung geht: in der Mode etwa und dem Design” (Prosinger 1988a: 72).

en un intercambio entre los dos periodistas), ampliando el espectro, sin embargo, también a la gastronomía:

¿En qué consiste la alegre fascinación de la lectura en italiano? [...] Los autores italianos viven del placer de la fabulación. La literatura, según un manifiesto de Giorgio Manganelli, [...] tiene la única tarea legítima de servir a “la menzogna” –la mentira–. [...] Ellos aman el engaño, la magia, el encanto. No acaso procede de Italia también aquel bello engaño llamado moda, y el hecho de que la cocina italiana sepa conjurar cosas fabulosas con pocos medios es algo bien conocido en todo el mundo.⁴²⁰

La marcada referencia a dimensiones hedonísticas relacionadas con Italia, como lugar o industria del placer y del entretenimiento, ofrece en este contexto la pauta para la comprensión de nuevos fenómenos literarios. Tres rasgos o ideas pueden distinguirse con particular frecuencia en la prensa como términos definitorios de la literatura italiana contemporánea, a partir, evidentemente, del modelo de la narrativa: el citado arte de la *fabulación*, la *ligereza* y la supuesta mayor *legibilidad* de la nueva producción literaria, delineando el perfil de lecturas fáciles, fascinantes y leves (por así decir, ‘libros bajo la sombrilla’). Como ya Prosinger y Tschechne, también el citado Bernd Mayer, a pesar de su polémica contra la retórica promocional del “boom”, indica el principio de la fabulación como elemento característico de la literatura italiana reciente. A la pregunta de un periodista de *Stuttgarter Nachrichten* “¿Qué es lo que los italianos hacen mejor que otros?”, Mayer contesta: “Se les da bien la fabulación, tienen mucha imaginación, ingenio y, por supuesto, una buena dosis de ironía. Aquí cabe todo el espectro de la narración”.⁴²¹ Este prejuicio entra evidentemente en resonancia con aquellas ya mencionadas marcas de “fantasía”, “vitalidad” y “teatralidad”, asociadas con el carácter cultural italiano y ampliamente difundidas por la prensa en los días de la feria,⁴²² y que la exhibición de Italia procuró interpretar intencionadamente con la performance escénica de su pabellón.

El segundo rasgo distintivo indicado es el de la *ligereza* y remonta a una propuesta programática de Calvino para la literatura del futuro que constituiría, como ya “la predilezione per le illusioni” uno de los elementos del “processo di modernizzazione” de la llamada “nuova letteratura italiana” (Harth 1988: 122). En un artículo bajo el título, en traducción, de “Realidad con ligereza. La nueva literatura italiana y el juego antiguo entre ser y parecer”,⁴²³ el periodista de la *Nürberger Zeitung* Werner Schabouk (1988: 88) remite a una combinación entre los polos del realismo tradicional y de la ligereza, con motivo de algunos relatos del escritor Gianni Celati (*Narratori delle pianure* [1985] y *Quattro novelle sulle apparenze* [1987]), recién aparecidos en alemán. En ellos, “la realidad se da solo como

⁴²⁰ “Worin liegt die heitere Faszination italienischer Lesart? [...] Die Italienischen Autoren leben von der Lust am Fabulieren. Literatur, so heißt aus einem Manifest von Giorgio Manganelli, [...] habe die einzige legitime Aufgabe ‘la menzogna’ zu dienen – der Lüge. [...] Sie lieben die Täuschung, den Zauber – die Verzauberung. Nicht von ungefähr kommt auch die schöne Täuschung, Mode genannt, aus Italien, und dass die italienische Küche mit geringen Mitteln fabelhaft zaubern kann, ist in der Welt bekannt” (Tschechne 1988: 219).

⁴²¹ “Was machen die Italiener besser? [...] Sie können gut fabulieren, haben viel Phantasie, Witz und natürlich auch eine gehörige Portion Ironie. Da ist die ganze Bandbreite des Erzählens vorhanden” (Mayer 1988: 99).

⁴²² Entre otros: Klüver 1988b: 476; Summa 1988, Schwäbische Zeitung 1988: 205, Spiegel 1988: 240.

⁴²³ “Wirklichkeit mit Leichtigkeit. Die neue italienische Literatur und das alte Spiel zwischen Schein und Sein” (Schabouk 1988: 88).

aparencia intransparente e ilusoria”,⁴²⁴ según aquel modelo y técnica de la “ligereza” que Schabouk reconduce a las *Lezioni americane* (1988, póstumo) de Calvino. El periodista, en particular, extiende el paradigma de la ligereza al estilo narrativo de toda una nueva generación de autores, indudablemente “calvinianos”, como Andrea De Carlo o Daniele Del Giudice – pese a la enorme diversidad de sus proyectos literarios–, así como a otros, muy heterogéneos como Pier Vittorio Tondelli, Antonio Tabucchi, Umberto Eco o el citado Celati: “El empuje dado por Calvino a la literatura italiana reciente se aprecia también en la posibilidad de describir con la *ligereza* un rasgo característico común a sus historias”.⁴²⁵ Para el periodista, la ligereza traduce el carácter de la literatura italiana moderna, o por lo menos de aquella “nueva literatura italiana” traducida y publicada en la época por editores alemanes como Wagenbach, Piper, Hanser, Beck & Glückler, Claassen, Diogenes, Rowohlt o Suhrkamp.

También Tschechne (1988), al delinear la estética de la novela de Franco Ferrucci, *Il mondo creato* (1986), libro “escrito con tanta ligereza, que conserva su seriedad”,⁴²⁶ apela a una “italienischer Leichtigkeit” [ligereza italiana], como fórmula que permite al lector abordar de manera lúdica temas complejos. En conexión y como consecuencia de esta idea se sitúa finalmente también el tercer paradigma definitorio y generalizado de una “sehr leserliche Literatur Italiens” [muy leíble literatura italiana], como la Asociación del comercio librero alemán promovería oficialmente la producción literaria del País invitado, así reunida bajo una única gran etiqueta, encontrando su resonancia en la prensa (cf. Süddeutsche Zeitung 1988a; Die Welt 1988b: 79). Se trata evidentemente de un perfil que inscribe en los cánones de la industria del entretenimiento también las propuestas más complejas e innovadoras (de Manganelli, Calvino, Del Giudice etc.), con una eficaz combinación de cultura alta y diversión del que la obra best seller de Eco –“Inbegriff italienischer Literatur” [emblema de la literatura italiana] (Neue Presse 1988: 65)– ofrecería el modelo, también allí donde, se reconoce y admite abiertamente que “Italia ofrece también más que libros de culto para filósofos interesados en el crimen”.⁴²⁷

Estas caracterizaciones, más o menos apropiadas, estereotípicas o puramente extemporáneas ilustran como el nuevo enfoque en países de la Buchmesse condiciona la mirada de los operadores de prensa, que siguiendo el marco temático propuesto por la feria se comprometen en una búsqueda de correspondencias, a menudo forzosas, entre el País invitado y ‘su’ literatura, cediendo en ocasiones a tentaciones sintéticas. Como en parte se ha comentado (cap. 1.2.1), el nuevo programa de la Buchmesse planteó para profesionales del libro y la prensa también el problema de la actualidad y funcionalidad de una repartición del campo literario internacional o mundial a partir de categorías regionales o nacionales. En 1988, diversos comentaristas (cf. Grimm 1988; Möller 1988; Prosinger 1988a y 1988b) se preguntan cómo identificar los rasgos supuestamente típicos de una producción literaria en medio de una enorme pluralidad de propuestas editoriales. También el caso más emblemático y supuestamente representativo de Umberto Eco, implica el problema de una superposición de campos

⁴²⁴ “[...] kommt Realität nur noch als undurchdringlicher Schein und Illusion vor” (ibid.).

⁴²⁵ “Der Impuls, der von Calvino auf die neuere italienische Literatur ausgeht, lässt sich auch daran ablesen, dass sich mit der Leichtigkeit ein gemeinsamer, charakteristischer Zug in deren Erzählungen beschreiben lässt” (ibid.: 89).

⁴²⁶ “[...] bei aller Leichtigkeit so geschrieben, dass es seinen Ernst behält” (Tschechne 1988: 2019).

⁴²⁷ “Doch Italien bietet mehr als nur Kultbücher für kriminalistisch interessierte Philosophen” (ubs/sti 1988: 84).

y proyecciones diferentes, entre mundial y nacional, y de cómo una obra tan ampliamente recibida a nivel internacional pudiera al mismo tiempo todavía considerarse como “auch spezifisch ‘italienisch’” [también específicamente “italiana”] (Grimm 1988). La mirada inducida por la feria y por tendencias comerciales del mercado del libro, encuentra también consideraciones críticas, por aquellas mismas firmas que en otras ocasiones se lanzaron en posibles definiciones identitarias; como Wolfgang Prosinger (1988a), que en la *Süddeutsche Zeitung*, al discurso sobre una “literatura italiana” opone la dificultad relacionada con la variedad de su oferta:

¿Quién podría identificar todavía lo que es común, lo que es “típicamente italiano”? ¿Qué tienen que ver las construcciones elegantes de un Daniele del Giudice con las lenguas salvajes de Aldo Busi? ¿Y qué tienen que ver el refinado conversador Andrea de Carlo con el lunático y melancólico Stefano Benni o las ambiguas narraciones de Antonio Tabucchi? Tampoco Umberto Eco puede o quiere desempeñar este papel.⁴²⁸

Y a la imagen exitosa de autores de best seller internacionales como Umberto Eco o Luciano de Crescenzo, en la *Badische Zeitung* Prosinger (1988b) opone provocativamente la figura de otros escritores, menos conocidos o incluso sin rostro, como el Anonimo Triestino,⁴²⁹ “quizás el fruto más bello de este ‘Otoño italiano’”.⁴³⁰

4.5.2. La escenografía expositiva vs. la edición y los libros

A pesar de las diversas muestras dedicadas a la literatura en el pabellón italiano, el atractivo ejercido por la nueva literatura italiana no encontró directa representación en su proyecto escenográfico y expositivo y la literatura expuesta no cautivó tanto la atención de público y medios como el aspecto y la estética de su contenedor. Coadyuado por la nueva política de público de la Buchmesse, que dejó libre acceso a la Kongresshalle a lo largo de todo el evento, también en los días de profesionales (cf. Markgraf 1988), el pabellón italiano se convirtió en una auténtica atracción y en el principal terreno de enfrentamiento entre opuestos comentaristas y actores del campo editorial o literario, nacional o internacional.

La vista de la imponente escenografía provocó sensación para algunos o escándalo para otros, sus detractores. En la prensa internacional abundan los superlativos. Si *Le Figaro* (1988: 357), más crítico que halagador, define “pharanoique” el pabellón italiano con su “mise en scène à grand spectacle” (ibid.), la revista británica de sector *The Bookseller* (1988: 507) habla de un “impressive display of

⁴²⁸ “Natürlich lässt sich eine nationale Literatur nicht über einen Kamm scheren. Zwischen Mailand und Palermo liegen mehr als tausend Kilometer und mindestens ebenso viele literarische Ausdrucksformen. Das gilt besonders für die jüngeren Schriftsteller. Wer könnte noch das Gemeinsame, das ‘typisch Italienische’ ausmachen? Was haben die edlen Konstruktionen eines Daniele del Giudice mit den wilden Sprachen eines Aldo Busi zu tun? Und was der geschliffene Plauderer Andrea de Carlo mit dem spleenigen, melancholischen Stefano Benni oder den doppelbödigen Erzählungen des Antonio Tabucchi? Auch Umberto Eco kann diese Rolle keineswegs und will sie gewiß nicht füllen” (Prosinger 1988a: 72).

⁴²⁹ Seudónimo probablemente del escritor Giorgio Voghera (1908-1999), autor de la novela *Il segreto* (Einaudi, 1961), traducida al alemán en 1988 por Residenz Verlag.

⁴³⁰ “[...] vielleicht die schönste Frucht des italienischen Herbstes” (Prosinger 1988b: 91)

Italian culture”. Positivo es el juicio de diversos reporteros alemanes, quienes definieron el escenario italiano respectivamente una “obra maestra”, “un deleite para la vista” o simplemente “grandioso, impresionante”, según opinaría parte del público.⁴³¹ El periodista español Ricardo Bada (1988: 366) en *La Vanguardia* se dijo “admirado” por “la gracia del diseño, el lujo en el detalle, el amor a la cultura derrochados en la ambientación” y refiere la emoción de “quien se haya quedado sin aliento ante el decorado original de la conventual biblioteca de la filmación de *El nombre de la rosa*”. Para el reportero vaticano, Italo Alghiero Chiusano (también poeta y miembro de la delegación italiana), el espacio diseñado por Garbuglia con sus “elegantissime [...] architetture” debería incluso conservarse “per sempre in qualche museo”, como motivo de “orgoglio” nacional y de “intimidita ammirazione” del público extranjero (Chiusano 1988: 429). Otros, como Mario Barbi, se refirieron a éste como a “un ‘tempio del libro’ allestito con fantasia e raffinatezza”, causa de “fascino sorprendente” (Barbi 1988).

La cifra espectacular de la presentación italiana y la impresión provocada por el primer País invitado fue al origen, al mismo tiempo, de cierta competencia entre expositores y actores que, a través del nuevo enfoque temático de la Buchmesse, vinieron a contenderse un espacio de visibilidad en la vitrina ferial. Tras alabar la exhibición italiana, el reportero portugués Vasco Rosa se produjo en una comparación entre el pabellón de Italia y el stand colectivo de Portugal: “Na Feira do Livro de Frankfurt, a Itália abriu o grande livro de imagens da sua cultura, através de um sem-número de exposições, catálogos e conferencias, numa histórica exmbaixada. Pelo seu lado, Portugal, [...] fez uma mais triste figura” (Rosa 1988: 436). También el comité de Francia, de cara a su participación como próximo País invitado el año siguiente en la feria, se expresó a este respecto, con el Syndicat National de l’Edition (SNE), órgano encargado de la presencia francés, que prometió orgullosamente: “Nous ferons beaucoup mieux sans dépenser autant” (cit. en Ferrand 1989: 512). Francia, de hecho, optaría para una solución muy diferente de Italia, con una estética más esencial.

La crítica indirecta del SNE se une por otro lado al coro de quienes en la magnitud y grandiosidad de la propuesta italiana reconocía un efecto negativo del nuevo enfoque temático en países. En el semanario francés *L’Express*, Anne Pons (1988), frente al “théâtre kitsch” de una “Italie en préfabriqué”, pregunta polémicamente: “l’Italie ferait-elle preuve de mégalomanie?” (Pons 1988). En la misma línea el suizo Adriano Ensini, que califica el “mega-spettacolo” italiano de “effimero”, como expresión de una “mania di gigantismo” (Ensini 1988: 449) alimentada por el protagonismo en la Buchmesse.

También los juicios negativos, como se ve, presentan un registro hiperbólico y se profundiza en expresiones enfáticas, como reacción al impacto de una exposición, según algunos, demasiado “rimbombante” (“zu bombastisch”, *Schwäbische Zeitung* 1988: 205), “ostentosa”, “kitsch” o “artificial”.⁴³² De hecho, al lado del carácter excesivo o incluso inoportuno, según algunos, de la

⁴³¹ “Meisterwerk” (Kanthak 1988); “Augenweide” (B.Z. 1988); “grandios, umwerfend” (*Schwäbische Zeitung* 1988: 205)

⁴³² Entre los comentadores alemanes, por ejemplo, Inge Rauh (1988: 193) habla de una “protzige, 15 Millionen Mark teure Show” [un espectáculo ostentoso, de 15 millones de marcos], Cornelia Köstler (1988) de un “künstlich hergestellte bombastische Ambiente” [ambiente bombástico creado de forma artificial], mientras Claudia Sandner-von Dehn (1988: 189) coincide en la opinión de la editora italiana Inge Feltrinelli, quien definió el “bombastische[s] Labyrinth” [ampuloso laberinto] italiano “knapp und treffend als ‘kitsch’” [de forma sintética y precisa como “kitsch”].

exhibición italiana para la promoción de libros, muchos denunciaron también el aspecto visiblemente ficcional de la imagen proporcionada por el País invitado. En el *Publishers Weekly*, Herbert Lottman (1988: 516) habla en este sentido de una “Italian costume parade”. Abundan no solo las asociaciones con Disneyland, como se ha visto, sino también con pueblos de fantasía, en constructos retóricos basados en la combinación y el oxímoron entre el carácter ficticio de una proyección imaginativa y una realidad material que desenmascararía la simulación hiperreal: desde la “Zuckerbäcker-Italien” [Italia de confitero] simbolizada por una “Styropor-Renaissance” [Renacimiento de polistireno] (*Schwäbischer Zeitung* 1988: 205) a una cultura “de plástico” (“Plastik-Kultur”, Bernasconi 1988b) o un “Potemkinsches Dorf aus Büchern” [pueblo Potemkin hecho de libros] (Werlen 1988). Los aún menos generosos comentaristas italianos, por su parte, se enfocaron en el carácter inactual de esta representación, basada en la “immagine rétro, da cartolina illustrata” (Chiaberge 1988) de una Italia “fatta solo di memorie storiche ridotte a folklore turistico” (Gregotti 1988), de un país congelado en su pasado,⁴³³ “museificado” o, peor, “momificado”.⁴³⁴

Los comentarios más ásperos, sin embargo, vinieron por parte de un grupo de editores y escritores en Italia, quienes se opusieron abiertamente a la iniciativa pública del comité, intentando salvaguardar cierta “autonomía relativa” (cf. Bourdieu 1991: 30) del sector editorial —en particular entre los llamados ‘independientes’ y representantes del “subcampo de producción restringida” (ibid.: *passim*)— frente a una intrusión y concurrencia del Estado por la que, con el enfoque en países tema, estos actores se veían amenazados.⁴³⁵ En palabra de la editora Inge Feltrinelli, quien capitaneó esta protesta, el pabellón italiano representaba el “Ausbund an Kitsch” [dechado del kitsch] (cit. en *Börsenblatt* 1988), su aspecto llamativo y fastuoso un ejemplo de “italienische Arroganz oder Provinzialität” [arrogancia o provincialismo italianos] (cit. en Prosinger 1988d);⁴³⁶ menos acalorado es el juicio del librero Romano Montroni (1988), que en la estrategia comunicativa del pabellón vio un modo demasiado “retorico e scenografico di rappresentare i nostri libri”. En ello estos actores reconocieron no solo un instrumento inadecuado, sino incluso un factor de distracción y disturbio para la promoción de la industria editorial, divisando en la estrategia espectacular de la exposición la intención de secundar las exigencias de la Buchmesse y la promoción de grandes best sellers internacionales, más que ofrecer una ecua representación de la edición italiana.⁴³⁷ En estas polémicas puede distinguirse, en parte, el signo de una oposición entre campo de producción masiva (ahora con el apoyo promocional del Estado) y campo de producción restringida, y pueden aparentarse en general a la resistencia en ámbito

⁴³³ “[...] come se l’Italia culturale si fosse fermata col fascismo e mai più riavuta da allora” (Aspesi 1988b).

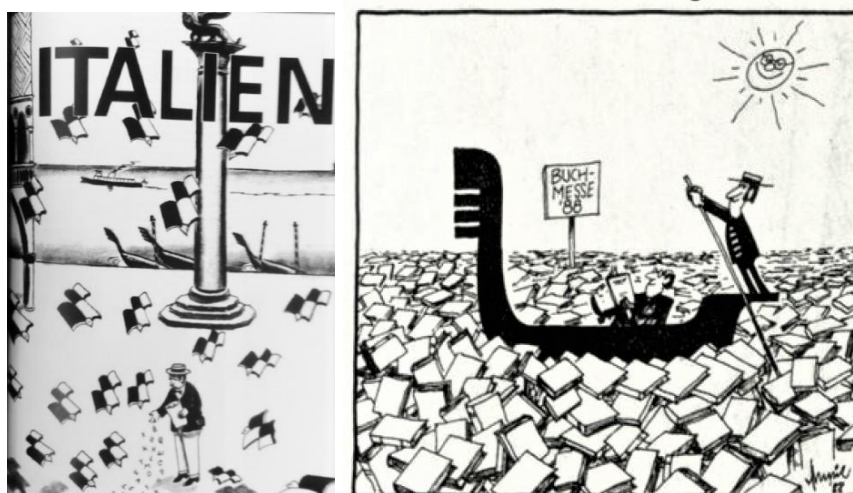
⁴³⁴ De una “immagine di un’Italia museificata, anzi mummificata” habla Luigi Serafini (1988: 427) en *Il Messaggero*.

⁴³⁵ El otro polo, por el contrario, fue representado por la Asociación italiana de editores (AIE) que apoyó el evento como ocasión de internacionalización del libro italiano, de cara a una “collaborazione per una Europa del libro” (P. M. 1988: 389), en línea con el discurso político.

⁴³⁶ Su posición se ablandaría, a más tardar, con la visita del presidente de la República federal alemana Richard von Weizsäcker el 9 de octubre, en ocasión de la cual, intuyendo quizás la oportunidad del evento, la editora definiría la exposición italiana “non solamente bellissima”, sino también con “un suo fascino particolare” (*Corriere Mercantile* 1988).

⁴³⁷ Según el poeta Valerio Magrelli, la Buchmesse tendría “a confondere libri d’autore e best-sellers” (P. M. 1988: 389) y para los dueños de Edizioni Theoria, “tutto il ‘baraccone’ [...] servirà perciò ai soliti grossi nomi che faranno scena” (ibid.: 389). No último, lamenta Montroni (1988): “si ha l’impressione che l’Italia produca solo letteratura” y propone “ridimensionare i best seller e ampliare e proporre il meglio dei cataloghi degli editori” (ibid.).

internacional de pequeños y medios editores contra la visión maximalista y retórica del “boom”.⁴³⁸ En este mismo orden de polémicas entran también, las críticas a los gastos del “überteuer[e] Kulturshow” [dispendiosísimo espectáculo cultural] (Aachener Volkszeitung 1988: 184) italiano. Según algunos la suma destinada al mastodóntico pabellón habría podido más bien ser utilizada para un programa público de apoyo a la traducción, como propuso el escritor y filólogo Ernesto Ferrero (cf. Lilli 1988c: 31), o para la realización, en el espacio expositivo de “una grande libreria del futuro” (Montroni 1988). En lugar de ello, el pabellón italiano sería, según Montroni, “un gran sarcófago” para la edición, un ataúd repleto de objetos “che poco hanno a che fare con il mondo dell’editoria” (ibid. 1988).



Figuras 27 y 28. Ilustración de *Börsenblatt*, 30 de septiembre de 1988 (En: AuM 1988/1989, p. 467) y caricatura de Felix Mussil en la *Frankfurter Rundschau* (Kronsbein 1988: 23).

Finalmente, las diferentes líneas de oposición, entre polo cultural (selectivo) y polo comercial (orientado a la espectacularización), entre expectativa o decepción internacional y esperanzas o críticas de la edición nacional, se aglutinaron y articularon alrededor de la imagen del País invitado, proporcionada por éste con su pabellón, objeto de interés más o menos cautivador, para el primero, o medio funcional o disfuncional para el conseguimiento de objetivos de promoción, para el segundo. El carácter reconstructivo e hiperrealista del espacio expositivo permite comparaciones entre la imagen ofrecida por el pabellón y clichés e imagotipos de Italia, no sólo en el nivel retórico, sino también visual. Dos ilustraciones satíricas, una publicada en el *Börsenblatt* (fig. 28) y otra de Felix Mussil en la *Frankfurter Rundschau* (fig. 29), respectivamente a finales de septiembre e inicio de octubre de 1988, pueden tomarse como ejemplo. En ambas, la participación de Italia en la Buchmesse se ve simbolizada por la referencia a un escenario concreto y objeto del interés turístico, donde a motivos de caracterización realista, como el agua, las góndolas o Plaza San Marco, se sobrepone la presencia

⁴³⁸ Cf. el citado Mayer 1988. También grandes editores se ven amenazados por una ampliada concurrencia en la publicación de literatura italiana. Es el caso de Francois Wahl, responsable de la narrativa italiana en la editorial francés Seuil, del que se refiere: “Lui, che fu il precursore del rilancio della letteratura italiana in Francia negli anni Sessanta ha imposto Calvino, ha lanciato i giovani del Gruppo 63, si è battuto per pubblicare il grande, ma quasi intraducibile Gadda non vuole più pronunciarsi sull’argomento, ormai trito, dell’irresistibile moda italiana. Si tratta di un epifenomeno, risponde seccamente” (Guicciardi 1988).

surreal de libros, como elemento añadido: ahora como objetos volantes, ahora como materia de que compone el mar. Estos cuadros resultan ilustrativos, entonces, no tanto y no solo de los ya comentados estereotipos y asociaciones, sino sintomáticamente de una dicotomía, que el propio proyecto expositivo italiano reproduciría, entre una *escena* cultural proyectiva, calco y réplica de un lugar real, y los *libros*, el producto editorial y literario, concreto objeto material de exposición en la feria englobado en esta escenografía y que finalmente rompen con aquella ficción (por su diferente eje temporal o como elemento extraño a aquel escenario). A lo largo de este eje, en el que se consuma otra vez la tensión entre promoción espectacular e interés literario o de la edición, se organiza también la recepción crítica del proyecto expositivo, entre quienes intentan recomponer en armonía la escenografía expositiva y los libros o la literatura expuestos y quienes los oponen sin remedio.

Como se ha visto, la exposición italiana dedicaba así amplio espacio a los libros y la literatura, sin embargo, la modalidad de su presentación, frente al impacto escénico general, debió de resultar no solo secundario sino poco determinante en la percepción del público, como indican diversos comentarios. La mayor inversión en la promoción de una imagen muy bien contorneada de Italia acabó evidentemente por desviar la atención del propio objeto de exposición. Con excepción de *Il nome della rosa*, casi ninguna de las demás obras literarias expuestas, vienen directamente a cuento en los comentarios de la prensa, debido a la enorme cantidad de libros y al modo tendencialmente indiferenciado de su muestra bibliográfica. Con una irónica referencia a la comentada viñeta de Mussil y a la imagen de una góndola veneciana que navega en un mar de libros, Giardina (1988) sugiere la metáfora de un libro finalmente “ahogado” en la pomposa exhibición italiana.⁴³⁹ Como él, otros expresaron su preocupación frente a una exposición que no solo falseaba la imagen actual de Italia y su producción editorial, sino que incluso podía acabar por ocultar los libros y la literatura con su exuberancia y hacerlos desaparecer.⁴⁴⁰ Bajo los pesados andamios de la arquitectura del pabellón italiano, Natalia Aspesi en *la Repubblica* ve los libros literalmente como aplastados, “sovrastati dalla ricchezza spettacolare della scenografia” (Aspesi 1988b); aún más drástica es la alemana Irene Ferchl (1988), según la que en el gran aparato de la exposición italiana la literatura solo aparecería como un “fantasma”.⁴⁴¹ Frente al suntuoso pabellón italiano y al impresionante éxito de público, finalmente, Bettina Kienlechner, ya traductora de Pietro Citati, Pier Paolo Pasolini, Dino Buzzati, sentenció amarga: “esto va a ser el golpe de gracia para la literatura italiana”.⁴⁴² Klaus Colberg, por otro lado,

⁴³⁹ “Il libro più che aiutato è finito annegato. [...] Avremo più turisti e venderemo qualche litro di vino in più oltre frontiera” (Giardina 1988: 379).

⁴⁴⁰ “Hinter einem solchen Spektakel droht das Buch [...] in eine Nebenrolle gedrängt zu werden” [Detrás de un espectáculo semejante, el libro (...) corre el riesgo de quedar relegado a un papel secundario] (Braunschweiger Zeitung 1988: 166). Según el *Westfälischer Anzeiger* (1988: 203), “Opulente Sehkost verdrängt hier fast das Buch” [la opulencia visual casi suplanta al libro].

⁴⁴¹ “Vor allem wird dieses Cinecittà-Labyrinth [...] leicht den Eindruck hinterlassen, dass es sich bei der italienischen Literatur um ein Phantom handelt” [Sobre todo, este laberinto de Cinecittà (...) dejará fácilmente la impresión de que la literatura italiana es un fantasma] (Ferchl 1988: 222). No muy disímil la conclusión de Bernasconi (1988b: 3070): “Aber wo waren die Bücher? [...] Der italienische Staat hat die Buchmesse zum Anlaß genommen eine gigantische Schau zu veranstalten, die für das Auge mehr bot als für den Geist” [Pero, ¿dónde estaban los libros? [...] El Estado italiano aprovechó la feria del libro para montar un gigantesco espectáculo que ofreció más para la vista que para la mente] (Bernasconi 1988b: 3070).

⁴⁴² “Das wird der Gnadenstoß für die italienische Literatur” (Süddeutsche Zeitung 1988c: 228).

opone la magnificencia del pabellón con la escasez de novedades literarias realmente de interés en 1988, en particular en el campo de la por entonces tan aclamada narrativa italiana.⁴⁴³

Para los pocos, no obstante, que siguieron buscando y consiguieron encontrar el contenido literario de la exposición, la estrategia expositiva velaría por supuestos juegos de correspondencias ideales y relaciones identificativas. La reproducción plástica de una emblemática ciudadela italiana permitió a algunos no solo establecer relaciones de coincidencia entre su estética y un supuesto “ser” italiano,⁴⁴⁴ sino también reconocer aquel mismo gusto para el engaño y la “fabulación” que caracterizaría, en su opinión, la literatura italiana contemporánea. Según el ya mencionado Wolfgang Tschechne (1988), el pabellón ideado por Garbuglia es un “literarisches Theater” [teatro literario], que en su estética pone de manifiesto el auténtico ser literario de Italia: “Quien en esta filial de Cinecittà en Fráncfort pudo familiarizar con la literatura contemporánea italiana reconocerá lo que en el fondo no es ningún ‘secreto’”, y sigue, con el ya citado paradigma “los autores italianos viven del placer de la fabulación”.⁴⁴⁵ También según Christa von Helmolt (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*) el pabellón italiano sería “un cosmos hecho de imaginación y gusto por la forma, es decir: Italia, la tierra de las artes”⁴⁴⁶ invirtiendo, finalmente la relación entre contenedor (el espectáculo y el sistema de las artes) y el contenido (el libro y la literatura); pues la representación de este último sería, finalmente, “hija” de una más antigua imaginación literaria:

el tan admirado arte renacentista con todas sus grandiosas manifestaciones secundarios y posteriores es hijo legítimo de la palabra escrita, del texto, de la literatura antigua, redescubierta en su momento. Los italianos lo demuestran decisivamente en esta feria del libro.⁴⁴⁷

Este punto me parece particularmente interesante: el universo, contexto e imaginario histórico y artístico evocado por el pabellón italiano, en su conjunto estético y estilístico, no solo entra en resonancia con la literatura allí presentada, sino que acaba por definir el elemento idiosincrático de una supuesta identidad literaria, de un carácter tan radicado, antiguo e inmanente en la literatura que hasta precede cualquier expresión artística y hace del propio proyecto del pabellón una manifestación

⁴⁴³ “Viel Pompöses, wenig Neues [...]. Ausgerechnet in diesem Jahr [...] ist die Ausbeute an gewichtigen Neuerscheinungen des Landes nur dünn. Lediglich der neue Umberto-Eco-Roman” [muchacha pompa, pocas novedades (...)]. Justo este año entre todos (...) la producción nacional de novedades de peso es escasa. Sólo la nueva novela de Umberto Eco] (Colberg 1988).

⁴⁴⁴ Como dijo Wolfgang Tschechne (1988) en el *Lübecker Nachrichten*, jugando con la traducción alemana del famoso verso del *Hamlet* de Shakespeare: “Sein oder Design, das ist hier keine Frage mehr” [ser o diseño aquí ya no es más la cuestión] (Tschechne 1988: 219). Según Vannuccini “nichts kann Italien derart gut darstellen wie dieser Pavillon. Hier spürt man unternehmerische Genialität und Intelligenz, Freude an der Improvisation, Liebe zur Großartigkeit, Leidenschaft” [nada puede representar tan bien a Italia como este pabellón. Aquí se percibe el genio y la inteligencia empresarial, el placer de la improvisación, el amor por la grandeza, la pasión] (Vannuccini 1988).

⁴⁴⁵ “Wer sich im Frankfurter Ableger der Cinecittà mit der Gegenwartsliteratur Italiens vertraut machen konnte, erkennt das ‘Geheimnis’, das im Grunde gar keins ist [...]. Die Italienischen Autoren leben von der Lust am Fabulieren” (Tschechne 1988: 219).

⁴⁴⁶ “[...] ein Kosmos aus Phantasie und Formwillen, eben: Italien, das Land der Künste” (von Helmolt 1988: 163).

⁴⁴⁷ “[...] die vielbewunderte Renaissancekunst mit all ihren Neben- und so großartigen Folgeerscheinungen ist ein legitimes Kind des geschriebenen Wortes, des Textes, der – seinerzeit wiederentdeckten antiken – Literatur. Das demonstrieren auf dieser Buchmesse die Italiener mit aller Entschiedenheit” (ibid.).

derivada –pabellón que, en realidad, por el contrario, es el primer dispositivo de activación de estas impresiones y asociaciones–.

Entre los comentadores italianos, solo muy pocos ponen de alguna forma en paralelo el espacio expositivo del pabellón con la literatura nacional, y donde lo hacen es de forma puntual, respecto de la *dimensión imaginativa*, de contenidos y universos ficcionales evocados por la escritura (narrativa, teatral o cinematográfica), más que en una dimensión estética general y definitoria. Así, de acuerdo con el dispositivo inmersivo del pabellón, Natalia Aspesi vio en él

la scenografia di una vecchia Italia immaginaria [...] come un entrare e uscire da *L'innocente* di D'Annunzio e dalla *Sepolta viva* di Carolina Invernizio, dal *Rigoletto* e dalla *Tosca*, da una cinematografica *Pia de' Tolomei* al sempre cinematografico *Il nome della rosa* qui rappresentato, direttamente dal film, con tavoli fratini, rozze croci, leggi, calici, antichi tomi fintamente medievali. (Aspesi 1988b)

En este sentido, el proyecto arquitectónico ya no trataría, según aquí se indica, de ejemplificar marcas y rasgos del producto literario a través de una imagen-país, sino de poner en escena y crear por primera vez un único mundo y conjunto aparente –un *simulacro*, como se ha explicado– en el que una pluralidad de ficciones producidas por el arte y la literatura pudieran convivir con la realidad histórica y presente de un país.

Me parece que cada una de estas diferentes interpretaciones y precarios intentos hermenéuticos traducen una dificultad objetiva de relacionar el pesado y abarrotado pabellón con un esperado contenido literario, moderno y ‘ligero’, que difícilmente pudo brillar en este escenario, debido a una modalidad expositiva que ganó la delantera sobre su propio objeto expositivo, se apoderó de él o lo ocultó con su presencia. Se expresa aquí también la incomodidad y el trastorno generado por dos imágenes, ambas muy bien contorneadas: la del país y la de su “nueva” literatura, que no se dejan conciliar, sino “ahogando” una en el otro. El caso de Italia y su exposición parece quizás poner de manifiesto cómo el mayor esfuerzo de representación de Invitados de honor en ferias del libro –y seguramente del primer País invitado en la Buchmesse– se dirige –y dirigió– principalmente más a una platea internacional de consumidores de distinto tipo, como inversores, empresas y representantes políticos, que a un público específicamente de profesionales del libro o lectores.

5. UNA “GALERÍA DEL PROGRESO”: MÉXICO (1992)⁴⁴⁸

5.1. *México, un libro abierto*: una exposición en el año del V Centenario de América

Después de Italia (1988), Francia (1989), Japón (1990) y España (1991), la participación de México en la 44ª Feria del Libro de Fráncfort vino a representar la primera exhibición autónoma de un país americano como Invitado de honor en el certamen alemán. La dirección de la Buchmesse saludó la presencia de México como el regreso a aquel primer interés de la feria hacia la literatura del Sur del continente que en 1976 había distinguido el tema focal “América Latina”: “Those among you who have followed our work over the years”, explicaba la introducción al catálogo de la muestra bibliográfica *Books on Mexico*, organizada como de costumbre en el pabellón del País invitado, “will be aware of our interest, one could indeed say our love for Latin America, its culture and literature” (Weidhaas 1992a: XI).

El contexto latinoamericano y la posición ocupada por México en esa área constituyó el primer marco de referencia al que tanto la feria como el comité mexicano remitieron para la definición de un perfil del Invitado en el evento. La Buchmesse motivó la invitación como reconocimiento de un papel de liderazgo económico e “intelectual” –“a leading intellectual role” (Weidhaas 1992a: XI)– de México entre los países latinoamericanos, como mercado editorial más grande y desarrollado de la región.⁴⁴⁹ Es esta una narrativa que los propios representantes de la delegación oficial mexicana integraron de buen grado en su propia comunicación, haciendo a su vez de la proyección de este “papel de liderazgo” en América y de la representación de su base histórica el punto programático principal de su exhibición, junto con la puesta en escena de la riqueza y variedad de su cultura y literatura contemporánea.⁴⁵⁰ A partir de un enfoque historiográfico, también la exposición en el pabellón central, “Kernstück der mexikanischen Präsentation” [pieza central de la presentación mexicana] (CONACULTA 1992a) apuntaba a fundamentar esta fuerza actual del México moderno, como se explica en la memoria oficial, rastreando las huellas del “proceso natural y lógico de [su] desarrollo” y del “legado impresionante de la cultura que reconoce hoy en día a México como un país multiétnico y pluricultural” (Meyer 1992a: 14).

⁴⁴⁸ Partes de este capítulo han sido publicadas en forma sintética de estudio preliminar, como artículo, en Anastasio (2019a).

⁴⁴⁹ En la documentación de prensa redactada por la feria en diciembre de 1992, Weidhaas festeja la recién acabada participación mexicana, resumiendo de manera encomiástica los récords de este país: “Mexiko: die größte Verlagsnation Lateinamerikas. / Mexiko: Land großer literarischer Tradition und bedeutender Gegenwartsautoren. / Mexiko: selbstbewusste Industrienation, die sich in freie Konkurrenz mit dem nordamerikanischen Markt begibt” [México: la nación editorial más grande de América Latina / México: país de gran tradición literaria y con notables autores contemporáneos / México: nación industrializada consciente de su valor, que compite libremente con el mercado norteamericano] (Weidhaas en AuM 1992/1993: 3).

⁴⁵⁰ El dossier oficial de prensa del Invitado de honor retoma explícitamente la fórmula de Weidhaas y explica: “Mexiko erhebt sich, so Peter Weidhaas [...] mit seiner intellektuellen Führungsrolle aus der lateinamerikanischen Staatenwelt heraus. [...] Auf der Messe selbst präsentiert sich das Land mit den vielfältigen Aspekten seiner Literatur und Kulturgeschichte” [Con su papel de liderazgo intelectual, según Peter Weidhaas (...) México se destaca en el mundo de estados latinoamericanos. (...) En la propia feria, el país se presenta con los diversos aspectos de su literatura e historia cultural] (CONACULTA 1992a).

Por su parte, la Frankfurter Buchmesse pretendió con su invitación empujar activamente el carácter atractivo de un país en el pleno de una coyuntura económica favorable, con una larga e interesante tradición literaria todavía poco conocida fuera de América Latina, con la excepción de pocos nombres notables: Octavio Paz, Carlos Fuentes o, “el más mexicano de todos los escritores mexicanos”, Juan Rulfo (Weidhaas 2007: 246), quien ya había inaugurado la edición 1976 de la Buhmesse. A raíz también del éxito comercial de los autores del *boom*, al que la Feria del Libro de Fráncfort había contribuido por entonces, México ofrecía, casi dos décadas más tarde, un tema ideal para contrastar nuevas críticas hacia la creciente comercialización de la feria y su programa de invitaciones –centrado en “grandes culturas” consagradas, con larga historia y proyección internacional–, favoreciendo nuevamente una mirada abierta a una realidad del llamado “Tercer mundo” (ibid.; cf. 5.1.2).

La 44ª Buchmesse, que tuvo lugar del 30 de septiembre al 5 de octubre de 1992, vino a caer además en una fecha simbólica muy significativa para el mundo hispano e iberoamericano, coincidiendo el 1992 con el año de las celebraciones del V Centenario del llamado “descubrimiento” o –retomando el concepto crítico elaborado por Edmundo O’Gorman (1958), la “invención”– de América, con la llegada de Colón en octubre de 1492. A pesar de este importante aniversario, y de la continuidad temática y lingüística que venía a producirse con el Invitado del año anterior, España,⁴⁵¹ la participación de México en 1992 no fue el éxito de una decisión programada, sino una elección de última hora, debida a la disolución de Unión Soviética, Invitado de honor planeado para aquel año. A raíz de este acontecimiento, la dirección de la feria se ocupó de encontrar rápidamente un sustituto (Weidhaas 2007: 243), lo que hizo que la presencia mexicana se oficializara con apenas un año de antelación, frente a los tres o cuatro años normalmente necesarios para finalizar la organización.⁴⁵² Fue solo entonces, cuando Miguel de la Madrid Hurtado, expresidente mexicano (1982-1988) y en aquella época director general del Fondo de Cultura Económica (1990-2000), a quien Peter Weidhaas había dirigido su propuesta, rindió manifiesta también la coincidencia entre la invitación y el aniversario del primer “encuentro”⁴⁵³ entre Europa y América. La expresión utilizada por Miguel de la Madrid retoma la denominación oficial, “Encuentro de Dos Mundos”, que México eligió para celebrar el evento en el país, contra la retórica y la visión colonial europea del “Descubrimiento”.⁴⁵⁴

⁴⁵¹ “La lengua española continúa siendo protagonista de la feria”, comenta la revista española *Delibros* (1992: 269).

⁴⁵² Cf. Frankfurter Allgemeine Zeitung 1991.

⁴⁵³ Cit. por Weidhaas, en alemán: “Begegnung” [encuentro] (Weidhaas 2007: 244).

⁴⁵⁴ Recuerda el filósofo Miguel León-Portilla (1992), por entonces embajador mexicano en la UNESCO, cómo la conmemoración y el título elegido con la fundación de la Comisión Nacional Conmemorativa del V Centenario “Encuentro de Dos Mundos”, fueron ocasión de manifestaciones y protestas de las comunidades indígenas en México y en muchos países de América Latina, que denunciaron cómo detrás de ella se ocultara la memoria de la “invasión y el genocidio” (ibid.: 9) de los pueblos originarios. El debate tendría algún eco también en los días de la feria en Alemania (cf. Sesín 1992b). Contra una celebración que pudiera renovar la antigua narración colonial, los eventos en el continente americano se esforzaron, por empuje de la UNESCO, de “incorporar la voz de ‘los habitantes originarios del continente americano’” (Rodríguez 2011: 68). En España, por el contrario, la fecha fue celebrada bajo el título de “V Centenario del Descubrimiento de América” en el marco de grandes eventos e iniciativas a nivel nacional en España, como la restauración de los llamados “lugares colombinos” en el país y la organización de muestras temáticas en el marco de la Exposición universal de Sevilla “La Era de los Descubrimientos”. También en Italia, patria disputada de Colón, tuvo lugar aquel año la *Esposizione internazionale specializzata Genova '92 – Colombo '92*.

La representación diplomática y la dirección del comité aprovecharon el aniversario para conmemorar los logros con los que México vendría supuestamente a ganar un lugar de primer orden en el espacio americano, como país de vanguardia cultural. Como dijo el entonces secretario de Educación Pública Ernesto Zedillo en su discurso inaugural:⁴⁵⁵ “En México no sólo se establecieron la primera universidad y la primera academia de artes del nuevo mundo, sino que se imprimieron los primeros libros de América” (Zedillo cit. en Sesín 1992a: 26). También el embajador mexicano en Alemania, Juan José Bremer, consideró este “privilegio” como una merecida consecuencia del haber sido la primera “nación de la imprenta en América”,⁴⁵⁶ además de poder contar con la más antigua y amplia tradición de códices y escrituras conservados de la época precolonial.

La relación histórica y actual de México con la cultura escrita e impresa constituyó el capital simbólico central en el que el comité mexicano invirtió para su puesta en escena como “nación del libro”, como legitimación de su presencia en Fráncfort. Bajo el lema de “México, un libro abierto” (Meyer 1992a), la historia del México escrito constituyó el tema y horizonte narrativo de la exposición en el pabellón del País invitado. En la planta baja de la Kongreshalle –de pronto “convertida en un salón casi sagrado”,⁴⁵⁷ como dijo el crítico, traductor y editor Hans-Jürgen Schmitt (1992b: 147) en la *Franfkrurter Rundschau*– un recorrido cronológicamente ordenado guiaba a los visitantes en un ambiente rodeado por monumentales reproducciones de esculturas y estelas mayas y aztecas (fig. 30), desde los primeros testimonios escritos de las civilizaciones precolombinas en México, las imprentas de época colonial, hasta la producción librera contemporánea.

El trasfondo histórico así evocado y puesto en escena en una “gran narración” (Lyotard 1979) expositiva, bajo el modelo del museo moderno –y del Museo Nacional de Antropología, de Ciudad de México–, resultó determinante para el afirmarse y confirmarse de imágenes identitarias del país mesoamericano, con proyecciones que impactaron de manera determinante también en la organización de los discursos sobre la literatura. En un pasillo paralelo al recorrido central del pabellón mexicano, en el marco de la historia de avances de la escritura y de la (aparentemente armónica) transición desde un mundo antiguo precolombino a un “Nuevo mundo” hispanohablante y europeizado, la literatura venía no solo a incorporarse a esta narración, sino a ocupar el lugar de su máxima expresión y cumplida transformación. Emblemáticamente, a pesar de celebrar el papel de sus culturas originarias y de la enorme variedad lingüística y cultural que distingue México hoy,⁴⁵⁸ la exposición (como también el programa) valoró bajo el título de ‘literatura mexicana’ únicamente la producción literaria *en español*, con un arco temporal que retomaba la misma cronología moderna de la primera parte dedicada a la escritura: desde el siglo XVI, con el nacimiento de la colonia de Nueva España, a la actualidad. A partir de la combinación de un concepto extensivo de *literatura* –la totalidad de lo escrito, en una

⁴⁵⁵ Publicado en alemán en *Börsenblatt* (Zedillo Ponce de León 1992). En original, parcialmente en Sesín (1992a).

⁴⁵⁶ Bremer cit. in Schmitt (1992a: 9): “Amerikas erste Druck-Nation”.

⁴⁵⁷ “[...] in einen fast sakralen Saal verwandelt” (Schmitt 1992b: 147).

⁴⁵⁸ Llega a 68 el número de idiomas hoy oficialmente reconocidos por la federación mexicana (cf. Senado de la República, *Respalda el pleno reconocimiento oficial de 68 lenguas indígenas*, en: <http://comunicacion.senado.gob.mx/index.php/informacion/boletines/50490-respalda-el-pleno-reconocimiento-oficial-de-68-lenguas-indigenas.html> [20/02/2023]).

pluralidad de formas históricas e idiomas, entre manifestaciones precolombinas y novohispanas— y de uno extremadamente selectivo —las producciones actuales en el campo de la lírica, narrativa, del teatro y del ensayo en una sola lengua dominante—, el comité organizador dio seguimiento a una doble estrategia: anclar la literatura y la edición mexicana contemporánea a una sólida, milenaria tradición, distinta de la europea y sugerir, por el otro, la idea de una fundamental contigüidad con Europa, a través de la lengua. El objetivo fue la celebración estratégica de una fascinadora edad clásica mexicana —México como cultura primigenia del continente o “Grecia de América Latina”—,⁴⁵⁹ en función tanto alternativa como parecida a la de Europa, como elemento distintivo y a la vez confirmativo de su fuerza moderna.

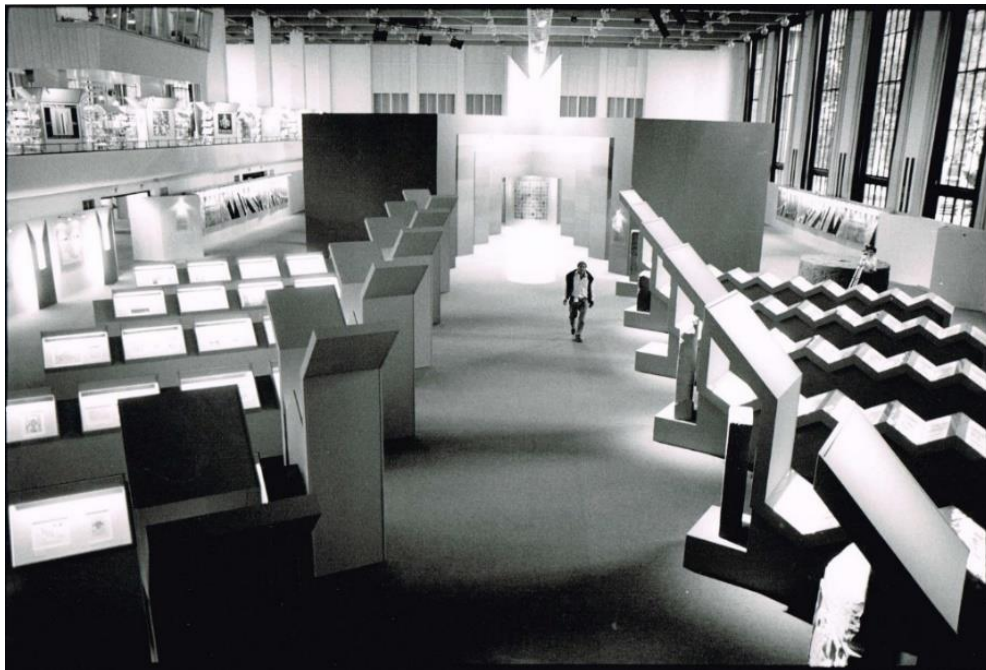


Figura 30. Pabellón de México, Invitado de honor en la Frankfurter Buchmesse de 1992.

Foto: © Rogelio Cuéllar. Fuente: archivo de Martha D. Carrera Salcedo.

Al interior del dispositivo narrativo y arquitectónico del pabellón mexicano y su exposición, el desarrollo histórico e ideal de una “literatura mexicana” vino a colocarse así en el marco de la que, con Andermann y González Stephan (2006), podría definirse una “galería del progreso”, modelo que en perspectiva histórica distingue las participaciones latinoamericanas en salones y exposiciones internacionales del arte y de la industria del siglo XIX y XX. Aquellos ejemplos ilustran intentos de representación nacional planteados emblemáticamente a partir de una “paradójica relación de identidad y diferencia” (ibid.: 10), a través, por un lado, de la puesta en escena de un camino de evolución de estas naciones hacia una “modernidad” técnica, científica, política, económica o cultural modelada a partir de Europa y EE.UU. y, por el otro, de la programática valoración de la diversidad, como elemento atractivo, para una proyección “exótica”.

⁴⁵⁹ “Griechenland Lateinamerikas”: expresión usada en aquellas semanas por varios autores y comentaristas en la prensa, entre otros Borsò (1992c: 6), Stauch-von Quitzw (1992), Rehn (1992), Horst (1992), Die Rheinpfalz (1992).

En la opinión del romanista Karsten Garscha, con las celebraciones del V Centenario de 1992, el gobierno mexicano, intentó dar seguimiento a una política que pudiera situar a México en la posición de interlocutor privilegiado entre América y Europa (Garscha 1992: 3). Un objetivo primario de la exhibición consistió, entonces, en la composición favorable de diferentes dimensiones: la valoración de la historia y cultura ‘prehispánica’—presentada como mundo ‘antecedente’, al interior de una narración progresiva— y la representación de un ‘nuevo mundo’, moderno y en su mayoría hispanohablante. De hecho, recuerda Eugenia Meyer, entonces directora general de Publicaciones de Consejo Nacional para las Culturas y las Artes (CONACULTA) en México y comisaria de la participación mexicana en Fráncfort, cómo a la hora de conferirle el mandato, el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) se recomendara de que la exhibición procurase “proyectar la modernidad e impedir que la visión europea de México sig[ui]era siendo la del papel recortado, de los ídolos prehispánicos y de las banderitas mexicanas”, según una imagen más bien “tradicional” o “costumbrista” del país.⁴⁶⁰ La proyección de la *modernidad* de México remite a estrategias de largo alcance en el ámbito de la política diplomática y económica del país que sobrepasan el campo de la edición.⁴⁶¹ El hecho de que, como declaró la propia comisaria, Alemania fuese también “el segundo país más importante en inversiones en [México]” (Meyer en Rosales y Zamora 1992a: 37) tampoco constituyó un elemento secundario en las elecciones programáticas del comité.

La organización de la presencia mexicana en Fráncfort fue encargo de CONACULTA, oficina cultural de la Secretaría de Educación Pública (SEP), coordinada por la Dirección general de Publicaciones, en la figura de Meyer. Cooperaron en la realización de la exposición y del programa de eventos la Dirección General de Asuntos Culturales, las secretarías de Relaciones Exteriores y de Turismo, junto a la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (CANIEM) (cf. La Jornada 1992), a la editorial a participación pública Fondo de Cultura Económica (FCE) y un gran número de archivos, bibliotecas, instituciones formativas y culturales y empresas patrocinadoras (cf. Meyer 1992: 8-9).

Un amplio programa de eventos acompañantes, por otro lado, veló por la proyección de un México vivaz y creativo, haciendo hincapié en la diversidad y riqueza de su producción artística y cultural contemporánea. Si bien con una oferta más reducida y definida con respecto a otros invitados de antaño —en particular, a la exorbitante exhibición italiana de 1988—, México integró los encuentros literarios con 9 muestras, dos espectáculos de danza moderna, conciertos de música, entre clásica, popular y

⁴⁶⁰ Eugenia Meyer, entrevista con el autor del 28/08/2017. Símilmente, en *Börsenblatt* (1992: 120), Meyer explica cómo la principal inquietud de la exposición en la Buchmesse fue la de “Mexiko aus den weitverbreiteten Klischeevorstellungen ‘von Sombrero und Tequila’ zu erlösen” [rescatar a México de difundidas representaciones estereotipadas “acerca de sombrero y tequila”].

⁴⁶¹ Meyer recuerda, por ejemplo, como la invitación a Fráncfort coincidió con una etapa importante de la política exterior mexicana: “era el momento previo al NAFTA, el tratado de libre comercio. Esto es parte de aquella proyección de la modernidad del neoliberalismo del propio Salinas”. El 17 de diciembre de 1992 el presidente Salinas firmaría con los gobiernos de Estados Unidos y Canadá el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) o NAFTA (North America Free Trade Agreement), marcando una significativa apertura del mercado mexicano al exterior, lo que, según indica críticamente la revista *Análisis Plural* (1993: 2), marcaría el programa de una nueva política neoliberal mexicana, orientada a “poner la economía toda a disposición del capital extranjero” (*Análisis Plural* 1993: 2).

jazz, así como de veladas gastronómicas y reseñas del cine mexicano reciente,⁴⁶² en varios lugares de la ciudad, a lo largo de diversas semanas, antes y después de la feria. Objetivo de la selección y composición de eventos, según explicó Eva Salgado Andrade, responsable de comunicación para la participación mexicana, fue transmitir “la idea de que México produce y produce mucho”, por un lado, apostando en elementos e imágenes conocidas,⁴⁶³ por el otro, comunicando que “México estaba nuevo en todo”, “que tiene tradición y modernidad combinadas”.⁴⁶⁴ También la oferta gastronómica⁴⁶⁵ fue sometida a una atenta renovación: “se revisó meticulosamente todo el menú”, tenía que ser “cocina mexicana gourmet contemporánea”, “los ingredientes mexicanos con una mirada nueva, contemporánea”.⁴⁶⁶ Con su ponderado conjunto de exposiciones, “México se presentó en esta 44ª Feria del Libro de Fráncfort sobre todo como un país de arte”,⁴⁶⁷ diría el periodista y crítico Michael Nungesser. Con excepción quizá solo de la exposición *Dos Siglos de Gráfica Mexicana*,⁴⁶⁸ panorámica histórica sobre el desarrollo del arte gráfico en México en el siglo XIX y XX,⁴⁶⁹ y una pequeña retrospectiva sobre la obra de Guillermo Kahlo (1872-1941),⁴⁷⁰ fotógrafo y padre de la más popular Frida,⁴⁷¹ el programa tenía un enfoque principalmente en la actualidad. Se presentaron en este marco, una muestra de *Pintura contemporánea, 1950-1980: México*,⁴⁷² una de *Arte contemporáneo de México*,⁴⁷³ así como dos exposiciones personales, respectivamente de la entonces joven escultora Teresa Olabuenaga (1958-)⁴⁷⁴ y de la fotógrafa Eugenia de Olazabal (1936-).⁴⁷⁵ En todas ellas, podía distinguirse, según indica Nungesser, el intento de una nueva generación de artistas de “redefinir lo mexicano –fuera de tendencias folclóricas-nacionalistas–”,⁴⁷⁶ con técnicas innovadoras que

⁴⁶² En el Deutsches Filmmuseum de Fráncfort, a lo largo del mes de septiembre de 1992 se presentaron 8 películas realizadas en el bienio 1990-1991, entre ellas la adaptación de la novela de Laura Esquivel (1989) *Como agua para chocolate* (dir. Alfonso Arau, 1991), *Ciudad de ciegos* (1991) de Alberto Cortés y *La mujer de Benjamin* (dir. Carlos Carrera, 1991) (ibid.: 12:13).

⁴⁶³ En el sentido de “un poco hacerle el juego a lo que se sabe que es conocido en México de su cultura y su arte” (Eva Salgado Andrade, entrevista del 15/12/2017).

⁴⁶⁴ “Porque siempre existe aquí como una sensación de que la cultura mexicana luego se queda como estancada y no se piensa que es un país moderno” (Ibid).

⁴⁶⁵ Junto al restaurante la Funda Mexicana, en la galería de la Kongresshalle, se organizaron degustaciones y ventas de productos típicos y artefactos en el centro comercial Kaufhof de la ciudad (CONACULTA 1992b: 2).

⁴⁶⁶ Ibid. Los que, particularmente entre los mexicanos, esperaban “arroz con huevos estrellados” se encontraron con “sobrecitos de cuítlacoche con caviar, platos elaborados, alta cocina” (ibid.).

⁴⁶⁷ “Mexiko stellte sich auf dieser 44. Buchmesse in Frankfurt besonders als Land der Kunst vor” (Nungesser 1993: 85).

⁴⁶⁸ Karmelitenkloster de Fráncfort, del 23 de septiembre al 18 de octubre de 1992 (AuM 1992: 8).

⁴⁶⁹ La muestra reunía 98 grabados originales, desde las primeras estampas para periódicos y revistas de Manuel Manilla (1830-1895) y José Guadalupe Posada (1852-1913) –famoso por el motivo de las célebres calaveras estilizadas que distinguen su obra– hasta trabajos de artistas de fama internacional como José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) o Rufino Tamayo (1899-1991) (CONACULTA/Instituto Nacional de Bellas Artes 1992).

⁴⁷⁰ *Guillermo Kahlo: Monumentos de México*, librería Hugendubel, del 29 de septiembre al 16 de octubre de 1992 (AuM 1992: 9).

⁴⁷¹ A la tan icónica e imprescindible obra pictórica de Frida Kahlo, estaría dedicada una exposición de pintura, en apéndice al programa mexicano, en la primavera de 1993, organizada por el Whitney Museum de Nueva York y hospedada en la Schirn Kunsthalle de Fráncfort (15 de marzo-23 de mayo 1993) (ibid.: 11).

⁴⁷² En la Paulskirche, 2 de octubre-2 de noviembre de 1992 (AuM 1992: 10).

⁴⁷³ Frankfurter Kunstverein (Raiffeisenhalle), 19 de septiembre-1º de noviembre de 1992 (ibid.: 8).

⁴⁷⁴ *Teresa Olabuenaga: Obra plástica*, también en la librería Hugendubel, del 29 de septiembre al 16 de octubre de 1992 (ibid.: 9).

⁴⁷⁵ “*Espinas*” – “*Ídolos*”, galería L.A., 3 de septiembre-31 de octubre de 1992 (ibid.: 8).

⁴⁷⁶ “das Mexikanische –fern von folklorisch-nationalistischer Tendenzen– neu zu bestimmen” (Nungesser 1993: 85).

reconvierten de forma no convencional también elementos populares y tradicionales en materias de reflexión crítica o irónica sobre la realidad social cotidiana o temas como la identidad sexual.⁴⁷⁷ El programa comprendía, finalmente, una exposición temática con eje intermedial, *La escritura: fotografías mexicanos 13 x 10*,⁴⁷⁸ con un acercamiento a la fotografía como forma escritural que, a través de 130 tomas de 13 prominentes representantes (entre ellos, el escritor y fotógrafo Juan Rulfo), investigaba las múltiples relaciones con la literatura.⁴⁷⁹

5.1.1. Estado y perfiles de la 'literatura mexicana' en la encrucijada de 1992

Contrariamente a lo que había acontecido con Italia, en 1988 –cuando la exhibición del país invitado a la Buchmesse coincidió con la eclosión de un interés del sector editorial internacional para la literatura italiana–, el campo de las letras mexicana se presentó al público alemán y europeo (no hispanohablante) como un objeto novedoso y todavía poco explorado. La invitación de México tuvo el efecto, por lo menos provisoriamente, de remediar a esta falta de representación en la industria editorial internacional, particularmente europea, permitiendo a esta última abrirse a un ámbito nuevo, con una consideración nueva y más compleja de la literatura mexicana contemporánea, más allá de su recepción restringida en el marco del “boom” latinoamericano de los años 60 y 70. El estado de las traducciones en diferentes países, así como las publicaciones, los comentarios y artículos de prensa que aparecen en aquellos meses devuelven el panorama de una escasa presencia y un muy limitado conocimiento de la producción literaria mexicana contemporánea fuera del subcontinente latinoamericano.⁴⁸⁰ La platea de operadores culturales y comentaristas que vinieron ocupándose de esta materia se encaró a la literatura del Invitado con vagas referencias y expectativas relacionada con el “boom”,⁴⁸¹ condicionadas por imágenes del país mesoamericano y su cultura no exentas de simplificaciones y estereotipos o en el mejor de los casos por la lectura del *Laberinto de la soledad* (1950) del recién nominado Premio Nobel (1990) Octavio Paz. La obra de Paz –a quien el comité encargaría el discurso inaugural– desempeñó en este contexto una referencia fundamental para muchos comentaristas: como principal representante viviente de la literatura mexicana a nivel internacional en aquellos años, pero también como autor, con su *Laberinto*, de una reflexión poética y filosófica sobre

⁴⁷⁷ De la misma opinión es también Michael Hierholzer (1992).

⁴⁷⁸ Fotografie Forum, Fráncfort 26 de septiembre-1º de noviembre de 1992 (ibid.: 8).

⁴⁷⁹ En la combinación de texto e imagen, la composición narrativa o poética de serie de fotografías, o como comentario e integración a la labor literaria (Tibol 1992). Junto con obras de Rulfo, el catálogo (ibid.) proponía una selección de fotografías desde la primera vanguardia de la moderna fotografía mexicana, con Lola y Manuel Álvarez Bravo (1903-1993 y 1902-2002), a una nueva generación de artistas, como Francisco Mata Rosa (1958-), Eniac Martínez (1959-) o Rogelio Cuéllar (1950-), quizá hoy el más prolífico y famoso retratista de autoras y autores de la literatura mexicana (suyo es el retrato del propio Rulfo publicado en el catálogo – ibid.: 58) y que para el comité en Fráncfort realizaría diversas fotos de la exhibición mexicana y de los eventos en la feria.

⁴⁸⁰ Por los meses y semanas que precedieron la feria, véase en particular la documentación de prensa internacional recopilada por la Buchmesse (AuM 1992/1993: 3-104).

⁴⁸¹ “Lateinamerika gilt schon seit Jahren als interessanteste Literaturgegend unserer Zeit. Und die spannendste Literatur Lateinamerikas wird in Mexiko geschrieben” [Ya hace años que se reconoce a América Latina como la región literaria más interesante de nuestro tiempo. Y la literatura más apasionante de América Latina se escribe en México], promete en enero de 1992 la *Frankfurter Rundschau* (1992a: 8).

la identidad nacional, que frecuentemente se tomarían a punto de partida, también crítico, para una discusión sobre el Invitado de honor o la supuesta “mexicanidad” de su literatura.⁴⁸² En los meses y semanas antecedes a la Buchmesse de 1992 y durante la feria, son numerosas las entrevistas y retratos dedicados al autor y no hay artículo o contribución sobre la participación mexicana en la feria de aquel año donde no se mencione su nombre.

Según indica el periodista Kurt Scharf (1992: 26) en la *Berliner Zeitung* el día de la inauguración de la feria, el 29 de septiembre, serían apenas unos 50 los títulos de autores y autoras mexicanos todavía disponibles en edición alemana en la fecha de 1992, de los cuales una tercera parte ocupada por el propio Octavio Paz. Y esto a pesar de que, como destaca por entonces el periodista español Ricardo Bada la literatura mexicana fuera “tal vez –junto con la argentina y la cubana– la mejor y más traducida de todas las latinoamericanas en este país [Alemania]” (Bada 1992a: 63). A este privilegio relativo no corresponde realmente una amplia recepción en términos absolutos. Un estudio longitudinal realizado por el romanista Karl Kohut (2001) sobre los títulos de narrativa, lírica, teatro o ensayo en México traducidos al alemán desde 1945 a 1999 muestra cómo hasta la década de 1990 fueran apenas 27 las autoras y los autores mexicanos en traducción alemana (cf. *ibid.*: 296-298). En la década de 1990, en cambio, se registraría una “verdadera explosión” (*ibid.*: 299) –aunque realmente muy pequeña– con la publicación, en obras individuales o antologías de textos de un total de 37 autores y autoras, de los que 22 traducidos por primera vez (*ibid.*: 28). La hipótesis de Kohut es que, “puesto que las nuevas traducciones empiezan a aparecer en 1992 y se multiplican en la segunda mitad de la década, se puede suponer una influencia de la Feria del Libro de 1992” (*ibid.*: 299).

La participación de México en la Buchmesse, de hecho, parece configurarse como un evento parteaguas, que, a raíz de la presencia y visibilidad de tantos autores y autoras en Fráncfort, en su mayoría desconocidos al público alemán, dio un empuje sustantivo a la difusión de obras de la literatura mexicana en los años venideros y, como prevé la revista *Buchreport* (1992:12) al acabarse la feria, permitió a la edición mexicana “abrir al exterior un mercado hasta ahora en gran medida autárquico”.⁴⁸³ Hasta 1992 el panorama de las letras mexicanas en Alemania había sido encarnado por un número muy reducido de nombres ejemplares (27, se ha dicho; de ellos apenas 4 hasta 1960, 15 hasta 1970, 22 hasta 1980 – *ibid.*: 296), y no todos igualmente representativos en términos de presencia en el mercado editorial. Con el mayor número de títulos traducidos se hallaban (en orden de aparición en el mercado de lengua alemana): Sor Juana Inés de la Cruz (1624-1695), Juan Rulfo (1917-1986), Elena Poniatowska (1932-), Rosario Castellanos (1925-1974), Carlos Fuentes (1928-2012), Octavio Paz (1914-1998) y Paco Ignacio Taibo II (1949-). El caso de Fuentes y Paz resulta particularmente asombroso, con una predominancia y una presencia en edición alemana de respectivamente 20 y 26 títulos hasta 1992.⁴⁸⁴ Cabe notar, cómo, entre los títulos y nombres traducidos por primera vez a partir de 1992 (cf. *ibid.*: 298), según cuanto registrado también en el catálogo de la Biblioteca nacional

⁴⁸² Entre otros: Lüke 1992, Scheller 1992, Kirchner 1992, Kleinert 1992, Frenkel 1992 o Haase 1992.

⁴⁸³ “[...] den bisher weitgehend autarken Markt nach außen zu öffnen” (*ibid.*).

⁴⁸⁴ A pesar de esta importante representación de la obra de Paz, Kohut (2001: 305) nota cómo todavía en 2001 “la recepción de la literatura mexicana en Alemania, se limita casi exclusivamente a la novela, relegando a un lugar secundario al ensayo y la poesía, con un olvido casi total del teatro”.

alemana,⁴⁸⁵ destaquen sobre todo obras de autoras y autores que formaron parte del programa literario y de la delegación oficial del País invitado –como los narradores Fernando del Paso (1935-2018),⁴⁸⁶ Héctor Aguilar Camín (1946-),⁴⁸⁷ Carmen Boullosa (1954-),⁴⁸⁸ Juan Villoro (1956-),⁴⁸⁹ Laura Esquivel (1950-),⁴⁹⁰ el cuentista y poeta Fabio Morábito (1955-)⁴⁹¹–; notable en el plazo de tiempo, entre 1991 y 1999, resulta también el descubrimiento tardío de un clásico contemporáneo como José Revueltas (1914-1976).⁴⁹² Otros como la obra del cronista Carlos Monsiváis (1938-2010),⁴⁹³ José Agustín (1944-2024), Daniel Sada (1953-2011), por otro lado, quedarían sin traducir.

La situación no parece muy diferente en otros países, como lamenta, por ejemplo, el periodista Dario Puccini (1992) para el caso de Italia. Frente a la delegación de 47 autoras y autores mexicanos invitados a Fráncfort, solo cinco resultaban ya traducidos en septiembre de 1992: el ineludible Octavio Paz, pero también Salvador Elizondo (1932-2006) –entre los pocos mexicanos publicados en su momento en la época del “boom” latinoamericano junto con Juan Rulfo y Carlos Fuentes–, y en tiempos más recientes Sergio Pitlor (1933-2018) con *Vals de Mefisto* (1989), traducido en 1992 por Sellerio, Homero Aridjis (1940-) y Ángeles Mastretta (1949-), quienes se habían distinguido, el primero, con las novelas *1492: vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) –ya salida en traducción francesa (Édition du Seuil, 1990), inglesa (Simon & Schuster, 1991) y ahora italiana (Garzanti, 1992)– y la segunda con dos títulos de éxito: la novela *Arráncame la vida* (1985) y los cuentos de *Mujeres de ojos grandes* (1990), que en Italia habían sido publicadas por Feltrinelli (1988) y Zanzibar (1991) y contaban ambas ya con traducciones alemanas (Suhrkamp 1988 y 1992). Por el contrario, una autoridad consagrada de la literatura mexicana, como el autor de *Confabulario* (1952) Juan José Arreola (1918-2001), solo se traduciría al italiano en 1993 en la estela de la resonancia ganada después del fallo del Premio Juan Rulfo en 1992⁴⁹⁴ y de su presencia anunciada en Fráncfort. Mientras que escritores consagrados como Fernando del Paso, Elena Poniatowska o Carlos Monsiváis quedaban todavía para traducir, junto con jóvenes “promesse” (Puccini 1992: 43), como los poetas Fabio Morábito y David Huerta (1949-2002) o el narrador Juan Villoro, entre los representantes de la nueva literatura mexicana que se presentarían en la feria.

⁴⁸⁵ Deutsche Nationalbibliothek (DNB), <https://www.dnb.de> (14/02/2021).

⁴⁸⁶ Las editoriales Frankfurter Verlaganstalt y Hammer tradujeron las novelas *Palinuro de México* (1977) y *Noticias del imperio* (1987).

⁴⁸⁷ Con la traducción de las novelas *Morir en el golfo* (1986) y *El error de la luna* (1995), publicadas en 1991 y 1998 por Fischer y Ullstein Verlag.

⁴⁸⁸ Se trata quizás de la autora que tuvo más continuidad, con el mayor número de traducciones hasta hoy en día. Solo entre 1993 y 1998 aparecieron en Alemania en traducción las novelas, *Antes* (1989), *Son vacas, somos puerco* (1991), *La milagrosa* (1992), *Duerme* (1994), publicadas por las editoriales Aufbau y Suhrkamp.

⁴⁸⁹ *El disparo de argón* (1991) y *Materia dispuesta* (1995), traducidas por la editorial Dtv.

⁴⁹⁰ Con el best seller *Como agua para chocolate* (1989), publicado por Insel (1992) y Suhrkamp (1994) en dos diferentes ediciones, y la novela *La ley del amor* (1995), traducida por la editorial Ullstein (1996).

⁴⁹¹ Los relatos de *La lenta furia* (1989), en traducción alemana por Suhrkamp (1997).

⁴⁹² Con la publicación por la editorial Suhrkamp de dos antologías de cuentos escogidos: *Die Schwester, die Feindin* (1991) y *Die schwarze Katze der Verfassung im dunklen Zimmer der mexikanischen Politik* (1992).

⁴⁹³ El catálogo de la DNB no registra todavía títulos del escritor publicados en alemán. Kohut (2001: 313) indica la presencia de textos del autor solo en una antología de 1999.

⁴⁹⁴ Hoy Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances.

En España, donde la circulación de la literatura mexicana es evidentemente más amplia que en el resto de Europa, no teniendo que descontar el problema de la lengua, diversos comentaristas (Massot 1992b; Moret 1992a; Rosell 1992) notan cómo la presencia de México en la feria almena representaría una ocasión importante para autoras y autores mexicanos contemporáneos, jóvenes o menos jóvenes, al fin de “salir de la zona de sombra a que la masiva proyección internacional de Octavio Paz y Carlos Fuentes les había relegado” (cf. Massot 1992b: 220). Entre los nombres más merecedores de atención, todavía desconocidos a la mayoría de los lectores europeos, se indican Juan Villoro, Homero Aridjis, Sergio Pitol, Fernando del Paso, Salvador Elizondo, Carmen Boullosa, para la narrativa, Francisco Segovia (1958-), Fabio Morábito o José Agustín, para la poesía. Incluso el gran representante de “una generación ya en vía de extinción” en México (Cuadrado 1992: 64), como hubo a calificarse el escritor Juan José Arreola en entrevista con el periódico español *ABC*, resultaba “un escritor prácticamente desconocido”.

Tampoco la presencia de ciertos títulos en traducción resulta de por sí garantía de una representación y circulación efectiva en el extranjero. La recepción de la literatura mexicana, como se lamenta repetidamente en la prensa en las semanas que preceden la feria, parece descontar una falta de percepción general del producto literario mexicano, por la cual también dos escritoras con un cierto éxito reciente y difusión internacional, como Ángeles Mastretta o Laura Esquivel, en algunos países, como en Alemania, todavía apenas habían conseguido encontrar un público de lectora y lectores o capturar la atención de operadores culturales (cf. Frenkel 1992; Scharf 1992). En el campo cultural alemán, incluso nombres con amplia trayectoria en el mercado editorial local como Rulfo o Poniatowska, señala Renate Rehn (1992: 107) en *Aachener Nachrichten*, “tienen alguna importancia casi solo para expertos de universidades y editoriales”.⁴⁹⁵

El esfuerzo de la comunicación de la feria y de la prensa, en el intento de preparar al público profesional y general al panorama de obras, autores y autoras que protagonizarían la Buchmesse de 1992, consistiría así en despertar el interés y destacar el valor de una producción literaria muy viva, a pesar de la escasa resonancia lograda hasta entonces. Para ello, revistas y periódicos se valieron de la contribución de expertos y estudiosos, así como del auxilio de nuevas publicaciones, como antologías, panorámicas o novedades traducidas que aparecieron en los meses antecedentes al evento.⁴⁹⁶ Estas

⁴⁹⁵ “[...] haben fast nur für Experten in Universitäten und Verlagen einen Stellenwert” (Rehn 1992: 107).

⁴⁹⁶ Entre las publicaciones de referencia más frecuentemente citadas por la prensa alemana se encuentran las antologías: *Sie wohnen in der Geschichte. Moderne Erzählprosa aus Mexiko* (Scharf/Wiesner 1991), publicada en la revista *die horen* (núm. 164), *Erkundungen. 22 Erzähler aus Mexiko* (Klotsch 1991), *Mexiko erzählt* (Strosetzki 1992) y la reedición de una colección homónima (Peyer 1992) o el volumen coordinado por el escritor mexicano Gustavo Sainz (1992), *Menschenlabyrinth: die besten mexikanischen Erzählungen*. En la semana anterior al inicio de la feria, *Börsenblatt*, órgano de la Asociación del comercio librero alemán que coordina la Buchmesse dedicó un dossier especial (núm. 76, 22 de septiembre de 1992) a México y a la presentación de un perfil histórico y actual de las letras y de la edición mexicanas. El número recoge contribuciones, entre otros, de académicos (los romanistas Klaus Meyer-Minnemann, Karsten Garscha, Heinz-Willi Wittschier, Dieter Rall y Marlene Rall) y profesionales del libro (Sigfried Unseld y Michi Strausfeld, respectivamente fundador y editora de Suhrkamp Verlag, la traductora Susanne Lange y la filóloga y agente literaria Ray-Güde Mertin), como expertos y principales actores que empujaron la difusión de la literatura mexicana y latinoamericana en los mercados de habla alemana en aquella época. Junto con recorridos históricos, la revista presenta también retratos particulares sobre la obra de Octavio Paz, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Sergio Pitol o Juan Villoro, como representante de la generación más joven de escritores, así como reseñas de nuevos títulos recién aparecidos en traducción

contribuciones velaron por la circulación entre los operadores culturales de prensa más atentos y receptivos, no solo de nuevos títulos y nombres, sino también de un conjunto de conceptos caracterizadores. Contra un trasfondo hecho de imágenes estereotípicas (cf. Jamin 1992), de exotismo y “bunte Folklore” [colorido folclor] (Wolffheim 1992), o de adjetivaciones de la cultura mexicana derivadas por la lectura de Octavio Paz, como “romantisch, mystisch, leidenschaftlich” [romántica, mística, pasional] (Lüke 1999), reconvertidas a coordenadas positivas o polémicas para la definición de la literatura mexicana actual, la lectura y recepción en los órganos de prensa de nuevas publicaciones antológicas y de contribuciones académicas permiten la inclusión de categorías y nociones clasificadoras más complejas y acreditadas por la crítica e historiografía literaria –aunque no por esto exentas de problemáticas– como “realismo mágico” (Scheller 1992) “mestizaje”, “barroco”, la fricción de “realismo” y “fantástico” como tendencias opuestas de la producción literaria mexicana actual (Frenkel 1992; Wolffheim 1992), la indicación de “Tlatelolco” y la matanza de estudiantes en 1968 como lugar y evento simbólico sin regreso, que definiría el nuevo lenguaje de la política como de la narrativa actual o la idea de una mirada hacia “atrás” y el pasado histórico como actitud y tema central de la literatura mexicana del siglo XX en general (cf. Peters 1992). Este retrato, en particular, es defendido por la editora y latinoamericanista Michi Strausfeld (1992a y 1992b), autoras en aquellos días de detallados perfiles de la literatura mexicana contemporánea en la prensa alemana. Remitiendo a la idea de una literatura “milenaria”, Strausfeld (1992a: 20) destaca tres puntos de referencias que definirían las tendencias recientes: la cesura marcada por los eventos de la masacre del 2 de octubre de 1968, en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco (Ciudad de México) como parteaguas en la literatura mexicana contemporánea –visión compartida también por la responsable del programa literario de México, Vittoria Borsò (1992a y 1992d)⁴⁹⁷ que toma forma literaria en la narrativa con las crónicas de Carlos Monsiváis (*Días de guardar*, 1970), Luis González de Alba *Los días y los años* (1971), Elena Poniatowska (*La noche de Tlatelolco*, 1971) o nuevamente en la ficción con la novela de Fernando del Paso, *Palinuro en México* (1977); la atención histórica, en la revivificación contemporánea de la literatura de la Revolución mexicana (1910-1920) que desde Mariano Azuela a Juan Rulfo marcó la primera mitad del siglo XX, en la obra de Elena Garro (*Los recuerdos del porvenir*, 1963) a Ángeles Mastretta (*Arráncame la vida*, 1986) o Laura Esquivel (*Como agua para chocolate*, 1989) o la nueva novela histórica con tema colonial de Carlos Fuentes (*Terra nostra*, 1975) o Fernando del Paso (*Noticias del imperio*, 1987); el asomarse de un discurso “feminista”

alemana, entre otros: *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) y *Jesusa* (1982) de Elena Poniatowska, *Recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, *Las muertas* (1977) de Jorge Ibargüengoitia y *Palinuro en México* (1977) de Fernando del Paso. También las revistas *Der Schweizer Buchhandel* (núm. 16/1992) o el magazín de la Johan Wolfgang Goethe Universität *Forschung Frankfurt* (núm. 3/1992) les dedican propios dossiers a temas de la literatura mexicana, en parte con las mismas firmas y con enfoques parecidos.

⁴⁹⁷ Y defendida por la hispanista, de manera más orgánicas, también en sus trabajos académicos (cf. Borsò 1992c y 2010a). En el contexto de la exposición mexicana en Fráncfort, por el propio guion científico en la parte dedicada a la literatura (cf. Jiménez 1992: 113-114).

y de una crítica a la cuestión de género con el que además se afirma una creciente presencia de mujeres en el campo literario mexicano.⁴⁹⁸

Esta y otras perspectivas sintéticas ofrecidas por profesionales y académicos –que como se ha dicho tuvieron cierta resonancia en los órganos de la prensa alemana– encontrarían un planteamiento orgánico en el programa de eventos *El universo de la literatura mexicana* (AuM 1992) coordinado por la romanista Vittoria Borsò (cap. 5.1.3), a raíz también de la sinergia y productiva cooperación de aquellos mismos operadores, como moderadores en las charlas en la feria. Sus contribuciones ofrecieron nuevas coordenadas en cuyo surco vino a prepararse la recepción de la exposición mexicana en Fráncfort, supliendo o remediando a expectativas hasta entonces muy vagas o incluso inexistentes en el campo cultural local. Aun mayor resonancia en esta dirección hubo, sin embargo, el discurso inaugural dictado por el gran vate de la literatura mexicana, Octavio Paz, con una charla que resultaría muy seguida y comentada a nivel internacional o incluso mundial.

5.1.2. Nuevos y viejos imagotipos: “alas” y “raíces” de la literatura mexicana

Que a abrir la ceremonia de la feria y a introducir la delegación de autoras y autores mexicanos al público europeo fuera el poeta y exdiplomático Octavio Paz –“tal vez el embajador intelectual más importante de México en Alemania” (Kohut 2001: 305), ya ganador del Nobel en 1990 y del Premio de la Paz del Comercio Librero Alemán en 1984– no fue ninguna sorpresa. Su presencia, aclamada por los medios internacionales, fue ocasión también de polémicas y malhumores en el campo literario nacional y de sus detractores. Y esto no solo a raíz de una sobrerrepresentación del autor fuera de México, sino también de su declarada cercanía a posiciones neolibertistas (cf. Milanesi 1992) y su amistad personal con el presidente Salinas, de quien según opinaban las voces más críticas el poeta habría sido el portavoz oficial o incluso el “ideólogo”.⁴⁹⁹ No parece coincidencia si, al aprender la decisión del comité de encargar a Paz el discurso inaugural, el otro gran representante de las letras mexicanas, Carlos Fuentes, canceló su participación. A pesar de las amistosas declaraciones oficiales, su rechazo fue interpretado como una protesta contra la distinción otorgada a Paz (Stausberg 1992; Massot [Dolors] 1992; Weidhaas 2007: 245), a raíz de una diatriba y rivalidad entre los dos autores.⁵⁰⁰

Fuera como fuera, el discurso inaugural del Octavio Paz –un recorrido, en su primera parte, sobre la historia e identidad de México, con un ademán entre narración histórico-mítica y reflexión filosófica que recuerda su *Laberinto de la soledad* (1950)– ilustra diversos puntos de contacto no solo con los pilares del programa del comité mexicano, sino con la propia exposición y su construcción retórica. En ambos se divisa una articulación conceptual de tipo dialéctico, una misma fábula progresiva y un mismo repertorio de imágenes metafóricas.

⁴⁹⁸ Elementos y empujes que según Strausfeld (1992a) podrían atisbarse también en la obra reciente de Octavio Paz, en la biografía de *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), sobre la vida de la poeta y monja del siglo XVII.

⁴⁹⁹ Como dijo Eva Salgado Andrade (entrevista del 15/12/2017).

⁵⁰⁰ Una rivalidad tanto ideológica y literaria, como respecto de su espacio de representación nacional e internacional, que desde hacía tiempo iba consumándose en las páginas de sus respectivas revistas (*Nexos*, del izquierdista Fuentes, y *Vuelta*, dirigida por Paz).

Al abrir su intervención, el Nobel mexicano se presenta al público internacional como “persona oriunda de un país del llamado Tercer Mundo” (Paz 1992a: 1); retomando la retórica de la Feria del Libro de Fráncfort en los tiempos de los temas focales, Paz sitúa a México, ‘su’ edición y literatura en un espacio de acción y expresión en los márgenes del sistema económico-político y del campo literario y cultural mundial. El término *Tercer Mundo*,⁵⁰¹ que según Paz debería entenderse como fórmula provisoria e inexacta, no delinea alguna realidad concreta sino “una fantasía de políticos y periodistas: el Tercer mundo es muchos mundos, un conjunto heterogéneo de culturas y sociedades distintas” (ibid.). Al reivindicar una plurivocidad del concepto, sin embargo, Paz apenas indica la dimensión problemática de esta noción, olvidando sobre todo mencionar su origen eurocéntrico. La participación de México en Fráncfort, de hecho, se configura para Paz como el signo de un reconocimiento, europeo o occidental, de “los cambios notables en la esfera de la economía —más lentos e indecisos en el dominio de la política—” logrados por el país en las últimas décadas, como pasos para su conversión completa en “una democracia moderna” (ibid.: 2). Así, en lugar de desmontar las lógicas del concepto, el poeta asume su perspectiva, condicionada por la mirada económica y culturalmente hegemónica de Occidente,⁵⁰² con lo cual la presencia mexicana se califica y define a partir de escalas de valores y expectativas establecidas por el modelo del progreso occidental y su idea de *modernidad*.⁵⁰³

Bajo estos presupuestos, y por mucho que el poeta se apresure a explicar que “el escritor no es el representante, el diputado o el portavoz de una clase, un país o una iglesia” (ibid.: 1-2),⁵⁰⁴ el discurso de Paz verte en el esbozo de un perfil definitorio y definido de “la literatura mexicana” y sus “rasgos” (ibid.: 2) esenciales, fundamentados en la que se parece una ontogénesis de las ideas. Paz se detiene en un análisis de la psicología de la literatura nacional, aparentemente derivada de la Historia, que se pretende válida en perspectiva sincrónica y diacrónica. En hacer ello, el autor adopta un método análogo al de su famoso ensayo *El laberinto de la soledad*, con incursiones, como señala Jorge Aguilar Mora (1978: 15), en “territorios híbridos” y “demasiado vagos, demasiados nebulosos e inaprensibles” entre historia y mito, acabando en “enunciados históricamente inoperables” (ibid.: 25). En el *Laberinto*, este método basa en el asunto de que “un hecho histórico es [...] una realidad insoluble. Las circunstancias históricas explican nuestro carácter en la medida que nuestro carácter también las explica a ellas” (Paz 2000 [1950]: 79). La definición muestra la circularidad de un acercamiento que, rehuyendo toda demostración, aplica a la historia categorías a priori, así de convertirla en materia de interpretación psicológica. También en su discurso Paz trata la Historia como un territorio de afirmación de una identidad ahistórica de la nación, donde cada suceso se reduce a manifestación de supuestas fuerzas que la trascienden.

A partir de una mirada teleológica y retrospectiva, Paz concibe la historia de México en función de su (esperado) devenir democrático y moderno, como “una prolongada lucha y un movimiento tenaz,

⁵⁰¹ Para la articulación crítica del concepto véase el cap. 3.2.1.

⁵⁰² Como notaría también la prensa, comentando su discurso, mientras que Paz discute críticamente el concepto de “Tercer mundo”, la política de Salinas intentaría llevar a México al “primer mundo” (Die Rheinpfalz 1992: 109).

⁵⁰³ Vale aquí lo que señala también Jorge Aguilar Mora (1978: 30), en su análisis crítico de la obra ensayística de Paz, cuando dice que “toda su idea de la modernidad no es sino la expresión de la occidentalidad” (ibid.: 30).

⁵⁰⁴ “No es el vocero de una tribu, una colectividad o un gobierno: es la voz de una conciencia individual” (Paz 1992a: 1).

sinuoso y al fin irresistible, hacia la modernidad” (Paz 1992a: 2). En esta dirección, el autor pretende divisar un origen absoluto de la cultura mexicana –de una cultura pensada ya en su configuración actual– que se coloca en el encuentro de dos mundos y en el cambio traumático de época: “Nacimos del choque violento y entrañable entre la civilización mesoamericana y la España del Imperio y la Contrarreforma” (ibid.). La expresión paradójica y eufemística remite a una dialéctica que apunta a definir México por un conflicto apenas inicial, que desemboca en la revelación de afinidad e identificación amistosa con el colonizador europeo. Esta narración no les corresponde a las culturas, civilizaciones y comunidades nativas que preexistieron y sobrevivieron a la Conquista ningún lugar y realidad autónoma, sino solo uno en función del desarrollo extrínseco de la futura historia nacional. A pesar de ello, Paz reivindica obstinadamente la fundamental “continuidad de la cultura mexicana, especialmente en los dominios del libro y de la literatura” (ibid.). Así, la “literatura mexicana” que según Paz “nace también en el siglo XVI” (ibid.), con una identificación entre aparición de la literatura nacional y producción en castellano, se coloca no obstante de manera ideal en las huellas de las producciones escritas y letradas de las culturas originarias, como desarrollo de aquella “extraña belleza de las imágenes visuales” (ibid.) desprendidas por los códices precolombinos.

Aprovechando el alto valor simbólico, histórico y estético de estos artefactos, que tras haber perdido su función (y dignidad de obra literaria) se convierten en objeto indescifrable para la maravilla de la nueva cultura colonial,⁵⁰⁵ Paz apunta a dotar la literatura nacional (producto de la cultura europea e invento moderno) del fascino de una naturaleza oriunda y de un origen antiguo y oculto, que constituiría el fondo de una identidad enigmática y desconocida al propio mexicano. Paz repite aquí visiblemente un argumento central de *El laberinto de la soledad*, con la definición del “ser” mexicano como “ruptura y negación” (Paz 2000 [1950]: 97) en sí misma, como condición de un “hombre que busca su filiación, su origen” (ibid.: 23) sin éxito. Para ejemplificar aquella idea, el autor del *Laberinto* recurre en su ensayo a una imagen cabal del discurso identitario moderno, la de las *raíces*,⁵⁰⁶ rearticulada con una alusión a la mística natural de los pueblos originarios en la idea de “las secretas raíces” (ibid.: 20) de México.

En su discurso en la feria de Fráncfort, Paz vuelve a esta metáfora, para indicar un carácter decisivo de la literatura nacional: “la literatura mexicana se ha distinguido por dos rasgos [...]: la tendencia hacia lo universal y la atracción hacia lo propio. Alas y raíces” (Paz 1992a: 2). La dicotomía de “universalidad y mexicanidad”, que según el poeta hablaría de “la contradictoria relación [de México] con la modernidad” (ibid.: 3), reproduce de hecho el mismo sistema de oposiciones del *Laberinto*. En ambos lugares, la “tensión hacia lo universal” se expresa en la apertura de la sociedad mexicana novohispana hacia elementos extraños a su origen indígena: en la disponibilidad a abrazar alternativa o conjuntamente el cristianismo y el liberismo, a adoptar una nueva lengua, a incorporar elementos de las culturas y las literaturas españolas, francesas y norteamericanas.⁵⁰⁷ Correspondería a las “raíces”,

⁵⁰⁵ Hemos aquí un dispositivo de reificación y museificación de los testimonios escritos precolombinos que se divisaría también en la exposición central del pabellón mexicano (cf. 4.3.1).

⁵⁰⁶ Para una historia del concepto en la retórica antigua y su reconversión moderna véase Bettini (2016).

⁵⁰⁷ Cf. contrastivamente Paz (2000 [1950]: 98-162) y Paz (1992a: 3)

por el contrario, la voluntad de las letras mexicanas de “regresar y penetrar en su íntima singularidad”, en “la realidad no europea de México”, en aquella “realidad india” que es “simultáneamente un pasado y un presente, un fantasma que nos desvela y una presencia que nos interroga. Presencia secreta, escondida olvidada o enterrada” (ibid.: 3). La connotación y reducción de las culturas indígenas a presencia fantasmagórica de las antiguas civilizaciones es indicativa de un pensamiento, heredero del proyecto del *mestizaje*, que piensa estas últimas solo como resto del pasado, superado o para superar, y no como una realidad de facto que, a través de sus numerosas comunidades, sigue operando en el tejido social y cultural mexicano, definiendo su diversidad. Es evidente, por el contrario, como el discurso y la narración identitaria y unidireccional de Paz no deja lugar para una representación real de esta heterogeneidad. Esta misma impostación, como se dirá, se refleja también en el proyecto expositivo del pabellón central.

Cabe notar, en este lugar, de todas formas, cómo al hablar de “literatura” Paz no remita de ninguna forma a realidades literaria concretas, no fundamenta ni ejemplifica sus observaciones sobre la base de obras puntuales y textualidades concretas. Apenas puede divisarse una fugaz referencia a Juana Inés de la Cruz, mencionada como “el primer escritor [sic] verdaderamente grande que ha dado nuestro continente” (Paz 1992a: 2) en la que –dice Paz reiterando de forma dogmática su propia tesis– la dualidad de universalidad y mexicanidad se expresaría de forma ejemplar y completa. Como destaca Vittoria Borsò, también aquí como en otros lugares de la producción ensayística de Paz, su lógica “continúa siendo, pues, ahistórica [...]. Para Paz, la historia está, por tanto, al servicio de la identidad [...]. [L]a historia, aunque evolucionando, corresponderá a elementos ideales que desvaloran todos los enunciados históricos y particulares” (Borsò 2010a: 745). Si se sustituye *historia* con *literatura* el resultado es idéntico. Su acercamiento a la literatura se revela igual de abstracto y axiomático que sus planteamientos frente a la Historia, o incluso de una forma más radical, en la medida en que el hecho literario, de por sí material, se reduce a puras conceptualidades desvinculadas de fenómenos textuales o que solo virtualmente tocan la textualidad. Indicativa de este método a priori, tanto desprovisto de demostración como de anclaje concreto en la literatura, es la circularidad con la que los propios principios de definición de la “literatura mexicana” acaban por determinar también criterios de distinción selectiva, como cuando Paz afirma que todos “los escritores mexicanos *de valía*” – ¿Quiénes? ¿Quién y cómo los definen?– “h[a]n sido y s[o]n fieles a este doble impulso” (ibid.), a la tensión entre lo universal y lo propio. A pesar de no demostrar de ninguna forma –ni aquí, ni en otros lugares– la validez de esta teoría y el real aparecer de esta dicotomía en la literatura mexicana, en todas sus manifestaciones, el principio se eleva incluso a rasgo distintivo de la ‘buena literatura’ nacional, como adherencia a una supuesta naturaleza intrínseca.

El discurso de Octavio Paz plantea evidentemente a su auditorio una serie de asuntos, sobre la historia e la identidad de México, que, si alimentan la imaginación y fascinación extranjera frente al país mesoamericano, debieron de aparecer al mismo tiempo muy lejanos de la sensibilidad europea y occidental de la época, como demuestra el escaso interés que los medios internacionales reservaron a

estas cuestiones, frente a la amplia resonancia de su discurso.⁵⁰⁸ Mucho más, los comentarios se enfocarían en la segunda parte del discurso de Paz, casi ignorando la primera. Aquí, Paz se detiene en una reflexión, de tipo valorativo, sobre el estado de la literatura contemporánea. Dejando el territorio mexicano, Paz lamenta el “malestar de la literatura contemporánea” (ibid. 3) y apela a la valentía de editores, quienes contra la tendencia de un mercado global cada vez más homologado o sen “apostar por la pluralidad de gustos, aficiones y tendencias” (ibid.: 4). La protesta de Paz se dirige, particularmente, contra las tendencias del tiempo, que, junto con una disminución del interés general para la literatura, se distingue también por “la decadencia de ciertos géneros” (ibid.), en particular de la poesía, frente a otros. La apelación a una mayor bibliodiversidad, que por un lado podía aparecer como la petición del escritor del “Tercer mundo” al campo literario y editorial mundial a una apertura hacia su país y en favor de nombres menos representados a nivel internacional, deja leerse al mismo tiempo como el gesto de defensa de un autor de “obras, que por eufemismo llamamos ‘difíciles’” (ibid.), contra las simplificaciones del mercado de best-seller; el gesto algo elitista de un autor, educado al gusto europeo, en defensa de “lo que se llama, no sé por qué, ‘literatura seria’, como si Aristófanes, Boccaccio, Rabelais, Cervantes o Swift fuesen serios” (ibid.); es decir, finalmente, como gesto en defensa del canon clásico occidental de la literatura “mundial” –el *Western Canon* de Harold Bloom (1994)– frente a su desvaloración contemporánea. De hecho, la propia dicotomía de *mexicanidad* y *universalidad* que según Paz distingue a México, atraviesa de forma performativa la lógica y tensiones del discurso de Paz. La pareja conceptual, que resulta funcional a la representación de un campo literario que se pretende tanto connotado por su pertenencia americana como íntimamente abierto a Occidente, traduce una personal aspiración del autor a verse incluido en el sistema de este último.

Para el comité mexicano, de todas formas, la intervención de Paz cumplió con varias funciones. Además de ofrecerle al público la voz directa de su autor más destacado y reconocido fuera de México, su discurso veló por componer un perfil identitario bien definido y reconocible, en continuidad con imágenes –entre históricas y míticas– ya fuertemente condicionadas por la amplia recepción de la producción ensayística del autor en el extranjero. Pues como ha destacado Aguilar Mora (1978: 18) “si Paz es una figura capital en la cultura mexicana [...], en gran medida se debe a que parte de su labor ha consistido en dar pautas para la interpretación y comprensión de esta misma cultura”. La intervención de Paz tuvo, sin embargo, también otra función, la de dar forma y articulación discursiva a una dialéctica entre pertenencia histórica y modernidad, que respondía a los objetivos programáticos del comité y a las prioridades del gobierno priista de Salinas. Se trata de un perfil retórico e imaginario de hecho que permea de manera fundamental también la narración expositiva en el pabellón de México. Con una visión que se acerca a la de Paz, el grupo de estudiosos coordinado por Eugenia Meyer que armó el guion científico de la muestra dio cuerpo a una narración histórica pensada a partir del

⁵⁰⁸ Véanse, de forma ejemplar, entre las muchas contribuciones de diversos países recopiladas en la documentación de prensa de la Buchmesse (AuM 1992/1993), los artículos de Moret (1992b) y Massot (1992a) en España, *La Presse Montréal* (1992) en Canadá, Sassano (1992) en Italia, o Rosales y Zamora (1992b), para la prensa mexicana. Diversos órganos de prensa internacionales, como *ABC (Sevilla)* y *Le Monde* publicaron el discurso integralmente (Paz 1992b, 1992c y 1992d). Todos insisten en el análisis de Paz sobre la crisis del mercado editorial actual, casi sin referencia a la cuestión literaria mexicana.

desarrollo presente, según “la idea de que la historia, el presente y la tradición”, como comentó entonces la propia Eugenia Meyer, “conforman un ‘libro abierto’ –abierto a otras culturas y naciones–, al tiempo y a la modernidad” (Excelsior 1992: 36).

5.1.3. “*El universo de la literatura mexicana*”: programa literario y delegación oficial

Frente a una escasa presencia y proyección de las letras mexicanas en la edición internacional, la dirección de CONACULTA encargó a la romanista italiana y profesora de la Universidad de Düsseldorf Vittoria Borsò la organización de un programa de eventos literarios que pudiera de alguna forma remediar a esta falta. Al encomendar a una hispanista operante en Alemania esta tarea, el comité evidentemente optó por una estrategia que adoptara los intereses y las perspectivas externas del público profesional y lector local, en lugar de imponer una visión desde su propio campo. Este planteamiento, de por sí interesante y rupturista con respecto a ciertas formas y pautas autorrepresentativas, tuvo como inevitable consecuencia, sin embargo, una atención dedicada de forma exclusiva a la producción literaria de lengua española, constituyendo este el ámbito de competencias específico de la estudiosa encargada, así como la única lengua realmente accesible al ambiente editorial y académico europeo, en detrimento de las expresiones en otras lenguas del país.

De acuerdo con las exigencias del comité, pero también con sus intereses de investigadora, el principal afán de la profesora Borsò fue el de brindar una muestra posiblemente amplia de las principales tendencias de la literatura mexicana contemporánea, de las novedades de éxito nacional e internacional así como de personalidades y propuestas que se salieran de ciertas expectativas o incluso en contraste con los valores dominantes del campo literario mexicano e, indirectamente, del propio discurso del comité. La filóloga se propuso llevar a Fráncfort nombres que “no solamente no eran conocidos por el gran público” sino incluso que “no se conocían tampoco en los estudios literarios”⁵⁰⁹ y en la hispanística alemana, europea y norteamericana de la época. “Por lo que concierne sobre todo los cuentistas, tenían que ser gente justamente no conocida en Alemania”,⁵¹⁰ lo que desde el punto de vista sencillamente crítico-literario permitió también visibilizar autoras y autores que se salieran decididamente de fórmulas y categorías borrosas como la de “realismo mágico”, que se había afirmado con el “boom”, y fuera de las cuales la mayoría de los representantes de las letras mexicanas (e hispanoamericanas en general) no tendrían una coherente acogida.⁵¹¹ Responden a este criterio diversos de los autores y autoras seleccionados a formar parte del programa así como de los géneros allí tematizados, desde las crónicas de Carlos Monsiváis a la llamada Literatura de la Onda, representada por Margo Glantz y José Agustín, movimiento que marcó las letras mexicanas entre mediados de los 60 y los primeros años de los 70, con un intento renovador que abría la lengua literaria a la jerga, al

⁵⁰⁹ Vittoria Borsò, entrevista del 03/08/2017.

⁵¹⁰ Ibid.

⁵¹¹ En su monografía *Jenseits der Einsamkeit*, Borsò (1994) lamenta todavía esta actitud y el retraso en la circulación y recepción, también entre estudiosos, de voces y obras de la literatura mexicana que no entraban en el canon del realismo mágico o que ponían a prueba sus paradigmas. Sería este, por ejemplo, el caso, según la autora de Elena Garro (1916-1998) o José Revueltas (1914-1976).

lenguaje juvenil y a las influencias norteamericanas. El programa tuvo también el mérito de brindarle visibilidad a una generación de autoras y autores, jóvenes y menos jóvenes, que vinieron en este espacio a definirse programática y polémicamente como “cosmopolitas”, reclamando expresamente una posición fuera de aquel discurso de la “mexicanidad” que caracteriza la obra poética y ensayística de Octavio Paz como la narrativa de Carlos Fuentes.⁵¹² Entre ellos, Juan Villoro, Sergio Pitol, David Huerta, Carmen Boullosa, Fernando del Paso, Salvador Elizondo o José Agustín.

Otro gran reto de Borsò consistió en ilustrar “la gran pluralidad y la diversidad de la escritura mexicana”,⁵¹³ dejando espacio también a voces críticas de la “disidencia”,⁵¹⁴ que presentaran una imagen más compleja del país y de su realidad cultural, permitiendo así en parte –como constató positivamente la prensa– matizar el propio “Meinungsmonopol” [monopolio de opiniones] (Hollensteiner 1992: 125) del Partido Revolucionario Institucional (PRI) del gobierno mexicano. En esta dirección figuras todavía también poco conocidas fuera de México, como las de Monsiváis y Agustín, pero también del poeta y narrador Vicente Quirarte (1954-) o el poeta, cronista y guionista José Joaquín Blanco (1951-), entre otras, –de los que Borsò dijo: “me maravillé que [los representantes del comité] hubieran aceptado que vinieran”–⁵¹⁵, no solo encontraron aquí una importante vitrina para darse a conocer por primera vez al público internacional, sino que vinieron a tematizar problemáticas internas a la situación socio-cultural, política y económica y literaria de México, de otra forma ausentes en la literatura de grandes “autores consagrados”, como Paz o Fuentes,⁵¹⁶ objetos polémicos de discusión en diversas charlas por sus visiones sobre México. En este sentido, a pesar de estar integrado en el planteamiento y en los objetivos generales del comité para la presencia de México en la feria, el programa de encuentros literarios proporcionó de alguna forma también una suerte de discurso alternativo o complementario al de la comunicación oficial.

Un buen ejemplo en este sentido lo ofrece el *Primer encuentro con la literatura mexicana* (AuM 1992: 3), acto de apertura del programa celebrado el 30 de septiembre a la presencia del presidente de CONACULTA Rafael Tovar y Teresa. La conferencia abría con una lección magistral del historiador y filólogo mexicano José Luis Martínez (1918-2007), ya director del Fondo de Cultura Económica (1977-1982), sobre la historia y el surgimiento de la literatura en México. En este marco, Martínez ofreció al público un retrato histórico de la literatura mexicana a través de las épocas. Su intervención, particularmente, tuvo el mérito de aclarar y enmendar algunos de aquellos sesgos especulativos que se ven reflejado, de manera ejemplar, en el acercamiento discursivo de Octavio Paz. Martínez procuró explicar –como relata el periodista Alexander Schmitz (1992a) en *Börsenblatt*– que “en el caso de la literatura mexicana no se trata de un ‘proceso continuo’ en el sentido habitual, sino de tres literaturas: la precolombina, la colonial y la moderna”.⁵¹⁷ Al introducir una panorámica sobre el “universo” de las

⁵¹² Cf. Así repetidamente presentados en sus propias palabras, entre otros, por Kief 1992, Rosell 1992, Rheinländer 1992, Chwastek 161, Kleinert 1992, Massot 1992b o Schmitz 1992c.

⁵¹³ Vittoria Borsò, entrevista del 03/08/2017.

⁵¹⁴ Ibid.

⁵¹⁵ Ibid.

⁵¹⁶ Ibid.

⁵¹⁷ “[...] dass es sich bei der mexikanischen Literatur nicht um einen ‘kontinuierlichen Prozess’ im üblichen Sinne handelt, sondern recht eigentlich um drei Literaturen: die präkolumbianische, die koloniale und die moderne” (Schmitz 1992a: 109).

letras mexicanas, el filólogo rompía de antemano con el paradigma de la univocidad y de la *continuidad*, al que, junto con el discurso de Paz, se venía a conformar también el acercamiento propuesto por la propia exposición central. A pesar de retomar una concepción identitaria basada en la repartición histórica y la combinación simbólica de tres épocas y culturas que la comunicación oficial visibilizaba de forma emblemática también desde su logotipo y en la estética de su pabellón (cf. cap. 5.2), el planteamiento de Martínez alteraba la narración lineal y progresiva allí subtendida. En particular, el historiador procuró recordar la violencia que supuso el ingreso a la realidad colonial, con la represión de aquellas culturas precolombinas que, no obstante, siguieron operando en la realidad cultural y en las producciones en las lenguas indígenas y sus tradiciones orales (ibid.). De este modo, al inaugurar un programa enfocado únicamente en las literaturas hispanas de México, el filólogo vino igualmente a tematizar dimensiones conflictuales implícitas en una representación basada en el monolingüismo y a plantear la cuestión acerca de la real “identidad cultural nacional”⁵¹⁸, de cómo y dónde colocar los inicios de la literatura mexicana: “¿A qué tradición podemos referirnos realmente? ¿Somos herederos de la tradición española o de una tradición indígena?”⁵¹⁹ La misma producción en español, de hecho, conocería por lo menos una cesura importante, entre la homogeneidad de la influencia española en la edad novohispana y la “búsqueda de nuevas formas”,⁵²⁰ a partir de la Independencia, con el ingreso de nuevos referentes locales e internacionales, que contribuyeron a permitir el ingreso de la lírica popular, de la novela realista, pero también del Modernismo latinoamericano y de las vanguardias.

El programa de eventos, bajo el título de *El universo de la literatura mexicana* preveía un ciclo de 11 encuentros entre mesas redondas y lecturas en el recinto ferial, que se celebraron en la sala contigua al pabellón de México en la Kongresshalle, con la presencia de 47 representantes del panorama literario mexicano de habla hispana actual –junto al ya citado Paz, quien no participaría en los eventos–. La selección presentaba una panorámica sobre los principales géneros de la producción literaria actual, con particular eje en la narrativa, de ficción o periodística, que cubría la mitad de los eventos totales. Las charlas intentaban cubrir cada uno un género: narrativa, poesía, crónica, ensayo, crítica literaria, cuento, teatro, “literatura de mujeres” y literatura juvenil e infantil (AuM 1992: 3-7). El primer encuentro, *La novela en México* (el 1º de octubre) reunía a José Agustín, Fernando del Paso, Salvador Elizondo, Sergio Pitol (ibid.: 4); seguían, para el ámbito de la narrativa, *Crónica y ensayo en México* (1º de octubre), con José Joaquín Blanco, Enrique Krauze (1947-) y Carlos Monsiváis (ibid.: 5) y “Cuentistas mexicanos” (el 3 de octubre), que al lado de Hernán Lara Zavala (1946-), Héctor Manjarrez (1945-), Daniel Sada, Esther Seligson (1941-2010), Juan Villoro preveía la participación del célebre autor de *Confabulario* (1952), Juan José Arreola (ibid.: 6), el segundo autor más anciano y

⁵¹⁸ “[...] der eigenen kulturellen Identität” (ibid.: 80), asunto que Schimtz, recogiendo la lección de Paz, interpreta como una “der mexikanischen Schlüsselfragen” [de las cuestiones fundamentales de México] (ibid.).

⁵¹⁹ “Auf welche Tradition können wir uns eigentlich berufen? Sind wir die Erben der spanischen oder doch einer indigenen Tradition?” (ibid.).

⁵²⁰ “[...] Suche nach neuen [...] Formen” (ibid.).

más consagrado de la delegación después de Paz, quien, sin embargo, cancelaría su participación.⁵²¹ Con un enfoque temático en la perspectiva de género, también la mesa redonda *Literatura de mujeres* (el 4 de octubre) reunía a cuatro narradoras, las exitosas Laura Esquivel y Ángeles Mastretta, al lado de Carmen Boullosa y Margo Glantz (1930-), (ibid.: 7).⁵²² Al ámbito de la narrativa, en el sector específico de la producción para la infancia, estaba dedicado el encuentro *Literatura infantil y juvenil* (3 de octubre), al que participaron cuentista e ilustradores como Felipe Dávalos (1942-), Gilberto Rendón Ortiz (1948-2021), Liliana Santirso, Martha Sastrías, Victoria Schusheim, Patricia van Rhijn (ibid.: 5).⁵²³

Con enfoque en el género del ensayo era el encuentro *La crítica literaria en México* (2 de octubre) presentaba a José Joaquín Blanco, Adolfo Castañón (1952-), Alberto Ruy Sánchez (1951-), Sara Sefchovich (1949-), Guillermo Sheridan (1950-) (ibid.) y la lección magistral dictada por Carlos Monsiváis sobre *Cultura popular en México* (3 de octubre), presentado al público de la feria por el profesor colombiano Carlos Rincón (Freie Universität de Berlín) (ibid.: 6). A la lírica estaban consagrados dos eventos: *La poesía mexicana del siglo XX* (2 de octubre), con Homero Aridjis, Efraín Bartolomé (1950-), Elsa Cross (1946-), Alí Chumacero (1918-2010), David Huerta, Eduardo Lizalde (1929-2022), Jaime Sabines (1926-1999) (ibid.: 5); *Nueva poesía mexicana* (4 de octubre), con Alberto Blanco (1950-), Coral Bracho (1951), Fabio Morábito, Vicente Quirarte, Silvia Tomasa Rivera (1955-) y Francisco Serrano (1949-) (ibid.: 7). Por primera vez y de manera todavía hoy en día bastante excepcional, en el marco del programa literario de un Invitado de honor, se dedicó también una atención específica al género dramático, con el encuentro *Teatro y dramaturgia* (4 de octubre), que reunía al fundador del Centro de Arte Dramático Héctor Azar (1930-2000), Hugo Hiriart (1942-), al guionista Vicente Leñero (1933-2014), al autor de telenovelas Carlos Olmos (1947-2003) y Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008) (ibid.: 6).

Aunque prescindiendo de las necesidades estratégicas del comité, la fisionomía elegida de un México moderno resultó una perspectiva favorable para la apertura de nuevos caminos de promoción de la literatura mexicana. Como se nota, de hecho, la selección de autoras y autores privilegiaba la generación de los nacidos entre finales de 1940 y la década de 1950, con pocos representantes de más larga trayectoria biográfica. En cambio, las mujeres resultaban una minoría, apenas 13 en el total de 47 nombres, desequilibrio que motiva también un enfoque especial dedicado a la narrativa “de mujeres” (ibid.: 7). Entre las figuras que más catalizaron la atención de los medios internacionales y el interés del sector, por prometer ventas significativas también en traducción, se presentaban en primer

⁵²¹ Según indica Schmitt (1992b), como Arreola, también Enrique Krauze y José Joaquín Blanco, pese a estar invitados, finalmente, optarían por no venir a la feria. La razón de estas defecciones se debería a las muchas polémicas relativas a la política de selección y a una mala gestión, por parte del comité oficial, del hospedaje de los escritores invitados, a quienes, con excepción de Paz, se alojarían en un hotel alejado del centro de la ciudad, dificultando su participación a celebraciones oficiales y las veladas con personalidades políticas y profesionales en la noche. La propia asesora Vittoria Borsò denunció esta situación al attaché cultural de la Embajada de México en Alemania, José Luis Martínez, hijo del homónimo historiador (cf. Borsò [1992b], entre las fuentes de archivo).

⁵²² Mastretta y Esquivel, no formaban parte oficialmente de la delegación, pudiendo contar con la invitación de sus editores alemanes (Vittoria Borsò, entrevista del 03/08/2017).

⁵²³ Sobre estas autoras y autores no hay datos disponibles sobre su fecha de nacimiento o fallecimiento en los archivos consultados.

lugar Ángeles Mastretta –para algunos la nueva “Isabelle Allende” (Buhrfeind 1992: 139) de la literatura mexicana–, Laura Esquivel y Fernando Del Paso,⁵²⁴ ambos indicados como posibles autores “best seller” también fuera de su país (ibid.; Hollensteiner 1992; Queren 1992) particularmente el segundo, calificando la traducción al alemán de su novela *Palinuro de México* –ya en edición española, francesa e inglesa (cf. Kief 1992)– como “el principal evento literario de Fráncfort”.⁵²⁵

Como toda selección, el programa presentaba, a pesar de todo, una muestra de todas formas limitada, resultado de diversos compromisos logísticos. Entre los que quedaron fuera pueden mencionarse algunos ausentes excelentes, que por distintas razones no participaron. Entre ellos destacan: Carlos Fuentes (1928-2012), Elena Garro (1916-1998), Héctor Aguilar Camín (1946-), Elena Poniatowska (1932-), algunos entre los principales representantes de la Generación de la ruptura o de la Casa del Lago, como Juan Vicente Melo (1932-1996) y Juan García Ponce (1932-2003), Gustavo Sáinz (1940-2015), Eraclio Zepeda (1937-2015) o el autor best seller de novelas policiaca Paco Ignacio Taibo II (1949-), que a pesar del gran éxito internacional y en Alemania de sus obras, lamentó su exclusión (Ochoa Sandy 1992a). Otro ausente fue José Emilio Pacheco (1939-2014), quien sin embargo solo rechazó la invitación, debido a otros compromisos.

5.2. El pabellón mexicano: el diseño como “cronología” y semiosis nacional

En contraste con la plurivocidad y complejidad del programa literario, la exposición central en el pabellón mexicano se distinguió por una propuesta que consiguió enlazar en una narración y forma coherente y cohesiva distintas dimensiones, estéticas y retóricas: desde el planteamiento histórico del discurso oficial a la imagen visual y tipográfica del evento, hasta el diseño arquitectónico del pabellón y la secuenciación de los contenidos expuestos. Este proyecto tuvo como punto de gravitación el concepto arquitectónico y museográfico del pabellón mexicano, realizado por la arquitecta Martha D. Carrera Salcedo (fig. 31).



Figura 31. Pabellón de México, perspectiva frontal desde la entrada. Foto: © Martha Hellion.

Fuente: archivo de Martha Hellion.

⁵²⁴ Entre otros también: Schmitt [W. Christian] 1992; Egelkraut 1992a; Kleinert 1992; Rehn 1992.

⁵²⁵ “[...] das Frankfurter literarische Hauptereignis” (Kief 1992: 149).

El pabellón se presentaba al público como una gran galería de imponentes formas geométricas y regulares que, a través de series de módulos ordenados en un único movimiento repetido marcaban la dirección ideal de un recorrido. Su meta era una gran estructura de biombos, rosados y verdes, cuyo aspecto debía recordar las páginas de un enorme “libro abierto”. A los dos lados del pasillo central, una serie de filas paralelas de vitrinas venía organizándose dividiendo el espacio en estructuras lineales convergentes, que subrayan ulteriormente la idea de un único gran vector. Fortificado y establecido por la rigidez y angulosidad de las formas geométricas y el tamaño de sus estructuras, el ambiente, austero e imponente, en el color gris dominante del espacio, se veía enriquecido por la presencia de grandes monolitos facsímiles, reproducciones de obras arqueológicas monumentales y rituales de las antiguas civilizaciones mesoamericanas. Colocados en la cabeza de cada hilera de vitrinas a la derecha, estas esculturas contribuyan a grabar en la percepción del visitante ya desde la entrada la impresión de un escenario solemne y conmemorativo –“casi sagrado” (Schmitt 1992b: 147), se dijo–, con la evocación de horizontes históricos, culturales y geográficos lejanos y particularmente fascinantes para el público europeo y alemán.



Figura 32. Logotipo de la participación mexicana en Fráncfort 1992. Diseño: Vicente Rojo/© Frankfurter Buchmesse/Frankfurt Book Fair.

El diseño y la configuración arquitectónica del pabellón reproducía visiblemente el aspecto del logotipo promocional, dibujado en 1991 por el artista e ilustrador mexicano Vicente Rojo Almazán (1932-2021), para la imagen visual y tipográfica de México (fig. 32), contribuyendo a un efecto de reconocimiento. Como en una colorida obra de papel picado mexicano, el emblema presentaba la matriz estilizada de una *M* de *México*, recortada y recompuesta en la forma de la tapa y las páginas de un libro, con un lomo gris en el centro. La alternancia del verde natural y de un rojo casi rosado, divididos por espacios blancos en medio, aludían a los colores de la bandera nacional, aunque reproducidos en una tonalidad más vivaz y “suave”.⁵²⁶ La imagen insistía en la evocación y reutilización de elementos del arte popular y tradicional mexicana, reducidos a elementos geométricos y esenciales. En ello podía reconocerse el patrón zigzagueado que distingue diversos ejemplos del arte zapoteca y mexica, como en las decoraciones de los palacios de Mitla, de las pirámides de Monte

⁵²⁶ Como dijo el propio Vicente Rojo: “Los colores no son los reales de la bandera [...], no quería que fuera la bandera, me parecía muy obvio, pero de alguna manera reunir, recoger los colores de la bandera, que es el verde, el rojo y el blanco que viene por el intermedio” (Vicente Rojo, entrevista del 06/12/2018).

Albán o Teotihuacán, según recordó el propio diseñador.⁵²⁷ En las intenciones de Rojo, el juego de multiplicación y trastorno visual producido por la superposición de las *M* remitía al gusto barroco por la acumulación y debía resumir en su diseño las tres etapas fundamentales de la historia de México (programáticamente recordadas también por Martínez): la época precolombina, la colonial y la moderna (CONACULTA 1992a: I, 1). Esta misma cronología y división constituían también los capítulos de la narración expositiva y componían conformemente los espacios del pabellón.

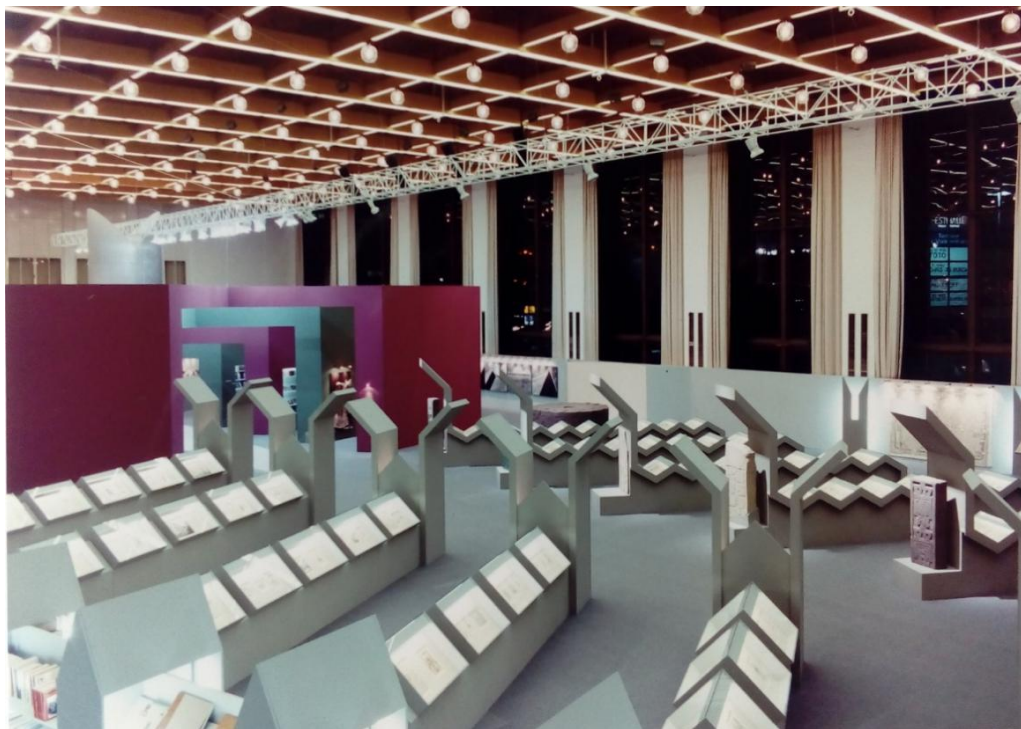


Figura 33. Vista lateral: “Nuestras raíces” (derecha) y “Nuestro presente” (izquierda).

Foto: © Martha Hellion. Fuente: archivo de Martha Hellion.

El proyecto arquitectónico del pabellón, de hecho, resulta una ampliación al dominio espacial no solo de esta idea sino también del mismo patrón, implementado de manera funcional al dispositivo museográfico. La figura del libro abierto se presentaba aquí como un arco u portal donde iba terminado el recorrido de la muestra, representado por el gran pasillo principal como extensión directa del lomo del libro. Así como este encuaderna todas las páginas de un volumen, también el pasillo, como síntesis y dirección del recorrido expositivo, reunía las diversas facetas de la historia del país. Como ya el logotipo, también el diseño arquitectónico muestra el recupero de elementos del arte prehispánico, reconfigurados en beneficio de una estética abstracta y minimalista. Ambas obras, el logotipo y el pabellón, juegan con la idea de la hibridación y de la superposición de códigos visuales, aludiendo a una continuidad y renovación de las formas históricas, estéticas y culturales, en una representación simultánea y sincrónica de la diversidad de la cultura mexicana.

Martha Hellion, curadora artística de la exposición y responsable del montaje de la estructura en Fráncfort, en lugar de la propia arquitecta –quien a raíz de turbulentas polémicas con la comisaría fue

⁵²⁷ Ibid.

arbitrariamente expulsada de la organización en julio de 1992—⁵²⁸ nota como para el diseño y arreglo del espacio expositivo mexicano “se utilizaron ciertas bases arquitectónicas y simbólicas del arte prehispánico para dar un carácter de origen a la mexicanidad”.⁵²⁹ Así, por ejemplo, en la estructura de las seis hileras de vitrinas a la derecha, donde se exhibían reproducciones de códices precolombinos, podría distinguirse alusivamente algo como la forma de una serpiente. También, el propio recorrido y el orden de las vitrinas, puestas a los dos lados de cada raya, obligaban al visitante a avanzar de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, siguiendo una trayectoria similar a las escrituras en bustrófedon o al movimiento de este animal. Como notorio, la serpiente representa en la cosmovisión de diversas civilizaciones del México antiguo (como mexicas, toltecas, teotihuacanas, mayas, olmecas) la principal figura del panteón prehispánico, deidad fertilizadora de la que tuvieron origen los demás dioses, con el nombre de Quetzalcóatl.

Estas referencias, sin embargo, de hecho, muy herméticas y puramente alusivas, quizá sean solamente incluidas de forma indirecta, por las conexiones simbólicas que el patrón zigzag en el arte prehispánico nutre con esta figura mítica. Más concretamente, lo que la estructura de estas vitrinas apuntaban a recordar y reproducir, como comentó la propia arquitecta Marta D. Carrera, era la “forma de lectura de los códices” y la “forma material del lenguaje”⁵³⁰ de estas obras, hechas de lienzos de piel, unidos y plisados. El propio diseño arquitectónico apuntaba así a “dar cuenta de un componente cultural y en todo caso escritural de una época histórica en paralelo”.⁵³¹ Así, de manera simétrica, en el espacio a la izquierda, donde venían a presentarse los primeros productos impresos de la época colonial, otras seis filas de escaparates retomaban la forma de “los atriles”⁵³² de las antiguas bibliotecas de la Nueva España, un homenaje a la historia del libro y su institución. En contraste con este escenario, por otro lado, a final del salón, con una exposición de productos editoriales actuales, el México moderno se veía representado figurativamente por la composición de grandes divisorios en forma de libro, símbolo del definitivo establecerse de la cultura nacional a través de ese medio. Contra la tonalidad gris general del resto del pabellón, destacaba aquí la alternancia de rosas y verdes de los biombos, que, como ya en el logo, entendían reproducir los colores de la bandera, “pero en tonos distintos: rosa suave, verde oscuro, referenciales de la artesanía y de las frutas” (Ponce 1992), o como notó también Martha Hellion, del “uso de la cochinilla y los tintes”.⁵³³

⁵²⁸ El comité, sin embargo, dio seguimiento al proyecto arquitectónico y museográfica propuesto por Carrera, lo que dio inicio a una controversia sobre los créditos del trabajo (cf. Ochoa Sandy 1992; Meyer 1992b). El proyecto ejecutivo fue asignado finalmente a Jorge Fabela Macín y a la empresa Conex S. A., no sin dificultades debidas a acusaciones de plagio por parte de la arquitecta (así resulta de carta del Colegio de Arquitectos de México [1992] y Martha D. Carrera [1992] a Rafael Tovar de Teresa). El asunto tuvo que resolverse mediante juicio legal, acreditando en 1998 la autoría a esta última (Martha D. Carrera Salcedo, entrevista del 11/03/2018).

⁵²⁹ Entrevista con Martha Hellion (15/12/2017).

⁵³⁰ Martha D. Carrera Salcedo, entrevista del 04/12/2018.

⁵³¹ Ibid.

⁵³² Martha Hellion, entrevista del 15/12/2017.

⁵³³ Ibid. Aunque esto, según precisó la arquitecta no acontecía de forma *mimética* sino “referencial”: “hay una gran diferencia, porque lo mimético acaba termina siendo parodia”, mientras que aquí no había “una intención de mimesis, sino de referencia, como una especie de pincelada, de recuerdo o llamada de atención hacia algo” (ibid.).

De todas formas, la recombinación de elementos decorativos del arte popular y de motivos simbólicos del arte prehispánico y de diversas épocas en un diseño, por lo demás, absolutamente abstracto y minimalista o “aparentemente futurista” (Mannheimer Morgen 1992) en su estética, manifiesta el esfuerzo programático del país de asimilar su representación a supuestos estándares de modernidad al mismo tiempo que iban que cumplían con ciertas expectativas y proyecciones “exóticas” (cf. Horst 1992; Schmitt [W. Christian] 1992; Stiffl 1992) del público alemán y europeo. Diversos elementos de esta dialéctica podían reconocerse de manera fundamental en la muestra central.

Lo que es cierto, por otro lado, es la función identificativa de estas referencias y su inclusión como parte de una estética unitaria. Diversas soluciones en la exhibición mexicana, de hecho, fueron orientadas a la creación de una estética reconocible, lo que el artista neerlandés-mexicano Jan Hendrix, quien contribuiría también a la realización de la exposición como curador artístico, llamaría “una sensación de familia”,⁵³⁴ con el efecto de sugerir una cierta idea de identidad y continuidad histórica y cultural. Quizás incluso la elección de un artista tan representativo como Vicente Rojo Almazán (1932-2021), célebre fundador y director artístico de la Editorial Era (1960-), para la creación de la comunicación gráfica de México pueda entenderse ya en esta dirección. Como ningún otro artista e ilustrador, el célebre fundador y director artístico de la Editorial Era (1960-), definió la estética y el aspecto gráfico de la edición mexicana a lo largo de varias décadas, ofreciendo una cara reconocible a un sinnúmero de obras de autores y autoras de la literatura nacional –desde Juan Rulfo a Octavio Paz, Sergio Pitlor, Carlos Monsiváis o Bárbara Jacobs– e internacional.⁵³⁵ En ocasión de la feria, Rojo, fue invitado a presentar e inaugurar una muestra personal *Vicente Rojo, 40 años de diseño gráfico* sobre su trabajo, con mamparas de portadas, ilustraciones y revistas por él realizadas.⁵³⁶

Volviendo al aspecto arquitectónico del pabellón, cabe considerar como, de acuerdo con el ya citado trabajo de Umberto Eco (1986 [1967]), “A Theory of Expositions”, la arquitectura puede leerse como acto comunicativo que opera en dos niveles, *denotativos* y *connotativos*: en la medida en la que “a product of architecture or design [...] suggests a function and acts on the user” (ibid. 297), su denotación corresponderá a la acción que su configuración plástica y espacial permite físicamente y comunica.⁵³⁷ El diseño se convierte entonces en *significante* (“signifier” – ibid.), que, sin embargo, en sus calidades y características vehicula también “secondary functions”, es decir “related meanings, based on cultural conventions, and mental and semantic associations” (ibid. 298). Estas significaciones, de tipo connotativo, resultan vehiculadas por la forma y el aspecto, por los materiales y elementos simbólicos y decorativos y sus relaciones a ciertos contextos sociales, históricos, pragmáticos o a ciertos sujetos.

En el caso del pabellón mexicano, más allá de ofrecer una estructura funcional o un decorado con alusiones simbólicas, la arquitectura constituía también el dispositivo principal del propio discurso

⁵³⁴ Jan Hendrix, entrevista del 13/12/2017. Véase más abajo.

⁵³⁵ Cf. el catálogo de su obra *Vicente Rojo: diseño gráfico* (Montalvo 2014).

⁵³⁶ En el Klingspor-Museum de Offenbach, en las afueras de Fráncfort (9 de septiembre-11 de noviembre) y en la librería FNAC de Berlín (12 de noviembre-6 de diciembre 1992) (AuM 1992: 8 y 32).

⁵³⁷ “The form of the object must fundamentally and unequivocally communicate the function which the object was designed” (Eco 1986 [1967]: 297).

expositivo, en la medida en la que venía a colocar y ordenar el contenido expuesto en un espacio semantizado. De hecho, sin embargo, el elemento más interesante del pabellón mexicano consiste en la conexión estructurante que su diseño apunta a establecer entre espacio y objeto de exposición. El proyecto se distingue, como explica Martha D. Carrera, por un concepto “arquitectónico y museográfico [...] integral”, cuya finalidad pues era “integrar la representación con el contenido”.⁵³⁸ En ello la arquitectura no constituía simplemente un contenedor o un simple medio simbólico, sino el lenguaje y el elemento central de una “museografía espacial” que era “parte del discurso” expositivo.⁵³⁹ A pesar de no completarse totalmente el concepto museográfico por la exclusión de la arquitecta, esta función de la arquitectura se mantuvo operante, tanto que en el resultado final

primó más esa representación iconográfica de la museografía espacial que el mismo objeto. [...] Aunque no se haya llevado a cabo por completo con fidelidad o con respecto de lo que dio base a eso, [...] fue más contundente este lenguaje que el objeto mismo que estaba expuesto.⁵⁴⁰

La planta arquitectónica del pabellón ilustra muy bien esta situación (fig. 34). Observando la proyección planimétrica de los espacios expositivos puede notarse como el diseño se corresponde perfectamente a la articulación del recorrido de la exposición y a los capítulos de una narración histórica. A través de la organización geométrica y simétrica del espacio, dividido horizontalmente por el pasillo central y verticalmente por la tangencial central, pueden distinguirse trayectorias que asumen función significativa. En el centro las trayectorias de estanterías y mamparas se encuentran en un movimiento convergente. Estas líneas ponen en comunicación dialéctica los diferentes apartados de la muestra, según la trayectoria de pasado y presente, de relaciones de simultaneidad o alternativa, de sucesión temporal y cesura, de continuidad y discontinuidad.

En este sentido, el pabellón de México presenta un ejemplo absolutamente perfecto de *cronología* museística, como Jana Scholze (2004: 122) llama un tipo de “presentaciones orientadas al tiempo” y consagradas

a un tema histórico, científico o popular, que se plantea y discute de forma cronológica. La organización temporal y la estructuración de la presentación conceptual del tema se trasladan a un orden espacial, en el que las secciones separadas cronológica y/o temáticamente y su secuencia se definen como unidades y secuencias espaciales. En correspondencia con la línea argumental desarrollada teórica y conceptualmente, los temas se desarrollan espacialmente de forma sucesiva y, por tanto, se perciben como una “narración” visualizada.⁵⁴¹

⁵³⁸ Martha D. Carrera Salcedo, entrevista del 10/04/2018.

⁵³⁹ “Por lo general la museografía es un soporte neutro que nada más pone en valor el objeto, en lo general; en este caso no había esa vitrina o esa museografía base, donde nada más se pone en valor el objeto, sino que el soporte, la museografía, era parte del discurso” (ibid.).

⁵⁴⁰ Ibid.

⁵⁴¹ “Chronologien sind tempusgerichtete Präsentationen. D.h., sie widmen sich einem wissenschaftlichen oder populärwissenschaftlichen historischen Thema, welches chronologisch vorgestellt und verhandelt wird. Die zeitbezogene Gliederung und Strukturierung der konzeptuellen Darstellung des Themas werden in eine räumliche Ordnung übertragen, wobei zeitlich und/oder thematisch getrennte Abschnitte sowie deren Reihenfolge als räumliche Einheiten und Abfolgen definiert werden. Als Entsprechung der theoretisch und konzeptionell erarbeiteten story-line sollen sich die Themen räumlich sukzessiv entwickeln und somit als visualisierte ‘Erzählung’ wahrgenommen werden”. (Scholze 2004: 122).

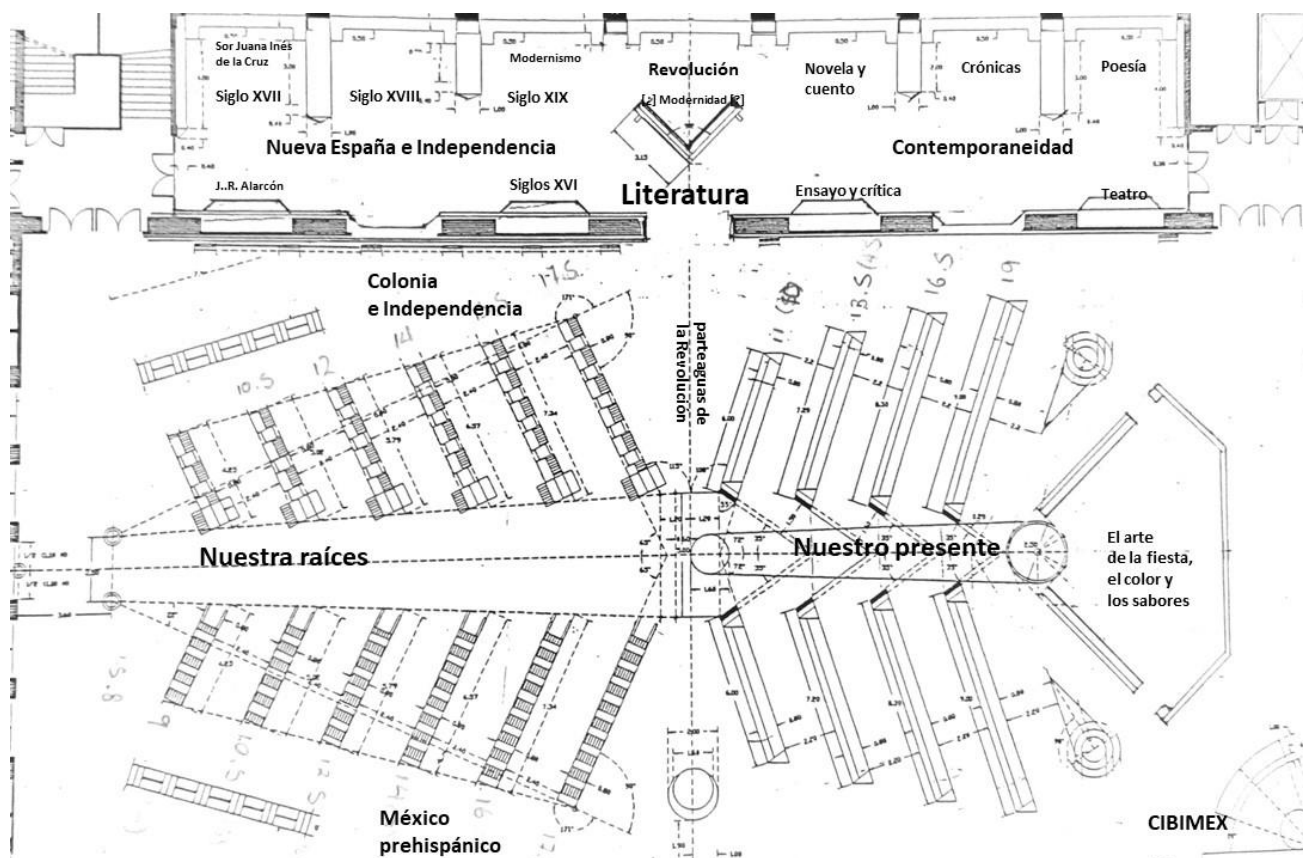


Figura 34. Copia del plano del pabellón mexicano. Diseño de Martha D. Carrera Salcedo.

Fuente: archivo de Martha Hellion. Indicaciones en negrita del autor.

En la exposición mexicana, la historia de México, a través de su producto escrito, venía a ilustrarse en un único gran espacio transitable, imagen metafórica y síntesis del desarrollo progresivo de la cultura y de la identidad nacional a lo largo de las épocas. Por ese itinerario iba organizándose, a lo largo de una línea del tiempo, la narración expositiva, desde los orígenes prehispánicos al presente. Las trayectorias divergentes de las “páginas” del libro sugerían quizás la idea de ulteriores desarrollos autónomos de estas que, sin embargo, partiendo de las “raíces” comunes concluían en el único punto de llegada. En este sentido, el concepto arquitectónico venía a desempeñar funciones semánticas decisivas, no solo para la *representación* visual, sino también para la *narración* de México. En su propio nivel *denotativo*, a través de las funcionalidades del espacio y de las posibilidades de movimiento en ello, iba organizando la progresión y secuencia de un recorrido obligado. La referencia al contexto cultural del México antiguo y moderno, en el nivel *connotativo*, tampoco solo ofrecía un entorno rico de implicaciones simbólicas. Entre denotación y connotación puede reconocerse una inherente homogeneidad, como ilustra elementos icónicos que apuntan a establecer la conexión entre contenido expuesto y forma de su exhibición.

A través de la cronología, el arreglo espacial organiza un acto comunicativo de tipo esencialmente narrativo. La dimensión narrativa del espacio en el pabellón mexicano resulta presente en varios niveles y encuentra en la organización de los objetos y medios expositivos un dispositivo

correspondiente. De acuerdo con acercamientos analíticos que aplican la teoría de la narración al museo, pueden distinguirse también en el pabellón mexicano la capacidad del diseño, como indica Heike Buschmann (2010), de indicar “recorridos y direcciones”, de “orientar la mirada”, dejando ver o no ver, pero también de producir continuidades o “saltos temporales en la narración”,⁵⁴² cesuras o vacíos (cf. también Ryan, Foote y Azaryahu 2016: 181-199), creando “focalizaciones”, distancias y voces narradoras reconocibles de forma análoga a un texto;⁵⁴³ la distribución de los objetos en el espacio y su puesta en escena a través del arreglo espacial contribuyen también a hacer de ellos “eventos” de una narración, que viene organizándose en una “trama”, según un orden temporal, cadenas y secuencias (cf. Buschmann 2010: 154-156).

El análisis a continuación apunta a reconstruir estos diferentes procesos. La exposición mexicana de hecho ilustra un amplio empleo de estrategias museístico-narrativas, o “museums narratives” (Ryan, Foote y Azaryahu 2016: 181), tanto a través de direcciones espaciales con función temporal (“spatial storylines” – ibid. 189), como de agrupaciones y colecciones temáticas (“thematic arrangement” – ibid. 185) o finalmente de la dimensión narrativa implícitas en las perspectivas ofertas por los propios medios expuestos, en su función representativa y en su valor de testimonios y documentos. Al incorporar (copias de) códices antiguos, grandes piezas arqueológicas, imprentas y libros, los objetos expositivos permitían la construcción de historias propias, integradas en el macro horizonte de una única gran Historia de México.

5.3. La exposición: el progreso de las *letras* mexicanas

El hecho de que la feria se celebrara en el año del V Centenario de América veló por la elección de un enfoque de tipo histórico. A este objeto, la comisaria para la exposición Eugenia Meyer, ya historiadora y docente en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), quien también se había distinguido por la realización del Museo Nacional de la Revolución de Ciudad de México en 1986, reunió un equipo de estudiosos encargados de dar forma a un guion científico,⁵⁴⁴ publicado como memoria oficial del evento (Meyer 1992). La investigación y la exposición resultante se proponían presentar a México a partir de “la relación dialéctica de pasado-presente” (ibid.: 14), haciendo hincapié

⁵⁴² “Wege und Blickrichtungen können im Museum vorgeschrieben werden, wodurch die Freiheit des Lesers eingegrenzt wird (z.B. durch enge Gänge oder Tunnel). Durch eine solche dominante Architektur ist die Wahrnehmungsrichtung ähnlich wie bei einem Buch, das Seite für Seite gelesen wird, stark fixiert. [...] Durch Lenkung der Blickrichtung können räumliche Vorgaben auch Zeitsprünge in der Erzählung erlauben” [Recorridos y perspectivas visuales en el museo pueden estar establecidas, limitando la libertad del lector (por ejemplo, a través de pasillos o túneles estrechos). A través de esta arquitectura dominante, la dirección de la percepción queda fuertemente fijada, de forma similar a un libro que se lee página a página. (...) Al guiar la dirección de la mirada, las directrices espaciales también pueden permitir saltos temporales en la narración] (Buschmann 2010: 163).

⁵⁴³ “Auch für die Konstruktion des Erzählers und der Fokalisierung spielt die räumliche Gestaltung eines Museums eine zentrale Rolle” [El diseño espacial de un museo desempeña también un papel central en la construcción del narrador y la focalización] (ibid. 164).

⁵⁴⁴ *Exposición “México, un libro abierto”*. 44ª edición de la Feria Internacional del Libro, Frankfurt, México 1992. *Guiones científicos* [documento de trabajo; archivo de Martha D. Carrera Salcedo]. En adelante: *Guiones científicos*.

en la evolución y riqueza de su realidad cultural a lo largo de los siglos, pero también en “el alto grado de desarrollo” (ibid.) de sus logros, ya desde los tiempos más antiguos.⁵⁴⁵

De aquel estudio tuvo origen un vasto y ambicioso guion científico, que, a partir del progreso diacrónico de la cultura en México desde las civilizaciones precolombinas, iba componiendo de manera polifacética una variedad de aspectos de la cultura mexicana, en perspectiva histórica y actual: ciencias, artes, literatura, educación, edición, así como creencias, costumbres, vida social y gastronomía. El proyecto se componía de cuatro secciones –“Nuestras raíces”, “Nuestro presente”, “El universo de las letras” y “De las costumbres, las herencias y los ligados”– en que el hilo histórico se descomponía y repetía de forma no necesariamente lineal sino dialéctica.⁵⁴⁶ La primera presentaba tres capítulos, en los que podía verse reflejado el mismo esquema triádico (ya representado por el logotipo y propuesto en la lección inaugural de José Luis Martínez) de la identidad de México como combinación de una cultura precolombina, colonial e independiente. A partir del estudio del “México antiguo” (Manrique 1992), de sus formas de vidas, “ideas y conocimientos” (ibid.), el segundo capítulo exploraba el desarrollo de una ciencia del territorio y de sus recursos naturales en la época novohispana (Canales 1992), mientras que el tercero presentaba el progreso y las continuidades del sistema educativo en México, en la colonia y en edad de la Independencia (Yankelevich 1992). La segunda parte, “Nuestro presente”, rearticulaba la cuestión educativa en el marco de la política cultural de la Revolución (Meyer/Yankelevich 1992a) hasta el nacimiento de una “industria editorial” (Meyer/Yankelevich 1992b), en gran parte pública. La tercera sección, “El universo de las letras”, por su parte, con un ensayo de Gustavo Jiménez (1992a) titulado “Nueve vistas de la literatura mexicana”, investigaba la continuidad de pasado y presente en busca de una identidad de la literatura mexicana, mientras que el último breve apartado, “De las costumbres, las herencias y los ligados”, brindaba un compendio a la dialéctica temporal, ofreciendo una síntesis de sus polos culturales: en la pervivencia y transformación de diversas tradiciones, hispánicas y prehispánicas, colonial o independiente, en varias expresiones del arte y de las fiestas populares (Briseño 1992).

Sobre la base de este guion evidentemente muy extenso y abrumador en sus propósitos, se trabajó a un primera propuesta arquitectónica y museográfica, elaborada por el arquitecto Manuel Sinaga y Gaxiola, que planteaba la construcción de un conjunto de subpabellones y apartados aislados, correspondientes a los capítulos del guion, y que sin embargo fue descartado por la dirección de CONACULTA.⁵⁴⁷ La concreta realización expositiva de *México, un libro abierto*, como finalmente se expuso en el pabellón mexicano en la feria, es el resultado de una reconceptualización museográfica realizada por Martha D. Carrera Salcedo, recuperando un motivo de fondo del propio guion científico (y el programa inicialmente anunciado por el País invitado):⁵⁴⁸ el enfoque en las más diversas formas

⁵⁴⁵ En ella contribuyeron, junto con la propia Eugenia Meyer, también los historiadores Pablo Yankelevich, Claudia Canales y Lillian Briseño, el antropólogo y lingüista Leonardo Manrique, el filólogo Gustavo Jiménez (cf. Meyer 1992).

⁵⁴⁶ El texto y la estructura de *Guiones científicos* [archivo de Martha D. Carrera Salcedo] se corresponden sin modificaciones a la memoria oficial (ibid.).

⁵⁴⁷ A partir de mediados de abril de 1992, Martha D. Carrera sustituiría a Sinaga y Gaxiola, por encargo del presidente de CONACULTA (cf. Colegio de Arquitectos de México [1992] y Martha D. Carrera [1992]).

⁵⁴⁸ En la primera conferencia de prensa del 7 de octubre de 1991, el entonces presidente de CONACULTA Víctor Flores Olea presentaría el proyecto de “una gran exposición que, a partir del libro como eje temático, ofrezca una visión del

escriturales en México, es decir en “el libro o similar” (pues “para mí el libro era la escritura, la ilustración, la base material y el sentido de ese libro”,⁵⁴⁹ dijo la arquitecta), como medio narrativo de la historia del país. Sobre la base de esta propuesta tomó forma una rearticulación narrativa y estética de los guiones que permitió conectar los diferentes enfoques en un único grupo de objetos y haciendo de estos los significantes de una trama de relaciones reconocibles –lo que finalmente constituye el pivote y la finalidad de cualquier guion museográfico propiamente dicho (cf. Wißkirchen 2002)– asegurándole a la exposición una mayor eficacia comunicativa. El hilo narrativo se veía así suportado físicamente por las transformaciones materiales de las diferentes manifestaciones escriturales y gráficas: “Por cada soporte había un desglose de temas o de subtemas”.⁵⁵⁰ A partir de la metáfora de México, como “libro abierto”, el medio escrito permitía así tematizar una heterogeneidad de dimensiones de la cultura, en ello representadas o cristalizadas, y poner en escena la historia mexicana, como conjunto de técnicas, ideas y conocimientos y de la identidad nacional moderna aglutinados en su materialidad escrita y como un camino unitario orientado a un único fin: el desarrollo del libro. Aunque el proyecto, como se mencionó, fuera interrumpido por la imprevista despedida de la arquitecta, esta reorganización permaneció en la articulación del discurso y recorrido expositivo final, en la configuración de los espacios y en la selección de los materiales expuestos.⁵⁵¹

La reorientación hacia el tema general de la escritura consintió recuperar un enfoque de por sí obvio en el medio libro, centro gravitacional de la exposición ferial, dándole sin embargo un giro sustantivo y una representación extraordinaria, en clave nacional, por la aportación excepcional que las prácticas escriturales y literarias y la producción textual en México conocieron a través de una gran variedad de soportes, sistemas gráficos y plásticos antecedentes, alternativos o complementarios al libro. Retomando de forma explícita este planteamiento, la memoria oficial presentaba “los libros en sus múltiples formas” como “elemento sustantivo de esta exposición” (Meyer 1992a: 15), reivindicando el papel de “las expresiones escriturales” como “testimonios de la necesidad del hombre por rescatar su pasado, darle sentido y continuidad a su discurso existencial” (ibid. 14). La exposición traía al público una variedad de medios gráficos y tipográficos, desde inscripciones en estelas, códices y pictogramas a mapas, portadas, grabados, ilustraciones y volúmenes modernos y catálogos digitales, todos presentados, sin embargo, no bajo el perfil de la simultaneidad y sincronidad, sino, gracias al dispositivo arquitectónico y museográfico, de la evolución diacrónica:

La exposición está regida por un ritmo cronológico, y por un compás temático. Con ello se puede entender el proceso natural y lógico de nuestro desarrollo. Así, reconociendo el alto grado de desarrollo de la civilización de nuestros

acontecer de nuestra cultura escrita, así como de todas las actividades relacionadas con la creación y difusión de los productos editoriales” (Breña 1991: 29).

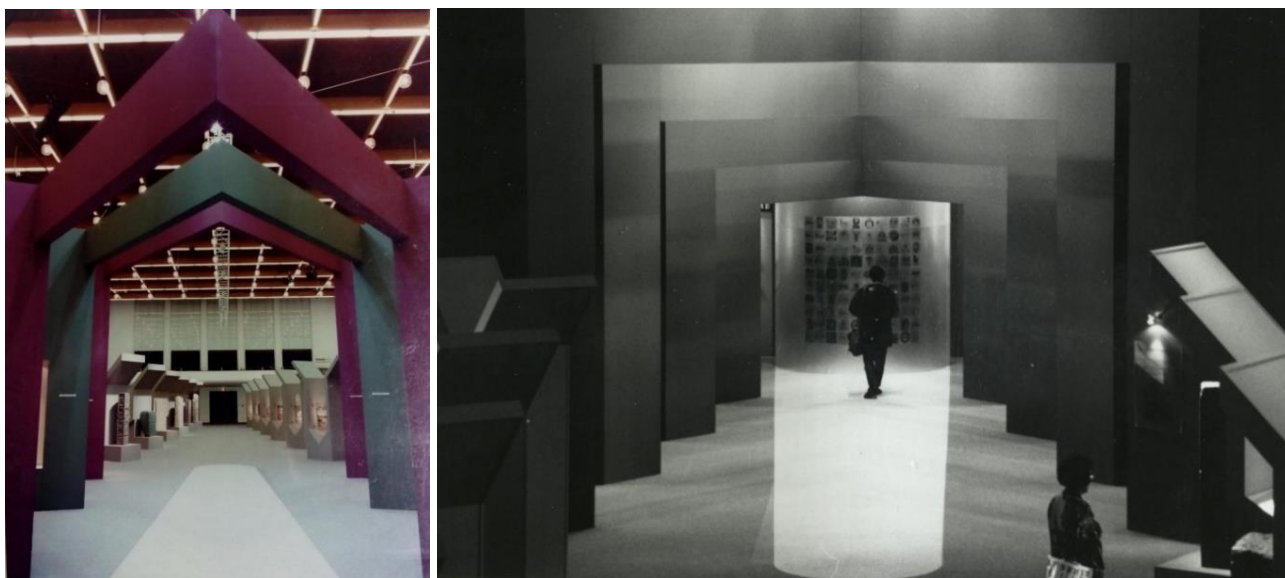
⁵⁴⁹ Martha D. Carrera Salcedo, entrevista del 10/04/2018.

⁵⁵⁰ Ibid.

⁵⁵¹ No sin cierta confusión del comité que siguió anunciando la muestra esencialmente con la misma secuenciación del guion original a pesar de una diversa distribución y reducción de sus capítulos en el espacio expositivo. Así, un folleto promocional presentaba bajo el título de *México, un libro abierto* las secciones: “*Nuestras raíces*: La civilización del México antiguo; Los bienes de la tierra; El quehacer educativo y cultural. *Nuestro presente*: Los desafíos contemporáneos; Hacia una industria editorial. *El universo de las letras*: Nueve vistas de la literatura mexicana. *De las costumbres, las herencias y los legados*: El arte de la fiesta, el color y los sabores” (CONACULTA 1992b: 2).

antepasados, podremos apreciar en sus diversas formas escritas –sean en piedra, barro o papeles– sus maneras cotidianas de vida, el mundo de las ideas y el alto nivel de conocimiento que lograron alcanzar. (Meyer 1992a: 14)

De manera más evidente que en el guion, la muestra y el espacio expositivo en el salón central de la Kongresshalle estaban divididos en dos mitades y grandes secciones, “Nuestras raíces” y “Nuestro presente”. Al entrar los visitantes encontraban, a la derecha, el apartado dedicado al mundo prehispánico. De allí, podían proseguir a la izquierda, a través de grabados y de los primeros productos impresos de la época colonial y del siglo XIX, cuando, según la memoria, “México se debate entre la necesidad de afianzar su autonomía y defender la soberanía nacional [...]: un largo e infatigable esfuerzo por conformar una nación” (ibid.: 15) que para el público se reflejaba en la producción científica, librera y letrada de aquella época. Cruzando un pasillo perpendicular que partía el pabellón en la mitad, los visitantes entraban finalmente al México moderno y actual de “Nuestro presente”: “La Revolución se convierte en el parteaguas de nuestro presente y de los desafíos contemporáneos” (ibid.). Esta parte estaba consagrada al nacimiento y desarrollo de la industria editorial moderna. De acuerdo con la retórica del PRI, esta articulación, marcada por el discurso oficial de la memoria como por la propia arquitectura del pabellón, marca en la Revolución (1910-1917), el evento fundamental y determinante que definiría la contemporaneidad cultural, literaria y editorial mexicana, más que la propia Independencia (así, evitando subrayar demasiado la importancia de la ruptura con España y Europa, la edición mexicana moderna podía también volver más fácilmente a situarse en continuidad con la cultura hispana, lo que, por supuesto, facilitaría su proyección y asimilación al mercado europeo).



Figuras 35-36. Tramo final del recorrido (vista hacia la entrada) y la sección final “Nuestro Presente” con la composición de logotipos. Fotos: © Martha Hellion (archivo de Marha Hellion) y © Werner Gabriel.⁵⁵²

⁵⁵² Fuente: Historisches Archiv des Börsenvereins in der Deutschen Nationalbibliothek, repositorio HA/BV 96 (Fotoarchiv der Frankfurter Buchmesse), foto núm. 44/30.

El punto final de esta trayectoria se veía representado por un panel con todos los logotipos de los editores mexicanos participantes (fig. 36). Allí, por detrás de los biombos, una pequeña sala hospedaba la sección llamada “El arte de la fiesta, el color y los sabores”, con una muestra de libros sobre la cultura popular en México, mientras que en un último rincón, a la derecha se encontraban, unas computadoras, donde los visitantes podían consultar la base de datos del sistema de catalogación digital del Centro de Información Bibliográfica Mexicana (CIBIMEX), que recopilaba los títulos publicados en México desde 1970 en adelante (CONACULTA 1992a: I, 3). En el vestíbulo de entrada se encontraba también un pequeño centro de información de la Oficina de Turismo que distribuía material sobre las metas turísticas de México (Gretszchel 1992: 15), mientras que en la galería superior en el primer piso el pabellón hospedaba, junto con el restaurante “La Fonda mexicana”, tuvo lugar la habitual muestra *Books on Mexico*, organizada por la sociedad de exposiciones de la Feria, con 1.200 publicaciones de 350 editores de 18 países (Rauter 1992) y una muestra de revistas mexicanas.

Al interior de este gran recorrido histórico, las producciones de los pueblos precolombinos venían a dialogar con la imprenta novohispana y con la edición actual, ofreciendo finalmente un trasfondo para la representación de la literatura mexicana moderna y contemporánea. Pues “si el elemento sustantivo de esta exposición son los libros en sus múltiples formas”, explicaba la memoria, “no podríamos dejar de referirnos a la creación literaria y a los diversos géneros que de ella emanan” (Meyer 1992a: 15). De hecho, en la mitad de este camino, en correspondencia del “parteaguas” de la Revolución, el visitante podía volcar a la izquierda y entrar a una galería paralela al salón principal (cf. fig. 34). Aquí se ofrecía una sintética panorámica sobre la historia de la literatura mexicana en español, desde el siglo XVI a la actualidad.

La muestra ubicaba así el producto literario en su sentido moderno no solo generalmente en el marco de la cultura de México, como una de sus expresiones, sino en el cauce de un conjunto homogéneo de producciones escritas y de manifestaciones artísticas, científicas, narrativas, poéticas y documentales que pasan por medios distintos de los que suelen hoy asociarse a la actividad literaria. Este cuadro ponía en escena un doble concepto de *literatura*: una representación distinguida de las producciones en el campo del *arte de la lengua* (cf. Genette 1991 [1979]), en los ámbitos canónicos de la narrativa, poesía y teatro, dotadas de autoría –de acuerdo con una revolución que, en Europa, según Foucault (2015d [1969]) se cumpliría en la Edad media–, que se emancipa y destaca de un conjunto más amplio de producciones, en parte anónima o colectiva, de obras de *las letras* en distintos géneros y formas textuales y materiales, así como medios gráficos y plásticos. En el *Diccionario de la lengua española* en la Real Academia Española, de hecho, el término *letra* designa tanto 1) “cada uno de los signos gráficos que componen el alfabeto de un idioma” y 2) sus “sonidos”, así como 3) una “forma especial de los signos gráficos, por la que se distinguen los escritos de una persona o de una época o país determinados”⁵⁵³ y, de manera derivada, los 4) “diversos ramos del saber humano”,⁵⁵⁴ de los conocimientos y testimonios conservados en aquellas producciones. La exposición *México, un libro*

⁵⁵³ Real Academia Española (RAE) (2023): “Letra”, en (id.) *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario*, en: <https://dle.rae.es/letra> (15/01/2024).

⁵⁵⁴ Ibid.

abierto jugaba intencionalmente con esta polisemia, reconstruyendo su continuidad material. Esta misma continuidad fue también la base para una representación de la común pertenencia entre edición y literatura actual y la grandeza de su pasado antiguo y novohispano.

Debido a la pluralidad de soportes presentados, la atención reservada a la dimensión artística desempeñó un papel absolutamente fundamental. De hecho, el proyecto fue realizado con un impresionante trabajo de producción artística, ya que, a raíz de los elevados costes para poder transportar y alquilar códices, grabados o piezas originales y de la dificultad de garantizar su seguridad, los documentos fueron recreados en láminas en técnica serigráfica. El gran repertorio de imágenes realizadas por los artistas Jan Hendrix y Martha Hellion (Meyer 1992a: 210) no ofrecía algún simple comentario decorativo y visual al discurso expositivo, sino que constituía en gran parte su mismo texto. La producción de facsímiles, desde los antiguos pictogramas prehispánicos a las ilustraciones y portadas de la tipografía moderna y contemporánea, tuvo como ventaja, según me explicó Jan Hendrix, conseguir una estética unitaria. Lo que se buscó fue “una reproducción un poco falseada, retocada, restaurada, para dar una sensación, no contemporánea de cada momento, pero mucho más extemporánea, desde el siglo XIV hasta el siglo XX”.⁵⁵⁵ De esta manera “se unificaron diferentes técnicas de impresión”, creando “una cierta armonía entre un capítulo y otro”, “una sensación de familia”.⁵⁵⁶ La conformidad estética permitió acomunar entre ellos, en la semejanza del trato y color, documentos de todo tipo y de diferentes momentos históricos, velando por una identidad visual general de México en todas sus épocas.

5.3.1. “Nuestras raíces” (I): el México antiguo y su narración visual

La muestra abría con los inicios de la cultura escrita en México y el fenómeno de los “libros antiguos”⁵⁵⁷ o “libros pintados” (Manrique 1992: 19), como el antropólogo Leonardo Manrique, en el capítulo del guion científico dedicado a esta parte definía la obra pictográfica de los *tlacuilos*, escribas pintores de la tradición nahua. Una breve presentación sobre la exposición en el vestíbulo procuraba brindar a los visitantes unos datos generales de entrada sobre el país, subrayando, entre otros, el origen antiguo de la civilización en México, con una historia milenaria.⁵⁵⁸

Una impresión de esta antigüedad venía a comunicarse al público de inmediato al entrar al pabellón, por lo que constituía un “objeto ‘imán’”⁵⁵⁹ para el público: las grandes reproducciones de estelas y dinteles, que flanqueaban el pasillo central a la derecha (fig. 37). También, paneles con fotos de la pirámide zacateca de La Quemada o de los vestigios del templo de Teopanzolco enriquecían visualmente con otras referencias el entorno en varios lugares del pabellón.⁵⁶⁰ Las seis piezas con

⁵⁵⁵ Jan Hendrix, entrevista del 13/12/2017.

⁵⁵⁶ Ibid.

⁵⁵⁷ *Exposición “México, un libro abierto”*. 44ª edición de la Feria del Libro de Frankfurt, México '92. *Guiones museográficos* [documento de trabajo; archivo de Martha Hellion], apartado “Las Raíces”, p. 1. De aquí en adelante: *Guiones museográficos*.

⁵⁵⁸ Cf. Kitzinger Zeitung 1992.

⁵⁵⁹ *Guiones museográficos*, “Las Raíces”, p. 1.

⁵⁶⁰ Ibid.

inscripciones jeroglíficas, colocadas en la cabeza de cada hilera de vitrinas, eran copias de originales distintas civilizaciones y épocas –entre ellas, por ejemplo, la reproducción facsímil de uno de los dinteles mayas de Yaxchilán (siglo VIII)⁵⁶¹ o una de las estelas toltecas de Xochicalco (700-1200 d.C.).⁵⁶² Cada una, ilustraba con una ojeada, aunque sin mucha información, la variedad y complejidad de los sistemas de escrituras glíficas (silábicas, ideo o logográficas) introducidas a partir del siglo IV a.C. por las grandes civilizaciones de Mesoamérica, testimonios de cómo, según indicaba el guion científico, la escritura en México se encontrara de hecho no solo “en los libros” sino desde tiempos inmemorables en una pluralidad de “monumentos, esculturas, vasijas y ornamentos” (Manrique 1992: 19).



Figura 37. Sección “Nuestra Raíces”, reproducciones de estelas y dinteles. Foto: © Werner Gabriel.⁵⁶³

Las seis filas de 162 atriles que de allí se desglosaban presentaban, por el contrario, documentos escritos realizados sobre lienzos o papel de época mucho más reciente, ya moderna. Se presentaban aquí facsímiles de producciones pictográficas y pinturas pertenecientes a diferentes culturas, con diferentes sistemas y distintos idiomas de referencias, escogidas entre los principales y más importantes códices precolombinos. Esta selección documentaba esencialmente la fase terminal de la cultura prehispánica hasta la Conquista en 1521. A través de detalles escogidos (pictogramas, secuencias o mapas), el recorrido ofrecía, en particular, una mirada sobre la historia y la visión de mundo del última y más poderosa civilización prehispánica, la del pueblo mexica, fundadora del llamado Imperio azteca y de la capital Tenochtitlán en la Valle de México (actual Ciudad de México).

⁵⁶¹ La única indicada con seguridad en el guion museográfico (ibid.).

⁵⁶² Así resulta comparando la documentación fotográfica preparatoria del trabajo museográfico con las fotografías del pabellón. En los demás casos, las indicaciones del guion museográfico resultan contradictoria o insuficiente como para identificar a ciencia cierta las piezas en la miríada de estelas y dinteles del arte precolombina conservados en los sitios arqueológicos y en las colecciones del Museo Nacional de Antropología de México.

⁵⁶³ Fuente: Historisches Archiv des Börsenvereins in der Deutschen Nationalbibliothek, repositorio HA/BV 96 (Fotoarchiv der Frankfurter Buchmesse), foto núm. 60/20.

Esta cultura y lugar se escogieron, así, como cuña de la cultura mexicana actual y su población como representativa de “los antiguos mexicanos” (Manrique 1992: 23). Sin embargo, códices de la primera época colonial, como el *Bodley* (completado en 1519-1521), el *Selden* (1556), el *Borbónico* (c. 1562), el *Boturini* (primera mitad del siglo XVI) o el *Lienzo de Zapatec* (c. 1540-1560), se mezclaban a otros antecedentes, a veces también de tradición no mexicana, como los códices *Dresden* (maya, siglos XIII-XIV), *Colombino* (mixteco, siglo XII), *Dresden* (maya, siglos XIII-XIV), *Nuttal* (mixteco, siglo XIV), *Codex Fejérváry-Mayer* (mixteco, maya y nahua) o como el *Borgia* (nahua o mixteco, finales de siglo XV).⁵⁶⁴ Algunos, ya posteriores a la Conquista, llevaban incluso traducciones al castellano, como los códices *Mendocino* (1540), *Ríos* (1547-1562), *Borbónico* y el *Florentino* (1540-1569) de Bernardino de Sahagún, producto de la redacción conjunta de misioneros y *tlacuilos*.



Figura 38. Detalle de las vitrinas con las reproducciones de pictogramas, durante el montaje (el curador artístico Jan Hendrix [izquierda] y un colaborador). Foto: © Rogelio Cuéllar. Fuente: Hendrix+Studio.

Imitando la forma de los propios códices también (fig. 38), las vitrinas proponían una narración por cuadros y secuencias de imágenes. Los glifos, presentados aquí sin alguna contextualización y totalmente abstraídos de sus propios conjuntos textuales, de sus relaciones a códigos y lenguas, tenían para los visitantes una función únicamente figurativa (fig. 39-40). Cada uno representaba una escena, correspondiente a un capítulo del guion científico, que operaba así de manera silenciosa ordenando el discurso expositivo. Los documentos no seguían ningún hilo cronológico, ni una repartición por época, por cultura o sistema pictográfico, sino que se veían agrupados por ejes temáticos, enfocados en ámbitos de la vida cotidiana y de las cosmovisiones de diferentes pueblos y civilizaciones, aquí

⁵⁶⁴ La reconstrucción ha sido posible cruzando la información de los *Guiones museográficos* (sección “Las Raíces”) y de los anexos: *Fechas de los códices para “México, un libro abierto”* (Sección Raíces), 29 de julio de 1992 y *Relación de “libros de pinturas” (códices) sugeridos para “México, un libro abierto”* (Sección “Raíces”), 29 de julio de 1992, *Feria internacional del libro, Fráncfort 1992, “México, un libro abierto”*. *Prehispánico* [documentos de trabajo; archivo de Martha Hellion].

tratados, sin embargo, como si fuera un conjunto unitario. Los pictogramas, originalmente integrados en narraciones más compleja como genealogías, crónicas, mitos, normas para los ritos, calendarios, se utilizaban así de forma representativa para documentar costumbres, ideas o conocimientos. El relato así construido intentaba reproducir alusivamente algo como la concepción cosmogónica mexicana, procediendo desde el “origen y estructura del mundo” a sus previsiones para “el fin del mundo”.⁵⁶⁵ Al interior de este arco, los cuadros proponían información no solo sobre el lugar del hombre y la estructura del universo, el panteón de sus dioses o la concepción de la vida y de la muerte, sino también sobre “el paisaje” terrestre y acuático, “plantas y animales”, las “comidas” y “bebidas” o las “formas de vestir”, los ritos y actividades, entre otras “la escritura” y la literatura.⁵⁶⁶ Pequeñas placas ofrecían breve información sobre cada tema y la fuente de cada cuadro, aunque realmente muy escueta,⁵⁶⁷ y sin ninguna traducción al alemán o al inglés, lo que procuró un importante obstáculo para buena parte del público a la comprensión de referencias y contenidos (Frankfurter Rundschau 1992b; Jamin 1992; Wiese 1992; Sesín 1992b).



Figura 39. *Códice borbónico*, lámina 20, detalle: los dioses Quetzalcóatl (izquierda) y Tezcatlipoca.

Figura 40. *Códice Borgia*, lámina 17: las deidades Xochiquétza (arriba, izquierda), Chalchiuhtlicue (arriba, derecha) y Tezcatlipoca (abajo). Serigrafías facsímiles (Jan Hendrix). Fuente: Hendrix+Studio.

Desde el punto de vista de la función estética, el impacto visual de piezas arqueológicas e imágenes tan extraordinarias resultó sin duda muy potente, como testimonian diversas reacciones en la prensa (cap. 5.6.2). La muestra hacía un uso que podría definirse *mimético* de la escritura por pictogramas. Sin embargo, desmontando el tejido textual de los códices, esta modalidad de exposición venía a considerar los pictogramas no como una forma de articulación discursiva y narrativa de ideas y palabras y, por ende, también *literaria*, sino en su pura forma material y ‘abstracta’ de cuadros, como representación de escenas de vida que solo venían a encontrar organización unitaria a través de una

⁵⁶⁵ *Guiones museográficos*, “Las Raíces”, pp. 1 y 10.

⁵⁶⁶ *Guiones museográficos*, Las Raíces”, pp. 2-5.

⁵⁶⁷ Como recuerda Jan Hendrix (entrevista del 13/12/2017).

narración de segundo nivel, impuesta por la secuencia expositiva. La exposición hacía hincapié entonces, en primer lugar, en lo que Paz (1992a: 2) en su discurso había definido la “extraña belleza de las imágenes visuales” de los códices, privilegiando junto con su valor de artefacto su potencial estético. Los únicos medios textuales que el visitante iba a poder reconocer y encontrar en esta sección eran en los volúmenes que, como por contraste, se hallaban en los anaqueles al lado de las vitrinas. Esta librería reunía una muy amplia selección de libros publicados en México sobre temas relacionados con las antiguas culturas nativas, que el público podía consultar libremente (en español). En cuanto a la exposición de las producciones literarias precolombinas, la literatura resultaba tema apenas de tres láminas escogidas de los códices *Dresden* (maya) y *Mendocino*.⁵⁶⁸ En ellas lo que se veía representado era el arte literario como una entre las actividades de la vida cultural del tiempo, a través de pictogramas correspondientes a las figuras de oradores. No se presentaban en esta sección, por el contrario, ejemplos de poesía en lengua *náhuatl*, de la que pueden encontrarse trazas, entre otros, por lo menos en el *Códice florentino* de Sahagún, como señalado por Leonardo Manrique en su ensayo (1992: 33).⁵⁶⁹

Las últimas 8 vitrinas terminaban con escenas de los sacrificios gladiatorios aztecas, donde se supone que lo presos de guerra venían inmolados en honor de Xipe-Totec, dios de los cambios y de la regeneración. La idea de la ciclicidad del tiempo estaba representada plásticamente por una imponente copia a tamaño natural de la Piedra de Tizoc (1480 ca.; fig. 41) que cerraba esta sección. Esta escultura celebrativa mexicana, en la que podían reconocerse grabadas escenas de guerra, tenía en la antigüedad según algunas hipótesis un uso ritual para los mencionados sacrificios.⁵⁷⁰ Se trata quizá de una alusión a las guerras inminentes llevada por las huestes hispánicas y a los cambios transcendentales que llevarían al fin de aquel mundo antiguo –aunque no “en la forma prevista por los antiguos mexicanos” (Manrique 1992: 37)–. El escaparate final enseñaba, muy probablemente, detalles del *Lienzo de Tlaxcala* (1552), códice ilustrado por el historiador español Diego Muñoz Camargo, que testimoniaba la conquista de Tenochtitlan.⁵⁷¹

Junto con el fin de aquellas civilizaciones, es tristemente bien conocido “el desastre al que fue sometida la documentación indígena, durante la invasión-conquista española en Mesoamérica” (Meneses Tello 2012: 22). Así una mirada hacia el mundo prehispánico, como la que pretendía proponer la exposición, resulta, a pesar de su semblante mimético, hoy en realidad pesante e irremediabilmente comprometida por la obra de destrucción y reconstrucción de conquistadores y misioneros y por su voluntad de dominio, conocimiento o fascinación. Resulta singular el hecho de que la exposición, en su narración histórica enfocada en el medio escrito, no planteara realmente, por

⁵⁶⁸ *Feria internacional del libro, Fráncfort 1992, “México, un libro abierto”. Prehispánico* [documentos de trabajo; archivo de Martha Hellion], p. 9. En adelante: *Prehispánico*.

⁵⁶⁹ Por el contrario, como resulta de la conferencia de prensa de junio 1992, el proyecto inicial preveía mostrar la evolución de la literatura mexicana a partir de la poesía en *náhuatl* (Geißler 1992).

⁵⁷⁰ Cf. Museo Nacional de Antropología, “Piedra de Tizoc”, https://lugares.inah.gob.mx/en/museos-inah/coleccion/piezas/7433-7433-10-1162-piedra-de-t%C3%ADzoc.html?lugar_id=471 (15/01/2024).

⁵⁷¹ El dato no resulta seguro, pues en este punto los guiones no concuerdan. En el anexo *Prehispánico* (p. 11) al último punto “20. El fin del mundo” propone el *Libro de oraciones* del siglo XVI. Sin embargo, el estudio gráfico realizado por Martha Hellion y el anexo *Relación de “libros de pinturas” (códices) sugeridos para “México, un libro abierto” (Sección “Raíces”)*, 29 de julio de 1992 [archivo de Marta Hellion], remiten para este tema al *Lienzo de Tlaxcala*. El guion museográfico, por el contrario, no deja información correspondiente sobre los objetos aquí expuestos.

ejemplo con el auxilio de paneles explicativos integrativos, la cuestión de aquel “desastre” si no que, asumiendo una modalidad aparentemente interna y mimética, que dejara hablar las fuentes –o mejor dicho, su aspecto material–, representaba la entrada al mundo novohispano solo de forma indirecta, en la cesura espacial entre el primer apartado y el segundo al otro lado del salón central y en la repentina substitución de medios materiales, formas y manifestaciones gráficas. Este pasaje se planteaba para el visitante, entonces, como una evolución, aunque improvisa, aparentemente sin conflictos. Como comentaría la periodista Marlis Haase (1992: 131), de hecho, en la muestra “la gran ruptura no se hac[ía] evidente. Parece como si los conquistadores se hubiesen convertido en los herederos naturales de la cultura india”.⁵⁷² En su planteamiento general, la muestra, por el contrario, apuntaba a destacar una fundamental continuidad y progresión lineal de su historia, sin considerar lo que Foucault (2015a [1969]: 2) llama las “ruptures spécifiques” e interrupciones del continuum histórico.



Figura 41. Copia de la Piedra de Tizoc. Foto: © Werner Gabriel.⁵⁷³

Al no plantear este conflicto, la exposición tampoco integraba realmente en su discurso la “visión de los vencidos”, de acuerdo con aquella expresión con la que el historiador y filósofo Miguel León-Portilla (2013 [1959]) dio nombre a su recopilatorio de testimonios indígenas, entre poemas, cantares, crónicas y pictogramas, de la época de la Conquista y a las huellas que dejaron en la tradición oral. La exposición entonces no solo no consideraba el informe “dejado por quienes sufrieron la máxima tragedia: la de ver destruidos no ya sólo sus ciudades y pueblos, sino los cimientos de su cultura”, sino que también acababa por ignorar “el subido valor literario” (ibid.: 30) de estos textos y documentos.

⁵⁷² “Der große Bruch wird nicht deutlich. Es sieht so aus, als seien die Conquistadores die natürlichen Erben der indianischen Kultur geworden” (Haase 1992: 131).

⁵⁷³ Fuente: Historisches Archiv des Börsenvereins in der Deutschen Nationalbibliothek, repositorio HA/BV 96 (Fotoarchiv der Frankfurter Buchmesse), foto núm. 60/19.

Prefiriendo una estrategia narrativa por imágenes, la exposición daba a conocer las antiguas culturas nativas como un mundo sin palabra, o sin palabras propias, pese a una multitud de símbolos y lenguajes, cuyos complejos sistemas de significación quedaban indescifrable para el público.⁵⁷⁴ Si la metáfora de las “raíces” sugería el vínculo profundo con el pasado, al mismo tiempo aludía quizás al contenido escondido de su tradición. Retomando las palabras de Octavio Paz en su discurso: “la realidad india es pasado y presente [...]. Presencia secreta, escondida, olvidada o enterrada” (Paz 1992a: 2-3). Así, también en la muestra mexicana, las obras del México antiguo se deslizaban igualmente en el silencio, como siluetas mudas y enigmáticas. El acercamiento propuesto resulta sintomático de una actitud hacia las culturas precolombinas –y proyectivamente las comunidades indígenas actuales de México– que, no apunta a rescatar las producciones de los pueblos originarios en su valor autónomo, en sus lógicas, visiones, lenguas y funcionamientos intrínsecos –por ejemplo, restaurando, aunque fuera de forma parcial o a través de propuestas lúdicas, los códigos para descifrar sus escrituras, remitiéndolas al dominio de la lengua o traduciendo de alguna manera sus contenidos– sino que integra estas últimas solo de forma subordinada y limitada al “valor histórico” (cf. *ibid.*: 2) que han adquirido para la representación del presente y de la “grandeza mexicana” –por retomar el homónimo poema de Bernardo de Balbuena (1604)–. Su función, es decir, resultaba principalmente simbólica, también de cara a inmediatos efectos de tipo estético.

5.3.2. “Nuestras raíces” (II): La cultura del México colonial e independiente

En la segunda sección, al otro lado del pasillo central, la perspectiva narrativa de la exposición cumplía un giro esencial. Desde el mundo visto de la perspectiva de los nativos, se pasaba a la mirada de los europeos que llegaron al continente. Este apartado, paralelo al primero, se componía de 52 grandes atriles, que contenían de una a hasta cinco láminas cada uno, según el tamaño, y cubrían un arco temporal de cuatro siglos, del XVI al XIX.⁵⁷⁵ Seis gigantografías de sellos de instituciones y exlibris de colecciones privadas de esta época, conservados en la Biblioteca de México y estampados en paneles transparentes encabezaban cada hilera de vitrinas –probablemente, en este orden: la marca de fuego del Convento de San Agustín (siglo XVI), el sello de Nuestra Señora de Tepepan (siglo XVI) y los exlibris de la Biblioteca Turriana (siglo XVII), del historiador Ignacio Dávila Garibi (siglo XIX), de Joaquín Palomo Gayardo (siglo XIX) y F.J. Santamaría (siglo XIX)–⁵⁷⁶.

La serie ofrecía una secuencia especular a la fila de estelas al otro lado (fig. 42). Se enfrentaban así simbólicamente dos mundos, allí los pictogramas y sus códigos precolombinos, aquí los libros y las bibliotecas novohispanas, con el pasillo y la disposición frontal de uno y otro como única alusión a la

⁵⁷⁴ La periodista Saide Sesín (1992b) relata las dificultades del público para encontrar “expertos” o “traductores” que pudieran descifrar los maravillosos símbolos prehispánicos o traducirlos a fonemas.

⁵⁷⁵ Fuente: *Distribución de imágenes en los atriles de los siglos XVI-XIX de “México, un libro abierto”* [documento de trabajo; archivo de Martha Hellion]. En adelante: *Distribución de imágenes*.

⁵⁷⁶ Así resulta de la *Lista de exlibris fotografiados en la Biblioteca de México* [documento de trabajo; archivo de Martha Hellion] y las indicaciones allí marcadas en lápiz, se trata probablemente. El material fotográfico, sin embargo, no permite reconocer con seguridad las gráficas.

ruptura y al conflicto histórico entre los dos. Como la Conquista, tampoco otros acontecimientos – fuera la fundación de Nueva España en 1535 o la introducción de la imprenta en 1539– encontraban un planteamiento directo, en paneles o textos explicativos. También aquí, a pesar de presentarse también reproducciones de textos, junto a mapas o ilustraciones, el discurso expositivo constaba esencialmente de una narración visual y material, ya que las transformaciones históricas se daban a conocer únicamente a través del tipo de medios expuestos en las vitrinas. Breves cédulas en español ofrecían información general sobre fechas y contextos.



Figura 42. La sección “Nuestras raíces”, lado izquierdo: Colonia e Independencia. Foto: © Martha Hellion. Fuente: archivo de Martha Hellion.

Esta segunda sección reunía y re combinaba dos capítulos del guion científico, “Los bienes de la tierra” (Canales 1992) y “El quehacer educativo y cultural” (Yankelevich 1992), y pasaba revista a una variedad de documentos a partir de los que venía desenrollándose el relato del progreso de la ciencia y del conocimiento en la colonia, la actividad predicadora y pedagógica de los misioneros novohispanos, así como el nacimiento de un “moderno mercado del libro” (ibid.: 64) en el México independiente. El primer eje trataba del progresivo descubrimiento de la tierra de Nueva España y del desarrollo por parte de cronistas y exploradores “desde Hernán Cortés hasta Alejandro de Humboldt” (Canales 1992: 40), de conocimientos sobre la geografía, los astros y los recursos naturales del territorio, testimoniando la sorpresa frente a la diversidad del Nuevo mundo.

Serigrafías de vario tipo, en un orden un poco rapsódico, se veían en los atriles de este grupo.⁵⁷⁷ Abrían el recorrido un *Mapa de las Américas* (Münster, 1578) y algunas portadas y colofones de libros impresos: *Historia natural y moral de las Indias* (1589) de José de Acosta, *Historia general de las Indias* (1552) de López de Gómara, y *Monarquía Indiana* (1615) de Juan de Torquemada.⁵⁷⁸ Un mapa de México de Domingo del Castillo (1541) testimoniaba la expedición por el Golfo de California capitaneada por Hernando de Alarcón, por mando del virrey Mendoza.⁵⁷⁹ Estas dialogaban visualmente con gigantografías reproducidas en los paneles en las paredes laterales, donde se proponían imágenes

⁵⁷⁷ Los números: 1-12; 19-21; 24-26; 29; 31-33; 35-37; 40-43; 45-48. Fuente: *Distribución de imágenes*.

⁵⁷⁸ Ibid., p. 1.

⁵⁷⁹ Ibid.

del *Novus orbis* (1598) de Johannes Ruysch, un mapa de la Nueva España, un atlas de México y sus provincias, así como ilustraciones de Acapulco y Ciudad de México.

Un grupo de vitrinas seguidas estaba dedicado a temas de zoología, botánica y medicina y exhibía: la portada del código de Bernardo de Sahagún; páginas e ilustraciones del *Libro sobre las hierbas medicinales de los pueblos indígenas* (1552) de Juan Badiano y Martín de la Cruz y de *Plantas y animales de la Nueva España y sus virtudes* (1615) de Francisco Hernández de Toledo, con grabados de especies animales y vegetales raros y desconocidos en Europa (el guajolote, la tortuga, chapulines, el maguey, el ave del paraíso, el toro mexicano) (fig. 43); varias portadas de libros, entre ellos el *Tratado breve de Medicina* (1592) de Agustín de Farfán y *Tesoro de Medicinas* (1672) de Gregorio López.⁵⁸⁰

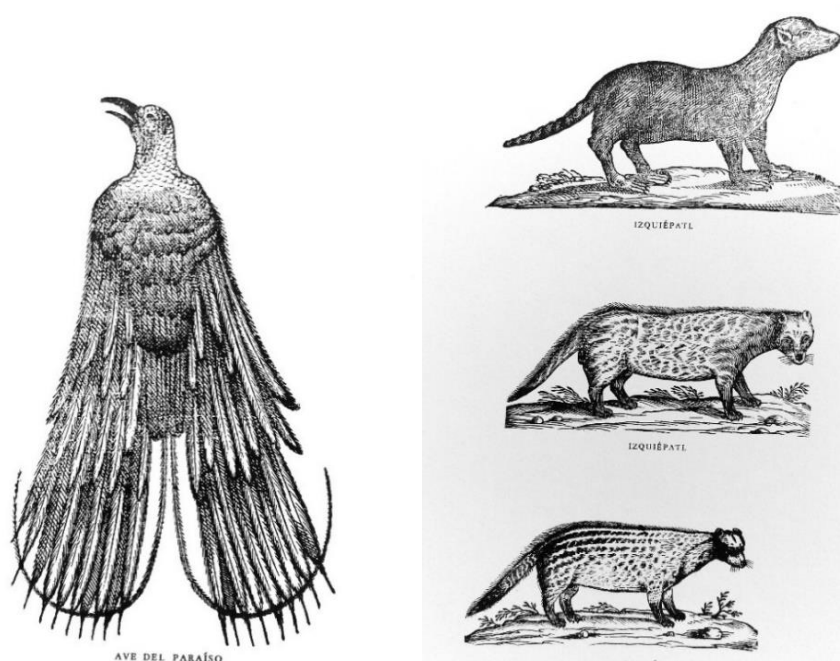


Figura 43. Grabados de animales exóticos, de *Plantas y animales de la Nueva España y sus virtudes* (1615) de Francisco Hernández de Toledo. Serigrafía facsímil (Jan Hendrix). Fuente: Hendrix+Studio.

Otras vitrinas estaban consagradas a la historia natural, geología y astronomía, con ejemplos del siglo XVII, como *Repertorio de los tiempos* de Enrico Martínez (1606), el *Libra astronómica y filosófica* (1690) y *Mercurio volante* (1693) de Sigüenza y Góngora y sus planos del Valle de México (1691) y de América septentrional (1693).⁵⁸¹ Más adelante se encontraban: el *Mapamundi* de Murillo Velarde y su *Geografía histórica* (1752), los grabados del Volcán de Jorullo y de las Alturas de centro de México sobre bocetos de Alejandro de Humboldt (1803) —al lado de la portada de su célebre *Ensayo político* (1822)—; páginas de tratados de cartografía (Orozco y Berra, 1871) y geología (Mariano Bárcena, 1885) y revistas (*La Naturaleza*, *El Observatorio Astronómico*).⁵⁸² Algunos números de *El*

⁵⁸⁰ Ibid., pp. 1-2.

⁵⁸¹ Ibid., pp. 2-3.

⁵⁸² Ibid., pp. 3-5.

Museo Mexicano (1843-1846) con ilustraciones del árbol de las manitas y del papayo retomaban y cerraban el ciclo botánico inicial.

Si el primer hilo temático trataba de la ciencia y la naturaleza, el segundo, paralelo e intercalado en otras vitrinas intermedias, mostraba y seguía el progreso de las humanidades, desde el ámbito de la educación y la academia de la época colonial hasta el debate político e intelectual del México independiente.⁵⁸³ El primer grupo reconstruía la “labor evangelizadora” (Yankelevich 1992: 53) de los misioneros para catequizar y alfabetizar a las comunidades nativas. Se exponían aquí, al lado de ilustraciones, portadas del *Confesionario* de Juan Bautista (1599) y de Alonso de Molina (1565), la *Doctrina cristiana en lengua Mexicana* (1578) de este último o el *Manual para adultos* (1540) de Fray Juan de Zumárraga. Destacaban también las primeras obras de lingüística, como el *Vocabulario breve en lengua castellana y mexicana* (1571) de Alonso de Molina o el *Vocabulario en lengua mixteca* de Francisco de Alvarado (1593).⁵⁸⁴

Unas ilustraciones reproducían el sello de algunos de los principales impresores de la época (como Antonio de Espinosa o Diego López Avalos), al lado de réplicas de volúmenes y ejemplos de impresión a dos tintas.⁵⁸⁵ Un grabado del escudo de la Universidad conmemoraba la fundación de la Real y Pontificia Universidad de México en 1553, acompañado por los frontispicios de nuevas ediciones académicas como la *Dialéctica Resolutio* (1554) de Aristóteles y la *Physica Speculatio* (1557) de Alonso de Veracruz.⁵⁸⁶ Decenas de páginas y portadas ilustraban el desarrollo de la investigación en varios campos, de la lingüística a la historia y la etnografía con ejemplos notables de obras de Maturino Gilberti, Horacio Carochi, Toribio de Benavente Agustín de Vetancurt,⁵⁸⁷ abriendo camino a una tradición que llegaría a la célebre *Historia antigua de México* (1780-1781) de Francisco Javier Clavijero,⁵⁸⁸ la primera reconstrucción en lengua española que, no sin intentos polémicos, trata romper la narrativa ofrecida hasta entonces por cronistas y misioneros europeos de la colonia novohispana, rescatando a los pueblos originarios.

Entre los nuevos productos impresos se encontraban también revistas y periódicos (*El Diario de México*, *El Fénix*, *Gazeta de literatura de México*) testimonios de la vivacidad de la cultura ilustrada del siglo XVIII y particularmente en los años de la luchada Independencia (1810-1821) (*Calendario Galván*, *El Siglo XIX*. *Anales del Museo de Arqueología, Historia y Etnografía o El Ahuizote*).⁵⁸⁹ Portadas de las obras de Carlos María Bustamante y Lorenzo de Zavala marcaba la entrada a la época independiente.⁵⁹⁰ En este último apartado se hallaban páginas de la obra satírica *El gallo pitagórico* (1842-1844) de Juan Bautista Morales, del *Libro rojo* (1870) de Manuel Payno y Vicente Riva Palacio, denuncia de las brutalidades que México había sufrido en la colonia, y *Bibliografía mexicana del siglo*

⁵⁸³ Pertenecían a este grupo, correspondiente al capítulo “El quehacer educativo y cultural” (Yankelevich 1992) los atriles: 13-18; 19; 22-23; 27-30; 34; 38-39; 44-46; 49-52. Fuente: *Distribución de imágenes*.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, pp. 5-6.

⁵⁹⁰ *Guiones museográficos*, “Educación, cultura, imprenta, prensa” p. 8.

XVI (1886) del bibliógrafo Joaquín García Icazbalceta,⁵⁹¹ referencia fundamental, como señala Beatriz Garza Cuarón (1996b: 20), para el futuro desarrollo de la historiografía literaria en México. Cerraban el ciclo las portadas de la enciclopedia *México a través de los siglos* (1884), *México y su evolución social* de Justo Sierra (1902) y la *Obra conmemorativa del primer centenario* (1910) de Genaro García,⁵⁹² a los pocos días de la inminente Revolución.

También aquí, como en el primer apartado, los visitantes podían contar con una nutrida librería de miles de títulos que integraban la exposición, entre ellos, sin embargo, también ediciones modernas de los mismos libros que se encontraban en las vitrinas. Desde el punto de vista gráfico, a diferencia de la parte prehispánica, mucho más imponente resultaba aquí el empleo y exposición de medios textuales, lo que, en el recorrido global, debía producir entonces la impresión de una progresiva evolución del pictograma a la escritura fonética, de la imagen a la palabra. Resulta curioso notar cómo esta misma idea reproduce de alguna forma el acercamiento a la cultura que, en el siglo XVI, guio a los misioneros católicos en su labor pedagógica, con el empleo de pictogramas como primeros medios de acceso a la palabra y al texto sagrado, como se ilustra por ejemplo en el llamado *Libro de oraciones* del siglo XVI (cf. Yankelevich 1992: 52-53). Todo ello interroga la perspectiva, focalización y voz narradora, por así decir, del discurso expositivo. También aquí, de hecho, se plantea el problema de una historia relatada a través del discurso, visual, textual o material, de ciertos protagonistas, mientras otros, los excluidos de la cultura alta dominante resultan ausentes. En esta parte, en efecto, desaparecía definitivamente cualquier referencia a las culturas indígenas y a sus comunidades, relegadas ahora en el papel pasivo de sujetos para educar.

La elección de una focalización cercana a la visión colonial quizá ofrece la clave para entender la curiosa combinación de ámbitos disciplinares que aquí venían a proponerse en tantas producciones escritas. La exposición de una enorme variedad de documentos e intereses, donde ilustración y texto venían a combinarse –si bien la síntesis visual predominara sobre la lectura– testimoniaba de esfuerzos y avances científicos y culturales perpetrados en la tierra de México, y que sin embargo vinieron a publicarse, en muchos casos, en España y en Europa, enriqueciendo sus patrimonios de conocimientos. Destaca, al mismo tiempo, cómo el recorrido brindaba una panorámica sobre la geografía, la flora y la fauna del país y su aspecto, que debía parecer al público de la feria algo excepcional y espectacular, como lo fue para los primeros exploradores europeos. Al lado de la función documental, resaltaba entonces, otra vez, una función estética, representativa y simbólica del material expuesto, con su capacidad de reproducir y evocar el tinte exótico de ciertas plantas, animales y colores. Este curioso conjunto, producto de miradas distintas y contribuciones heterogéneas, ofrecía al público un caleidoscopio de impresiones del ambiente mexicano, que hablaba al mismo tiempo de la complejidad de una cultura nueva en proceso de formación.

Esta exhibición totalizante, donde una pluralidad de dimensiones relacionadas con la vida de un territorio se reúne bajo el único eje del interés científico, que comprende su naturaleza en el espectro

⁵⁹¹ *Distribución de imágenes*, p. 5.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 6.

mismo de caracterización de un país y su cultura, de su *identidad nacional*, nos remite a una modalidad de acercamiento expositivo típicamente decimonónica. Valga como ejemplo lo que Andermann y González Stephan (2006) observan al comentar el proyecto argentino de representación nacional en la Exposición Continental Sud-Americana de Buenos Aires en 1882:

La exposición, en otras palabras, sería la miniatura o sinécdoque espacial de un país literalmente *domesticado*, donde provincias, plantas y animales harían su propia ‘representación’ ordenada [...]. La exposición, entonces, funcionaría como una miniatura totalizante, a la vez que debía servir de modelo-maqueta a un país embanderado de ciencia y progreso [...]. (Andermann/González Stephan 2006: 8)

No solo la realidad y el espacio concreto se ven incluidos en la representación nacional, sino también y sobre todo el tiempo, como materia de la textura narrativa de la historia de una nación. Según indica Andermann y González Stephan, lo que el modo totalizante de exhibición afirma es en efecto un “nuevo modelo de realidad”, que responde a un ansia “por visualizar la totalidad del mundo palpable, incluyendo sus presuntos pasados y futuros” (ibid.: 9). El planteamiento narrativo de la exhibición mexicana en Fráncfort deja entrever este mismo esfuerzo. Como indica Benedict Anderson (2006: 170-178), de hecho, la resignificación simbólica del paisaje natural, su inclusión al espacio significativo de la nación, pertenece a los momentos clave del proceso de construcción nacional, lo que se expresa en el trabajo de la cartografía. Jürgen Joachimsthaler (2009) habla a este propósito de una transcripción de la identidad nacional en la naturaleza que engloba la realidad geográfica en el “continuum semiótico” de la cultura nacional y sus “semiosferas”, en el sentido de Yuri Lotman: elementos y características del territorio –montañas, ríos, plantas– se vuelven, a través de nombres y narraciones, en símbolos de la nación y de su identidad específica (ibid.: 24). En la muestra, –y esto es el dato más interesante–, este primer intento de dominio sobre el territorio se ofrece emblemáticamente a través de una mirada forastera, en los mapas la de los exploradores que llegaron al continente.

La exposición mexicana repetía, documentaba y contextualizaba históricamente aquel gesto moderno, que en México fue operado por primera vez y de manera extensiva por los colonos novohispanos y europeos. De este modo, los objetos expuestos ponía en marcha múltiples niveles de significación, *denotativas*, *connotativas* y *meta-comunicativas* (cf. Scholze 2004): el primero, era relativo a la función documental de las piezas, en el marco de una narración histórica sobre el trabajo de estudio y el afán de catalogación de la época colonial; el segundo remitía a la capacidad de representación y caracterización indirecta de estos objetos, en beneficio del público visitante en la feria, respecto del propio paisaje y de la naturaleza mexicana, de acuerdo con un horizonte de imágenes y expectativas, alimentado también por el turismo, hacia un mundo supuestamente “exótico”; el tercero, de carácter reflexivo, era relativo al propio discurso expositivo, en la medida en el que asume aquel mismo cambio de mirada que, la historia de la llegada de los europeos al continente y su producciones escritas provocaba un movimiento desde el punto de vista nativo sobre el mundo y la naturaleza local, a la visión de los colonos novohispanos. El visitante podía así, de forma mimética, observar aquella ‘realidad mexicana’, natural y cultural, conocida a través de las imágenes

fotografiadas por los ojos curiosos y maravillados de conquistadores y exploradores españoles y europeos, con lo cual la propia sensación de *maravilla* venía a trasladarse a la realidad cultural o natural misma allí observada. A través de esta mimesis y focalización podía releerse también, retrospectivamente, aquella reducción del pasado prehispánico a una sola huella visual, pues la perspectiva de los colonos se revela, finalmente, como la primera voz y el inicio de la narración progresiva del desarrollo de la conciencia nacional mexicana allí puesta en escena.

Es este otro rasgo de aquella tendencia, registrada por Andermann y González Stephan en la actividad expositiva de las antiguas colonias latinoamericanas y sus “galerías del progreso”, a seguir buscando, en la construcción de su nueva identidad, la complicidad de la mirada europea:

la exhibición así se transforma, aproximadamente entre mediados del siglo XIX y la segunda posguerra del XX, en la magia simpatética de Occidente: la forma de construir al mundo material y a los márgenes coloniales e imperiales como modelos de realidad exterior ‘representada’ en el espectáculo expositor a través de una particular y paradójica relación de identidad y diferencia. (Andermann/González Stephan 2006: 10).

5.3.3. “Nuestro presente”: la edición moderna y “el arte de la fiesta”

La educación, como tarea de construcción nacional, constituía, también el eje de la última parte de la muestra en el salón central “Nuestro presente”, dedicada al desarrollo de la industria editorial en el siglo XX. En el espectro de la Revolución mexicana y de su proyecto permanente de reforma sociopolítica y cultural, esta sección celebraba el valor social del libro “como conductor de la educación y reflejo de la cultura”, “integrador de la identidad nacional”⁵⁹³ y herramienta estratégica, en la lucha al analfabetismo y a la “marginación cultural” (Meyer/Yankelevich 1992a: 69). Colecciones de libros, revistas y periódicos ilustraban aquí la labor de la institución pública que dio base al establecerse de la edición privada, punto final del recorrido, al mismo tiempo que contribuyan a proyectar la imagen, ideal y circular, de una nación como producto y objetivo de un esfuerzo activo del Estado, en su construcción y autoafirmación a través del nuevo sistema educativo.

Cuatro secciones divididas por los biombos componían esta parte a ambos lados del pasillo. Las primeras dos mostraban la actividad educacional y editorial de la Secretaría de Educación Pública (SEP) desde su fundación en 1921, con el secretario José Vasconcelos (1921-1924). Estadísticas sobre la situación formativa de la población, índices de analfabetismo, carteles de campañas y fotos detallaban los progresos en la creación y difusión de una cultura nacional, que en aquella época –como después– pasa en primer lugar por la enseñanza de *una* lengua: el castellano. Volúmenes de la colección de Clásicos universales traducidos al español, antologías como *Lecturas para mujeres* (1923) de Gabriela Mistral o *Lectura para niños* de Salvador Novo y revistas como *Maestro* y *El libro y el pueblo* testimoniaban en este apartado el compromiso de la SEP en la promoción de la lectura.⁵⁹⁴ El escudo de la UNAM celebraba la declaración de autonomía de la universidad en 1929 y el

⁵⁹³ Palabras del entonces titular de CONACULTA, Víctor Flores Olea, en *Excélsior*, 8 de octubre de 1991 (AuM 1992/1993: 29).

⁵⁹⁴ *Guiones museográficos*, “El estado nacional, su esfuerzo educativo y cultural”, p. 1.

nacimiento de la Imprenta universitaria en 1934, institución que flanquearía la SEP en la publicación de la Biblioteca del Estudiante y la Biblioteca de Ciencias sociales.⁵⁹⁵

Fotos y cartillas en varios idiomas (maya, otomí, tarasco, náhuatl), ponían en escena el proceso, todavía en marcha, orientado a “alfabetizar y castellanizar una población en un 85 por ciento analfabeta” (Vega 1992: 34), como dijo Eugenia Meyer comentando esta parte de la exposición. Recorte de periódicos daban cuenta de este programa y sus logros con las revistas *Rumbos*, el *Boletín de alfabetización* o *México Lee*. Se encontraban también ejemplares y portadas de libros de texto gratuitos introducidos por la SEP, entre ellos publicaciones “en 22 lenguas distintas” —así indicadas y sin mayor detalle en el guion museográfico⁵⁹⁶ que “servían de herramienta esencial a los maestros indígenas” (Meyer/Yankelevich 1992a: 78), volúmenes ilustrados de la Biblioteca de Chapulín y las colecciones Cuadernos de cultura popular y Pensamiento de América.⁵⁹⁷

La Dirección General de Publicaciones (DGP) de CONACULTA con sus colecciones (Clásicos Mexicanos, Lecturas Mexicanas, Biblioteca pedagógica, Historia de México e Historia del Arte) y la editorial Fondo de Cultura Económica tenían un propio pasillo. Algunas imágenes relataban la historia de esta empresa, su fundación con el apoyo gubernamental, la colaboración con editores e intelectuales republicanos exiliados de España y fundadores del Colegio de México (antigua Casa de España), como José Gaos (1900-1969) o el recién fallecido Wenceslao Roces (1897-1992), retratados en unas fotos. Seguían catálogos y ejemplares de las primeras publicaciones y una muestra de las colecciones más representativas de la editorial: Breviarios, Letras Mexicanas, Tierra Firme o Tezontle.⁵⁹⁸ Según resulta de informaciones de la prensa (Horst 1992), un apartado de este recorrido debía también estar consagrado a la relación entre México y Alemania a través de la producción editorial y literaria de figuras eminente del exilio alemán a México, como la escritora Anna Seghers (1900-1983) o Egon Erwin Kisch (1885-1948),⁵⁹⁹ o en la figura del enigmático autor alemán-mexicano B. Traven (1882-1969).

El tercer pasillo recolectaba publicaciones infantiles, con los números de las series Enciclopedia Colibrí y Enciclopedia científica Proteo publicadas por la SEP, y documentaba con carteles, fotos y programas de fomento a la lectura las ediciones de la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil (FILIJ) de Ciudad de México, empujada a partir de 1981 por la propia Secretaría de Educación Pública.⁶⁰⁰ Una sección especial estaba reservada a la caricatura y la ilustración, con un rincón de libros de artistas,⁶⁰¹ mientras que en la pared del fondo podían verse fotos de las obras murales de Diego Rivera en el palacio de la SEP. Un apartado, al otro lado del pasillo, estaba dedicado a la Red Nacional

⁵⁹⁵ Ibid.

⁵⁹⁶ Ibid. p. 3. Cf. también Meyer/Yankelevich (1992a: 78).

⁵⁹⁷ Ibid., pp. 2-3.

⁵⁹⁸ Ibid., p. 4.

⁵⁹⁹ Sobre el exilio alemán en México, véase en detalle más abajo el cap. 8.3.2.

⁶⁰⁰ Ibid., pp. 5 y 7.

⁶⁰¹ Ibid., p. 6. Una nota suelta escrita a mano en la documentación de trabajo de Martha Hellion compila un listado de 20 piezas, entre otros, de: Yani Pecanins, Gabriel Macotella, la propia Martha Hellion, Juan Pascoe, Armando Saens, Silvia Gonzáles, Felipe Ehrenberg.

de Bibliotecas, con fotografías mapas y datos de su distribución en el territorio.⁶⁰² El último pasillo ofrecía un pequeño desfile de la producción editorial universitaria y privada, muy reducida con respecto a la parte consagrada a la edición pública, con muestras de libros, colecciones y catálogos de cada editorial.⁶⁰³ El recorrido terminaba con un panel en el que se veían reproducidos los logotipos de las 48 editoriales e instituciones participantes.

Resulta notable en esta panorámica, dominada tanto materialmente por la producción editorial pública como discursivamente por su propia visión y política cultural, la fundamental ausencia de la edición en lenguas indígenas, sobre todo de producciones autónomas de las propias comunidades, que se salieran, es decir, de su uso funcional al interior del programa oficial del Estado y de su intento de alfabetización y ‘castellanización’ de la población. A pesar de la narración del propio proyecto educacional, celebrado por la muestra, y de la valoración del “gran impulso de la educación bilingüe” (Meyer/Yankelevich 1992: 78) como medida para el fomento y la integración de las comunidades nativas en la vida social y cultural nacional, dichas herramientas acaban, como se veían plásticamente en la representación expositiva, para no reconocerles un propio espacio a estas culturas y lenguas, en un proceso de progresiva cancelación y asimilación al único modelo hispano. Así, por ejemplo, en un ensayo publicado póstumo, el filósofo y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua Víctor de la Cruz (1948-2015), quien fue también poeta y autor de narrativa en zapoteco, recuerda cómo el afirmarse de “una literatura escrita” en idiomas distintos del castellano y “el surgimiento literario en las otras lenguas indígenas”, en particular a partir de la década de 1970, “no fue consecuencia de los proyectos de alfabetización indígena de los gobiernos posrevolucionarios” sino “de los movimientos de reivindicación étnica” (De la Cruz 2017: 182), instancias, por el contrario, que resultaban ignoradas por el planteamiento de la exposición.

En la representación del México moderno, el componente indígena de la cultura mexicana solo encontraba un propio espacio en la pequeña muestra, en clave folclórica, de “El arte de la fiesta, el color y los sabores” (CONACULTA 1992b: 2).⁶⁰⁴ Este último y pequeño apartado, como escondido por detrás del último biombo, venía a recrear, un microcosmo de la vida cotidiana mexicana y del arte popular mexicana que incluyera una variedad de tradiciones, quizá también con el intento de matizar la narración demasiado monolítica de la parte anterior. El pequeño lugar, como escondido por detrás del panel con los sellos de editores (cf. fig. 33), contenía de hecho el impacto de “elementos” de otra forma disfuncionales a la puesta en escena de la modernidad o que, como notó el periodista español Ricardo Bada (1992b: 206), “en otra parte parecerían kitsch o prescindiblemente exóticos”, viéndose allí presentados “en su mera cabalidad”. Aunque el guion museográfico no ofrezca información muy segura y detallada a este respecto, tres resultaban los ejes o rincones de la exposición: la cocina, la artesanía y las fiestas.⁶⁰⁵ Para cada uno de estos se armaron anaqueles, en donde colocar bibliotecas específicas de títulos para exhibir sobre estos argumentos.

⁶⁰² Ibid., p. 5.

⁶⁰³ Ibid., pp. 8-9.

⁶⁰⁴ Correspondiente al homónimo estudio de Lilian Briseño (1992) para el guion científico.

⁶⁰⁵ *Guiones museográficos*, “Del arte de las fiestas, el color y los sabores”.



Figura 44. Humberto Spíndola realizando la escenografía para la cocina poblana.

Foto: © Rogelio Cuéllar. Fuente: archivo de Humberto Spíndola.

En la parte dedicada a la cocina, al lado de manuales antiguos y modernos de recetas, se hallaban diccionarios, libros sobre la historia de la comida mexicana y los sabores de México, monografías acerca de tradiciones gastronómicas regionales e influencias de la cocina prehispánica. Entre estos, una edición facsimilar del *Nuevo cocinero mexicano* (1845) de Mariano Galván Rivera, el recetario *Arte Culinario Mexicano. Siglo XIX* (1986) de Clementina Díaz de Ovando y Luis Mario Schneider y el volumen *Presencia de la comida prehispánica* (1986), de Teresa Castelló Yturbide.⁶⁰⁶ Como entorno para la librería fue instalada la reproducción de una “típica cocina poblana”, acompañada por utensilios tradicionales (el molcajete, el metate, cuchareros), vajillas, chiles, frutas y verduras locales.⁶⁰⁷ La realización de una escenografía para la obra en cuestión fue encargada al artista Humberto Spíndola (fig. 44), quien montó una instalación y decoración en papel picado, libremente inspirada en la cocina del convento de Santa Rosa en Puebla, “lugar en donde se inventó el mole poblano”.⁶⁰⁸ El tema de la cocina resultaba central para captar el interés del público de la feria, como demuestran las varias iniciativas gastronómicas que se realizaron en aquellos días y la presencia del restaurante “la Fonda mexicana” en la terraza del pabellón (cf. CONACULTA 1992a: I, 4).

El segundo apartado ofrecía una muestra de productos de artesanía y arte popular mexicana. En las paredes, fotografías presentaban escenas de mercados antiguos y modernos, cuadros de Olga Costa y Diego Rivera acompañaban vasijas, cestería, canastas, platos, cerámicas y juguetes puestos al lado de las librerías, en donde se hallaba una selección de títulos sobre la organización social de los mercados, las artes populares y el arte indígena, con publicaciones del Instituto Nacional Indigenista, así como

⁶⁰⁶ Ibid., pp. 2-3.

⁶⁰⁷ Ibid., p. 1.

⁶⁰⁸ Entrevista con Humberto Spíndola (30/9/2017).

un volumen recopilatorio de obra de arte gráfica, del más conocido entre sus representantes mexicanos, bajo el título: *La revolución mexicana vista por José Guadalupe Posada* (1960).⁶⁰⁹

En el tercer rincón, montajes fotográficos, páginas de libros y objetos reproducían escenas de fiestas, con imágenes de mariachis, bodas de pueblo y de la peregrinación a la Villa de Guadalupe del 12 de diciembre.⁶¹⁰ Como representación de la fiesta del Día de los muertos podía verse aquí una reproducción ampliada de calaveras de Posada y un pequeño altar en papel. Entre los libros de esta sección se encontraban calendarios de fiestas populares, cancioneros, antologías de cuentos y leyendas, libros sobre trajes, danzas, costumbres regionales, sobre el culto de los muertos o volúmenes sobre *El traje indígena en México* (1965) de la mencionada Castello Yturbide.⁶¹¹

De forma conclusiva y poco sorprendente aparecía en este lugar, en la estantería, también una edición de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz.⁶¹² El título de esta parte de la muestra es, efectivamente, una citación desde el capítulo “El arte de la fiesta” del *Laberinto* (Paz 2000 [1950]: 51), en el que el poeta profundiza la relación del mexicano con estos eventos. Según argumenta el autor, la cita festiva abre una doble dimensión de la temporalidad: como fecha en el calendario la festividad participa de un tiempo lineal y progresivo, que sin embargo por repetirse cada año como aniversario se vuelve cíclico. La fiesta, evento definido por repetición y evocación de un acontecimiento histórico o mítico, pasado o solo imaginado, suspende la temporalidad positiva en una representación sagrada y ritualizada:

[la fiesta] no celebra, sino reproduce un suceso: abre en dos al tiempo cronométrico para que, por espacio de unas horas inconmensurables el presente eterno se reinstale. [...] El tiempo del Mito como el de la fiesta religiosa, o el de los cuentos infantiles, no tiene fechas [...]. Y así, el Mito –disfrazado, oculto, escondido– reaparece en casi todos los actos de nuestra vida e interviene decisivamente en nuestra Historia. (ibid.: 228-230).

Así terminan las últimas páginas del *Laberinto* y con un homenaje a la fiesta cerraba también emblemáticamente el recorrido expositivo en el pabellón mexicano, devolviendo entonces, simbólicamente, su estructura lineal a una ciclicidad potencial e implícita, la que permitiría la pervivencia de lo antiguo en lo moderno o quizá de lo que en su narración se había activamente “disfrazado” y “escondido”. Resulta interesante en esta parte notar el relativo rescate de elemento tradicionales, populares y folclóricos, así como de las culturas indígenas, por el resto excluidas de la exposición y aquí, sin embargo, consideradas en su lugar más apropiado para una colorida puesta en escena de la “tendencia de los mexicanos a la algarabía y a las fiestas” (Briseño 1992: 121). En este espacio volvía a aparecer no solo, como hipnotiza Paz el enlace con un pasado prehispánico convertido en mito, sino aquellas culturas de los pueblos originarios presentadas a los visitantes como simple ligado de un mundo desaparecido –y no simplemente alternativo a la hispanidad– cuya legitimidad y actualidad, bajo estas premisas, es posible solo en el marco de una actuación ritualizada.

⁶⁰⁹ *Guiones museográficos*, “Del arte de las fiestas, el color y los sabores”, p. 5.

⁶¹⁰ Ibid., pp. 7-8.

⁶¹¹ Ibid., pp. 8-9.

⁶¹² Ibid., p. 10.

5.4. El “Universo de las letras” mexicanas o de la “literatura como arte”

Y también con estas mismas premisas, en el cauce de esta narración, en la mitad de este recorrido, los visitantes así preparados podían finalmente acercarse al “Universo de las letras” mexicanas, en un pasillo lateral separado del resto de la exposición. Resulta curioso que, en este punto, al interior de un recorrido que ya había dedicado espacio a diversas obras literarias (sobre todo en la parte relativa a la edición del siglo XIX y XX), el discurso expositivo planteara la necesidad de poner un acento especial, para destacar –también en la estructura de su propio espacio– entre tantas producciones las que debían definirse propiamente literarias. Lo que aquí se proponía, de alguna forma era un acercamiento extraordinario, que más que en un cambio de objeto expuesto se sustentaba en modalidades más enfáticas de su representación.

“Con el establecimiento de la imprenta en Nueva España, 1539, algunos poetas que llegaron con la segunda inmigración de españoles, así como otros de la primera generación de criollos, se ocuparon de la literatura como arte” (Jiménez 1992b: 1). Es este el íncipit del estudio preparatorio de Gustavo Jiménez que introducía este capítulo de la exposición en la primera versión del guion científico. El párrafo –ausente en la redacción publicada en la memoria oficial (Jiménez 1992a)– ilustra un concepto, lo de la *literatura como arte* que se refleja en el planteamiento general de la muestra. El guion museográfico retoma literalmente este paso para detallar y motivar la elección de los primeros, emblemáticos objetos expuestos que debían abrir el recorrido: un retrato de uno de los padres nobles de la poesía renacentista española, Garcilaso de la Vega (1491/1503-1536)⁶¹³ –quien, sin embargo, nunca estuvo en la Nueva España–, el texto del soneto “Dejad las hebras de oro ensortijado” de Francisco de Terrazas (1525-1580),⁶¹⁴ y diversas ediciones de sus *Poesías*. Terrazas se veía presentado en el guion científico (Jiménez 1992b: 1) como el “primer poeta nacido en tierras mexicanas”.⁶¹⁵ Esta fórmula tan perentoria (e igualmente emendada en la memoria) debería leerse, en realidad, como “el primer poeta *criollo*” de la Nueva España o “el primero que se pone al paso de la nueva lírica española”, como precisa por ejemplo la *Enciclopedia de la Literatura en México*.⁶¹⁶ De hecho el acercamiento de la exposición insistía en una doble ecuación, entre una definición de la “literatura como arte” y una demarcación de los límites de la literatura mexicana en la senda de la cultura hispana y criolla en México. Privilegiando el enfoque en el moderno producto impreso, a partir de 1539, el arco literario

⁶¹³ *Guiones museográficos*, “La literatura en México”, p. 1. Algunas anotaciones en lápiz, aportadas por Martha D. Carrera al guion museográfico, sin embargo, dejan suponer una posible alteración de la secuencia expositiva, que eliminaría incluso el retrato de Garcilaso, con una diferente implicación simbólica (*Exposición “México, un libro abierto”*. 44ª edición de la FERIA del Libro de Frankfurt, México '92. *Guiones museográficos*, “La literatura en México”, pp. 1-2 [copia con anotaciones de Martha D. Carrera Salcedo; archivo de Martha D. Carrera Salcedo]. En adelante: *Guiones museográficos* [b]). A raíz de la sucesiva exclusión de la arquitecta, sin embargo, no es posible establecer qué solución se privilegió, ya que el documento conservado por la curadora Martha Hellion (*Guiones museográficos*) y supuestamente utilizado, finalmente, paramontar la muestra no presenta estas propuestas de modifica.

⁶¹⁴ Las fechas de nacimiento y fallecimiento son inciertas. Así, sin embargo, resultan indicadas en la entrada dedicada al autor en la *Enciclopedia de la literatura en México* de la Fundación para la Letras Mexicanas (<http://www.elem.mx/autor/datos/3847> [26/01/2023]).

⁶¹⁵ *Guiones museográficos*, “La literatura en México”, p. 1.

⁶¹⁶ *Ibid.*

tratado vino a coincidir con la historia de la literatura en español, la única que, por lo menos hasta el siglo XX, pudo ganar espacio y atestiguar en el medio impreso en México;⁶¹⁷ las lenguas originarias, por el contrario, no se consideraron aquí como medio de expresión literaria, sino que solo aparecieron, ocasionalmente, como objeto de estudio de algunos de los libros presentados, en obras de gramáticos españoles y criollos a partir del siglo XVIII (cf. Díaz Mirelez 2010).

La muestra, ordenada espacialmente según la misma trayectoria temporal e ideal al que estaba orientada la exposición en el salón central, cubría el arco que iba del siglo XVI al siglo XX, igualmente atravesado por el evento central de la Revolución, como “parteaguas” entre el pasado de las “raíces” novohispanas y el presente (cf. fig. 34). Conformemente al ensayo de Jiménez (1992a), la exposición se articulaba en “vistas”⁶¹⁸ (ibid.: 99) o capítulos, a los que correspondían rincones individuales, agrupados en tres segmentos espaciales y narrativos: el primero, con enfoque en Nueva España, estaba dividido en centurias (siglo XVI, XVII, XVIII e inicio siglo XIX, con la Independencia); el segundo, reconstruía el contexto de la edad intermedia entre pasado y presente, con el Modernismo, la Revolución y la primera fase postrevolucionaria hasta mediado del siglo XX) y ocupaba el zaguán en la parte central de la sala; el tercer segmento, finalmente, consagrado a la contemporaneidad, estaba organizado en géneros (narrativa, crónica, poesía, teatro y crítica). El planteamiento narrativo e historiográfico resultó determinante también aquí para definir el acercamiento hacia el hecho y el fenómeno literario: “El binomio autor-momento histórico es trascendental”, explicó Eugenia Meyer (en González Guarduño 1992: 35) ya que “no se puede separar al autor del momento histórico que le toca” (cit. en Vega 1992: 34). Cada momento expositivo pretendía así hacer visible esta relación fundamental.

En un ambiente más recogido que el amplio salón central, el espacio de esta pequeña exposición estaba organizado en nueve nichos (fig. 45-46). En cada uno se encontraba una vitrina central, con pocos elementos en su interior como copias de manuscritos, reproducciones de grabados, portadas o páginas, así como libros, revistas o retratos de autores, flanqueados por librerías con volúmenes de ediciones modernas. Coherentemente con el planteamiento general de *México, un libro abierto*, la exposición aquí montada exhibía, de forma fundamental, lo que con Heike Gfrereis (2012: 271) se ha definido, el verso *material* de la literatura, al que sin embargo venían a acompañarse otros elementos de entorno, documentos gráficos y visuales, como portadas o ilustraciones, en función de pequeños *paratextos* (Genette 1982: 11). Junto con ellos, también retratos de autores, grabados y fotografías contribuían a reconstruir brevemente algo como el entorno y contexto histórico de la literatura, ampliando el horizonte de referencias de las obras expuestas. Muy breves y puntuales, por el contrario, resultaban las informaciones en las cédulas.

También aquí, como en el resto de la exposición los medios y dispositivos de la muestra, encentrada en documentos antiguos y en el uso de escaparates, ponía a los visitantes en la posición de receptores

⁶¹⁷ Para una historia de la introducción y desarrollo de la imprenta en México cf. Ibarra González 2002.

⁶¹⁸ En la memoria estas se corresponden a nueve secciones sobre “Las letras novohispanas”, la Independencia (siglo XIX), el Modernismo, la Revolución mexicana, “Modernidad”, Narrativa, Poesía, Dramaturgia y Ensayo (Jiménez 1992a). Pese a mantenerse invariado el orden cronológico, el espacio expositivo presentaba una división en parte diferente.

pasivos, lo que aplicado al objeto literario, según destaca Peter Seibert (2011: 29), facilitaría una “recepción contemplativa de la literatura, asegurada por el aura de objetos y espacios expositivos”.⁶¹⁹ Pese a no presentarse necesariamente originales, la forma material, las técnicas y la estética de ciertos objetos, el aspecto de autógrafos o manuscritos, así como un uso (extra)diegético de la luz, contribuían a la puesta en escena de esta “aura” de lo literario, del que venía así a vestirse las obras y productos allí expuestos (cf. también Gfrereis 2012: 276). Esta forma, evidentemente, anticipa cualquier acercamiento al texto literario propiamente dicho, preparando la lectura o prescindiendo totalmente de ella. Por otro lado, la presencia de volúmenes para consultar en las estanterías y de, aunque pocos, fragmentos de obras y páginas de ediciones antiguas permitían a los visitantes por lo menos potencialmente integrar aquella visión frontal con procesos secundarios de lectura, reorganización y búsqueda individuales. Esto, por supuesto, a condición de que sus conocimientos del español lo permitieran, ya que no se ofrecía ninguna traducción de los contenidos.



Figura 45. “El universo de las letras”: nichos con vitrinas y librerías (Foto: © Martha Hellion).



Figura 46. Perspectiva del pasillo “El universo de las letras” (Foto: © Martha Hellion).

⁶¹⁹ “einer durch die Aura von Exponaten und Räumen abgesicherten, kontemplativen Rezeption von Literatur” (Seibert 2011: 29).

En la primera de las nueve vitrinas, la producción novohispana del siglo XVI venía a proponerse como punto de partida de la tradición literaria mexicana, inicio marcado por una nueva comprensión del fenómeno literario, respecto a sus antecedentes antiguos o en el resto de la muestra, ya no más simplemente como forma expresiva y comunicativa por el medio de las letras, anónima y colectiva, sino como habilidad y *arte* cultivada por el genio individual. Paradigma de este cambio y redefinición era, no solo la introducción de un nuevo idioma y de nuevos soportes, sino, particularmente, el modelo renacentista español. Así, junto a los modos narrativos de las crónicas –de por sí ya cultivados en las producciones literarias precolombinas– entre los nuevos géneros y formas que vinieron a afirmarse en el continente la muestra destacaba particularmente, para este inicio, la poesía, épica e italianizante, importada por los españoles y el teatro (Jiménez 1992a: 99), en un primer tiempo, instrumento litúrgico utilizado por los misioneros para evangelizar a los pueblos indígenas (cf. también Arróniz 1996).

Particularmente la poesía venía a encontrar representación, entonces, en esta primera vitrina. Bajo el amparo del Renacimiento, simbólicamente ejemplificado por la efigie del Garcilaso, se presentaba junto con las obras del ya mencionado Francisco de Terrazas el segundo poeta destacado para esta época,⁶²⁰ el toledano Francisco Cervantes de Salazar (1514-1575), con la portada de su poema fúnebre al emperador Carlo V, *Túmulo imperial* (1560), acompañada por el grabado de su mausoleo en la impresión original.⁶²¹ A su lado, la portada del muy raro *El peregrino indiano* (1599), poema épico de Antonio de Saavedra Guzmán. Por lo demás, seguían páginas del manuscrito de *Flores de baria poesía* (1577), recopilatorio de 359 poemas en estilo italianizante, que recoge obras de poetas españoles, entre ellos Boscán, Garcilaso o fray Luis de León, así como voces que pisaron la tierra de México, como los sevillanos Gutierre de Cetina (1520-1554) y Juan de la Cueva (1543-1612), que se veían presentados en el escaparate por retratos de la época.⁶²² La poesía italianizante en su versión novohispana tenía allí en particular a su último y más conocido campeón, a finales del siglo, ya de entrada al barroco, con la obra de Bernardo de Balbuena (1562-1627) y un ejemplar de su laude a la ciudad de México de *Grandeza Mexicana* (1604). Grabados de la antigua capital y sus alrededores a inicio del siglo XVII daban forma visible al contenido de la elegía y a su contexto.

Apenas una referencia se registraba aquí al teatro misionero de la época, cuyos textos, como lamenta también Jiménez (1992a: 99) “se han perdido casi por completo” y cuya historia y formas tuvieron de hecho que reconstruirse gracias a referencias de crónicas e informes de clérigos que asistieron a sus estrenos (cf. Arróniz 1996). En la exposición solo podía presentarse un ejemplar de la obra del misionero y dramaturgo toledano, Fernán González de Eslava (1534- 1601), con la edición contemporánea de sus *Autos y coloquios del siglo XVI*, junto con la primera impresión de *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas* (1610).⁶²³

Procediendo entonces siempre en una cronología por siglos, el segundo rincón ofrecía representación al “apogeo literario del siglo XVII” (Jiménez 1992a: 101), con un protagonismo

⁶²⁰ El primero, según las anotaciones de Carrera (*Guiones museográficos* [b], pp. 1-2).

⁶²¹ *Guiones museográficos*, “La literatura en México”, p. 1.

⁶²² *Ibid.*, p. 2.

⁶²³ *Ibid.*, p. 3.

también aquí de la poesía, pero también, en medida mayor que anteriormente, del teatro. Junto a la edición contemporánea de *Obras* del poeta criollo Luis de Sandoval Zapata (c. 1620-1671) y la reproducción de su soneto “Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa”, destacaba la portada de *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700),⁶²⁴ una de las tres grandes “figuras estelares” (Chang-Rodríguez 2002: 549), que según destaca también la *Historia de la literatura mexicana* coordinada por Garza Cuarón, marcó la literatura de este siglo, junto con Sor Juana Inés de la Cruz (1624-1695) y Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639).



Figura 47. Vitrina de Sor Juana Inés de la Cruz (Foto: © Martha Hellion).

La segunda figura, sor Juana, muy conocida también al lector europeo y alemán gracias a la traducción del ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982) de Octavio Paz, ocupaban un escaparate individual (fig. 47), con un gran retrato de la poeta, reproducción ampliada del grabado en la primera edición madrileña de *Fama y obras póstumas del Fénix de México* (1700), el fragmento de su poema “Primero sueño” y páginas del tratado en prosa *Neptuno alegórico*, la portada de la edición original de *Inundación castálida* (1689) y el manuscrito de su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (datado 1691; publicado en 1700),⁶²⁵ primer acto público de reivindicación feminista en la historia de México, en la que la autora polemiza en defensa de su propio oficio literario y filosófico, contra la exclusión de las mujeres de estos ámbitos de la educación. El otro rincón estaba consagrado al gran dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón, autor novohispano quien como notorio logró enorme fama también en la capital española, entrando incluso oficialmente en el panteón del Teatro

⁶²⁴ Ibid., pp. 3.

⁶²⁵ Ibid., p. 4.

Español,⁶²⁶ y que la memoria oficial de la muestra celebraba como “autor de dos mundos” y “primer mexicano universal” (Jiménez 1992a: 101). Alarcón estaba conmemorado en este rincón con una reproducción de la portada de la *Segunda parte de las comedias* (1634), un retrato del autor y grabados de personajes de sus obras.⁶²⁷

Más incierto resulta el contenido del apartado dedicado al siglo XVIII en su conjunto. La memoria oficial, de hecho, solo dedica a este siglo pocas líneas (Jiménez 1992a: 102), mientras que el guion museográfico no ofrece ninguna o muy parca indicación, confusa o incompleta.⁶²⁸ Apenas más extenso resulta el guion científico original (Jiménez 1992b: 7-9), que se concentra en el nuevo “apogeo de la latinidad” (ibid. 8) en esta época. De acuerdo con la información allí tratada –y recogida en propuestas de Martha D. Carrera anotadas al guion museográfico–⁶²⁹ es posible avanzar la hipótesis de que esta parte estuviese consagrada a la producción literaria en latín de la época, particularmente en la obra de eruditos, filósofos y teólogos jesuitas, que incorporaron este idioma a la actividad poética y científica, como Diego José Abad (1727-1779), Francisco Javier Alegre (1729-1788), el clérigo guatemalteco Rafael Landívar (1731-1793) o el ya mencionado Francisco Javier Clavijero (1731-1787). De Landívar la memoria destaca su poema *Rusticatio Mexicana* (1782) (Jiménez 1992a: 102), que probablemente venía a presentarse en este rincón, junto con la versión al español de uno de sus poemas realizada por Octaviano Valdés bajo el título de “Por los campos de México”.⁶³⁰ La parte más destacada debía estar reservada también a portadas en varias ediciones de la obra poética del fraile novohispano Manuel Martínez de Navarrete (1768-1809), con un retrato del autor y la reproducción de páginas de su poema *Ratos tristes*.⁶³¹

No hay huellas, por el contrario, de ninguna atención particular reservada aquí, por otro lado, al teatro novohispano –sustentado por el estreno de obras del teatro español, pero también por dramaturgos oriundos como Eusebio Vela (1688-1737) o Cayetano Cabrera Quintero (1698-1774), entre muchos otros–⁶³² o a la novela, cuya solo “aparente ausencia [...] en la Nueva España del siglo XVIII es, en gran parte, responsable del mito de la inferioridad y esterilidad artística del siglo”, como explica Nancy Vogeley (2010: 222);⁶³³ ni la memoria destaca entre las obras en latín la publicación del trabajo de la *Bibliotheca mexicana* (1755) de Juan José de Eguiara y Eguren (1696-1763), según recuerda Beatriz Garza Cuarón (1996b: 14), la “primera gran obra de historiografía literaria mexicana [...] fruto de una fuerte reacción contra el desconocimiento que había en España, y en general en Europa, de la literatura de América”, que podía en este lugar de la exposición prestarse muy bien para reforzar de forma estratégica un discurso sobre la todavía carente recepción de la literatura mexicana

⁶²⁶ También físicamente, ya que su efígie a partir del siglo XVII se veía y se ve esculpida al lado de la de Lope de Vega, Calderón y Tirso, en la fachada del Teatro del Príncipe (hoy Teatro Español) en Plaza de Santa Ana en Madrid.

⁶²⁷ *Guiones museográficos*, “La literatura en México”, p. 5.

⁶²⁸ Ibid. p. 8.

⁶²⁹ *Guiones museográficos* [b], “La literatura en México”, pp. 5 y 8.

⁶³⁰ Ibid., p. 8.

⁶³¹ Ibid.

⁶³² Véase a este respecto la panorámica sobre el teatro novohispano del siglo XVIII de Margarita Peña (2011).

⁶³³ La hispanista norteamericana (Vogeley 2010) bosqueja un perfil de la evolución de la novela en México con la producción satírica, de molde picaresco, de José Mariano Acosta Enríquez (1751-1818), fray Joaquín Bolaños (1741-1796), o la “narrativa con fines prácticos” (ibid.: 237) de Guridi y Alcocer (1763-1828).

e hispanoamericana en el continente europeo. Es posible, de todas formas, que esta como otras obras se encontraran entre los libros en muestra en las librerías adjuntas a la vitrina de este rincón.

No se puede excluir, por otro lado, que parte de las referencias de este apartado, fueran incorporadas al capítulo precedente, siguiendo así un criterio de continuidad genérica, temática o estilística, al interior de un mismo periodo, más que una rígida y abstracta segmentación por siglos para esta época; o que, por el contrario, se incluyeran en esta sección ya algunos de las obras que representarían el principio del siglo XIX, tomando como punto de quiebre para la definición de esta temporada la entrada en la Independencia de 1821. Pues como nota Jiménez en su estudio, legitimando ambas soluciones, por un lado, “el barroco se prolonga hasta la mitad de la centuria”, por el otro, “termina la literatura novohispana sin que comience aún la poesía mexicana” (Jiménez 1992b: 8-9).

Quizá el mayor enfoque en tendencias como la poesía latinizante y el menor relieve acordado a la novela del siglo XVIII fueran funcionales a marcar en este lugar el contraste entre los últimos latidos de la literatura novohispana y sus rasgos arcaizantes frente a la novedad literaria representada por el siglo de la Independencia. De aquí, de hecho, la muestra pasaba a una abundante representación del panorama polifacético de la narrativa, en el México insurgente, con el auge de la novela costumbrista, sentimental, histórica, realista y naturalista.⁶³⁴ En las vitrinas se hallaban ilustraciones, portadas y portadillas de un gran número de novelas. Entre ellas cabe mencionar la novela satírica *El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), obra central de la construcción identitaria del México independiente, que Benedict Anderson (2006 [1983]: 29) incluso indica como modelo ejemplar de “‘nationalist’ novel” americana ya que resultaría “evidently the first Latin American work in this genre”. Pese a no tratarse realmente de la primera novela mexicana, y menos de la primera en Hispanoamérica,⁶³⁵ Anderson tiene razón en sostener que, a través de las picarescas desaventuras de su protagonista, Pedro Sarniento, la obra ofrece un retrato despiadado del contexto sociocultural de la colonia, criticando su fijeza, antigüedad y retraso, indicando así un punto de inflexión y ruptura fundamental en la narrativa novohispana, oponiendo también un diferente modelo de sociedad. Tras su primera publicación, de hecho, sufriría el veto de la censura virreinal, hasta salir nuevamente en 1830.

Seguían en este rincón, las portadas de otras novelas del autor y del mismo tenor, como *La Quijotita y su prima* (1818-1819), *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda* (1832), que como también otras obras de narrativa de la época aparecieron originalmente como episodios en periódicos o fanzines. A su lado se encontraban portadas, copias de grabados o ejemplares expuestos de ediciones originales de una treintena de novelas, entre estas: *La hija del judío* (1848-1849) de Justo Sierra O'Reilly (1814-1861), *Noche al raso* (1850) de Roa Bárcena, *Monja, casada, virgen y mártir* (1868) de Vicente Riva Palacio o *Clemencia* (1869) de Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893).⁶³⁶ Se trata de algunas entre las principales voces que, a través de la narrativa o de obras ensayísticas en periódicos y revistas, dieron a las letras mexicanas de aquel tiempo forma autónoma, de acuerdo con

⁶³⁴ *Guiones museográficos*, “La literatura en México”, p. 6.

⁶³⁵ La tesis resulta ampliamente desmentida, entre otros por el ensayo de Vogeley (2010) que se acaba de comentar.

⁶³⁶ *Guiones museográficos*, “La literatura en México”, p. 6.

el programa de “mexicanizar la literatura” de la Academia de Letrán (1836-1838) fundada en aquellos años y de Guillermo Prieto (1818-1897),⁶³⁷ del que la muestra exhibía ediciones, páginas y grabados de su obras poéticas, como *Romancero nacional* (1885) y *Musa callejera* (1883). Son figuras, éstas, que contribuyeron sustantivamente a lo que José Luis Martínez llama la “emancipación literaria de México” (Martínez 1955). Completaban este panorama el retrato del poeta y político Andrés Quintana Roo (1787-1851), entre los protagonistas del proceso de Independencia de México, acompañado por fragmentos de sus poemas, ilustraciones de alegorías del Romanticismo mexicano, copias o portadas de obras de los miembros de la Academia de Letrán y del Liceo Hidalgo, así como ejemplares de las revistas *El Iris*, *El Renacimiento* y *La linterna mágica*, donde el discurso nacional encontró su primera formulación y expresión.⁶³⁸

Entre los autores destacaba, además de Lizardi, también el mencionado Altamirano, iniciador de un auténtico “programa nacionalista” (Martínez 1955: 67) de la literatura⁶³⁹, presente en la muestra también con tres de sus novelas y un retrato del escritor.⁶⁴⁰ Altamirano constituía aquí también el único representante de la novela de temática indigenista –en la memoria arrinconado, sin embargo, entre los “costumbristas” (cf. Jiménez 1992a: 104)–. se presentaba aquí junto con *La navidad en las montañas* (1871), la portada de la novela más famosa de Altamirano, *El Zarco* (1888; póstuma: 1901).⁶⁴¹ A diferencia de otras obras de este género –como *Netzula* (1837) de José María Lacunza (1809-1869) o *La cruz y la espada* (1866) de Eligio Ancona (1836-1893), que en su momento vinieron a romper con las perspectivas jerárquicas y etnológicas europeas y mestizas (cf. Hölz 1992: 502-503), de las que sin embargo no se hace mención en los guiones científicos y museográficos– el *Zarco* de Altamirano presenta en su caracterización del “indio”, como señala Vittoria Borsò (2010b: 233), elementos de “tratamientos racistas” de la cuestión indígena, con una narrativa que apela a procesos de “desindianización” del mexicano como factores de progreso positivo en la evolución moral de sus personajes, y esto a pesar de la orientación liberal y del origen indígena chontal del propio autor. La selección operada por la muestra no tiene por esto que compartir las visiones propuestas por el texto; el planteamiento circunscrito a un número restringido de títulos más conocidos y supuestamente más representativos, sin embargo, y su modalidad de exposición, centrada en la sola exhibición de libros y carátulas no dejaba algún espacio para cualquier tipo de acercamiento crítico y contextualización. Los límites de esta modalidad consisten entonces en una mirada general y aparente neutral, que se limita a registrar el estatus de la producción de una época a partir del grado de su recepción e influencia en la historiografía literaria futura, dejando al visitante poco más que la impresión de un catálogo, apenas caracterizado por la estética de ciertas ediciones o ilustraciones.

⁶³⁷ Cf. Hölz (1992: 500).

⁶³⁸ *Guiones museográficos*, “La literatura en México”, pp. 8-10.

⁶³⁹ “La médula de esta doctrina es el convencimiento que abrigaba Altamirano de que nuestras letras, artes y ciencias necesitaban nutrirse de nuestros propios temas y temperamento y de nuestra propia realidad, es decir, convertirse en nacionales, para que logaran ser expresión real de nuestro pueblo y elemento activo de nuestra integración nacional” (Martínez 1955: 68).

⁶⁴⁰ *Guiones museográficos*, “La literatura en México”, p. 9.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 6.

Al interior del siglo XIX y a caballo con el siglo XX, un subcapítulo aparte constituía el primer Modernismo de la época porfirista, movimiento que, a diferencia del nacionalismo independentista, apostó por una apertura cosmopolita de las letras mexicana, particularmente al interior del espacio hispanoamericano. Un foto-mural retrataba a un gran número de poetas y escritores modernistas del sur del continente: al padre del Modernismo, Rubén Darío, como a los cubanos José Martí y Julián del Casal, al colombiano José Asunción Silva, los uruguayos Horacio Quiroga y José Enrique Rodó, al argentino Leopoldo Lugones.⁶⁴² También otras referencias, como fotografías de decoraciones, mobiliarios, arquitecturas tenían la función de devolver algo como “atmósferas porfiristas con marcada influencia francesa”.⁶⁴³ Esta composición sugería visualmente el cuadro del clima de fermento cultural y de una reorientación hacia el exterior de la intelectualidad mexicana, inicialmente fascinada por las promesas de modernidad y progreso de la dictadura de Porfirio Díaz, entre 1876 y 1911. El intercambio y la actividad de esta época se veía puesto en escena particularmente por cartas, manuscritos y facsímiles de la *Revista Moderna* (1898-1911) y la *Revista Azul* (1894-1896), retratos y caricaturas de poetas y prosistas mexicanos como el de José Juan Tablada (1871-1945), Amado Nervo (1870-1919), Luis G. Urbina (1864-1934), Efrén Rebolledo (1877-1929), así como por ediciones de sus obras, en elegantes portadas e ilustraciones al estilo simbolista y del *art nouveau*. En los escaparates podían verse páginas y grabados escogidos de obras de poesía como *Florilegio* (1899) de Tablada, *Perlas negras y Místicas* (1898) de Nievo, *Los senderos ocultos* (1911) o *La muerte del cisne* (1915) de Enrique González Martínez (1871-1952), fragmentos y poemas sueltos.⁶⁴⁴

Al interior de un recorrido definido por acontecimientos históricos que impactaron en el campo literario —o por la literatura como espejo de transformaciones sociales y culturales de la nación— más que por las lógicas autónomas de las formas literarias, la presentación de la literatura modernista, a pesar de la novedad literaria representada por sus experimentaciones, no resultaban en ningún modo diferentes a las utilizadas para tematizar la literatura de la Independencia o de la Revolución mexicana en el capítulo siguiente. Por el contrario, en la narración espacial de la muestra este apartado se veía integrado en una única galería intermedia que ocupaba exactamente la parte central de la exposición, en el vestíbulo de entrada (cf. fig. 34), donde un biombo obligaba a los visitantes a elegir simbólicamente entre un camino cronológico a la izquierda, que seguía la evolución de la edad novohispana e independiente, y uno por géneros a la derecha, que exploraba la realidad literaria contemporánea. Las continuidades y discontinuidades del hecho literario se veían así medidas y mediadas por la relación histórica, según una actitud que en la crítica y en la historiografía literaria mexicana cuenta con no pocos partisanos. Entre ellos también el ya, más veces, citado José Luis Martínez, quien en el específico sobre la coyuntura temporal en cuestión afirma: “así como el periodo modernista se apoya en el hecho político y social del porfiriato, la época contemporánea de nuestra literatura se inicia y se apoya en la realidad de otro acontecimiento histórico: la Revolución mexicana”

⁶⁴² Ibid., p. 11. Según resulta de un listado de objetos añadidos a la documentación museográfica, debían mostrarse aquí también retratos de modernistas españoles como Antonio Machado, Ramón del Valle Inclán y Juan Ramón Jiménez (*Objetos por procedencia*, 6 mayo de 1992, p. 3 [documento de trabajo; archivo de Martha D. Carrera Salcedo]).

⁶⁴³ *Objetos por procedencia*, 6 mayo de 1992, p. 3.

⁶⁴⁴ *Guiones museográficos* [b], “La literatura en México”, p. 12.

(Martínez 1999: 22). De acuerdo con este planteamiento, el espacio encuadrado por la literatura de las décadas de la Revolución y de la primera fase postrevolucionaria hasta los años 40 ponía en escena este punto de inflexión. De aquí la narración lineal del discurso histórico y su secuencia temporal venía de alguna forma a interrumpirse o a hacerse más compleja, por una serie de aproximaciones paralelas y multiperspectivas que procedían por géneros, donde también las figuras propuestas venían a menudo a repetirse.

Y es que el primer ámbito de la literatura tocado por la Revolución, según venía ilustrándose en la muestra, era la narrativa, como género que más representaría su impacto en el fenómeno literario. En la base de la narrativa de la Revolución mexicana se colocaría, como destaca la memoria, una renovada “fe en la literatura como medio de integración nacional” (Jiménez 1992a: 105), donde asuntos e instancias de la agenda política, como “la cuestión indígena, el reparto de la tierra” o “la expropiación petrolera” (ibid.) encuentran directa articulación y formulación en una narración literaria de tipo realista. Quizá por subrayar esta conexión, se apuntó en la exposición al empleo de medios visuales que pudieran insertar rápidamente estas obras en una “ambientación”⁶⁴⁵ histórica y temática específica. Así, por un lado, fotografías de obras muralistas, paisajes, grupos de personas y escenas populares,⁶⁴⁶ grabados satíricos de José Guadalupe Posada y sus emblemáticas calaveras zapatistas⁶⁴⁷ comentaban los principales sucesos de la Revolución, acompañando a un collage de portadas de diversos títulos: la novela *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela (1873-1952) –como iniciador de este género–, *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán (1887-1976), *Tierra* (1932) de Gregorio López y Fuentes (1895-1966), cuyo mayor enfoque en noticias haría de sus obras “más bien crónicas noveladas que el escritor vivió en carne propia” (cit. en Rall 2010: 76), como también otra obra allí expuesta, *Tropa vieja* (1943) del militar y futuro secretario de Defensa Francisco Luis Urquiza (1891-1969).⁶⁴⁸ Se trata de obras que, junto con otras, en los distintos ámbitos de la novela, del cuento o del relato autobiográfico conformarían algo como el “canon de la narrativa de la Revolución mexicana” (Jiménez 1992a: 105), panorama que en la muestra se veía completado también por la exhibición de otros títulos destacados, en edición original, como *La camada* (1912) de Salvador Quevedo y Zubieta (1859-1935) hasta *La sombra del caudillo* (1929) de Guzmán o *Ulises criollo* (1936), *La tormenta* (1937) del ya mencionado secretario de Educación pública de la fase revolucionaria Vasconcelos (1882-1959), así como por *Las manos de mamá* (1937) de Nellie Campobello (1900-1986),⁶⁴⁹ única mujer de esta selección y apenas la segunda de todo el recorrido, después de Sor Juana. Breves fragmentos ampliados de *Los de debajo* de Azuela, *La sombra del caudillo* de Guzmán y *Ulises criollo* de Vasconcelos debían ofrecer también un acceso mínimo al texto.⁶⁵⁰ Estos tres autores representaban también el tríptico más destacado en este lugar, con relativos retratos y firmas autógrafas. La exhibición de la firma constituye

⁶⁴⁵ Uno de los apuntes de la documentación museográfica propone la “ambientación del tema en un ferrocarril” (*Guiones museográficos*, “La literatura en México”, p. 13), realización de la que sin embargo no queda testimonio y que en las anotaciones de Carrera resulta tachada (*Guiones museográficos*, “La literatura en México”, p. 13).

⁶⁴⁶ Ibid.

⁶⁴⁷ *Guiones museográficos*, “La literatura en México”, p. 12.

⁶⁴⁸ Ibid.

⁶⁴⁹ Ibid., pp. 13-14.

⁶⁵⁰ Ibid.

un el elemento simbólico muy interesante, por su alusión al poder de consagración de estas figuras, que de aquí en adelante en la muestra resultaba muy presente, con la función sintética de indicar la importancia de estas figuras al interior de la propia economía del campo literario nacional.⁶⁵¹

Como ideal continuación de este desarrollo en el ámbito de la narrativa, al inicio del primer conjunto, con eje en la contemporaneidad, se colocaban bajo el título de “Novela y cuento” aquellos autores que cultivaron la narración realista de la Revolución y su acercamiento, llevándola a nuevos horizontes, hacia un realismo al que la crítica alternativamente dio el nombre de “crítico” (Campos 1961), “mágico” o “fantástico”. En posición avanzada entre todos se hallaba Agustín Yáñez (1904-1980), con diversas ediciones de su célebre novela *Al filo del agua* (1947),⁶⁵² obra que el guion científico señala como “el parteaguas de nuestra novelística” (Jiménez 1992b: 25) y que, en efecto, ya desde su primera recepción fue celebrada como inicio simbólico entre “dos etapas de la novela mexicana contemporánea: el ciclo de la Revolución y la nueva corriente” (Campos 1961: 4), en la que vinieron a incorporarse elementos de la narrativa surrealista y de la vanguardia europea. En esta misma dirección la exposición celebraba también al autor de *El luto humano* (1943), José Revueltas (1914-1976), quien contribuyó a aquel desarrollo y se convertiría más tarde no solo en el ideal comienzo de la novela mexicana moderna sino en un icono para la Generación de la Onda (cf. Borsò 1994: 168), presentado con fotos y con la edición de su obra completa.⁶⁵³ Sobre todo, y por encima de todos, sin embargo, se hallaba como mayor referente de esta etapa el gran narrador del “México rural” (Jiménez 1992a: 110), Juan Rulfo, de quien junto con ediciones ilustradas y comentadas de *Pedro Páramo* (1955) y *El llano en llamas* (1953) y una caricatura del escritor realizada por Rogelio Naranjo, se mostraban también algunas de sus tomas como fotógrafo.⁶⁵⁴ El último nombre de aquella primera generación era el de Arreola, al que el guion ubicaba en la “corriente fantástica” (Jiménez 1992a: 110) de esta evolución. Arreola era también el primero autor viviente entre los autores allí acreditados que contextualmente formaba parte de la delegación mexicana en la feria y del programa literario. De él el público podía aquí reconocer diversas ediciones de sus cuentos de *Confabulario* (1952) y –feliz coincidencia– de su novela *La feria* (1963), así como ejemplares de la revista *Mester* por él dirigida.⁶⁵⁵

De aquí, una panorámica en compendio exhibía la producción narrativa de las últimas décadas desde 1950 hasta 1990. Se veían así el retrato y la firma de Carlos Fuentes, con numerosas ediciones de sus obras más notorias, como *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Terra nostra* (1975) o *Agua quemada* (1981);⁶⁵⁶ pero también, para la generación del Medio siglo, fotografías y firmas de un sinnúmero de personalidades –Elena Garro, Rosario Castellanos, Josefina Vicens (1911-1988), Luis Spota (1925-1985) y Ricardo Garibay (1923-1999)– de los que el guion museográfico específica, sin orden aparente, algunos títulos sueltos, como la novelas *Los recuerdos*

⁶⁵¹ Sobre el significado de esta ostensión del “miracle de la signature (ou de la griffe)”, como lo llama Bourdieu (1992: 319), y la función estratégica para los Invitados de honor me detendré de forma más extensa en el capítulo 11.2.3.

⁶⁵² Ibid., p. 17.

⁶⁵³ Ibid.

⁶⁵⁴ Ibid.

⁶⁵⁵ Ibid., p. 18.

⁶⁵⁶ Ibid.

del porvenir (1963) de Garro y *Oficio de tinieblas* (1962) de Castellanos, la antología de cuentos *Ciudad Real* (1960) de esta última, *El libro vacío* (1958) de Vicens o el más reciente *Los años falsos* (1982) de la autora. Muchos más títulos, sin embargo, debían estar en la biblioteca anexa a este rincón. Otras imágenes, como la del centro cultural de Casa del Lago de Chapultepec, venían acompañando al homónimo conjunto de escritores e intelectuales, allí retratados e introducidos grupalmente: José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, seguidos por los representantes de la literatura de la Onda, José Agustín, Gustavo Sainz (1940-2015) y Jorge Aguilar Mora (1946-2024). Entre los mayores autores de los últimos veinte años se hallaba Fernando del Paso, con foto y firma del autor y copias de sus *José Trigo* (1966), *Palinuro de México* (1977) y *Noticias del imperio* (1987), con incluso algunos ejemplares en traducción,⁶⁵⁷ con lo cual la muestra, en este lugar venía a desempeñar también una directa función promocional.

Como complemento a esta sección de la narrativa de ficción, se presentaba también, aunque muy brevemente, el género de las crónicas, que con una estrategia parecida a la de la novela realista de la Revolución, venía a ilustrarse acompañado por tomas fotográficas de momentos históricos centrales y realidades tratadas por los y las cronistas. Entre los principales nombres se distinguían aquí Salvador Novo (1904-1974), poeta e historiador que fue autor de numerosas contribuciones de carácter periodísticos sobre políticos, lugares o eventos actuales de la historia de México, los periodistas Fernando Benítez (1912-2000), Ricardo Garibay (1923-1999), Cristina Pacheco (1941-2023), así como Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis. El núcleo principal de obras –las únicas de las que se tiene algún detalle en el guion museográfico– estaba aglutinado alrededor de los eventos del movimiento estudiantil de 1968 y de su relato. Estaban aquí señaladas ediciones de *La noche de Tlatelolco* (1971) de Poniatowska, *Días de guardar* (1970) de Monsiváis, así como *Los días y los años* (1971) de González de Alba o *El gran Solitario del palacio* (1970-1971) de René Avilés Fabila (1940-2016),⁶⁵⁸ principales documentos y memorias literarias de la hecatombe del 2 de octubre de 1968. A pesar de ello los dramáticos acontecimientos que marcaron aquel año infausto en la historia de México solo se veían sintetizados visualmente por imágenes de asambleas y demostraciones o “fotografías de jóvenes de los años setenta, de manera especial destacando la moda”,⁶⁵⁹ que pudieran en este sentido reducir el impacto violento de aquel tema –y evitar al todavía partido de gobierno, PRI, de enfrentarse a sus responsabilidades, devolviendo una imagen negativa del país–.⁶⁶⁰ El estudio de Jiménez (1992a: 111) en la memoria oficial apenas alude al hecho, constatando que “la represión del movimiento estudiantil dio lugar a una serie de textos que incluyen desde testimonios de excelente calidad [...] hasta panfletos disfrazados de ficción” –si bien, en otro lugar, hablando de la nueva poesía del 1968 venga a mencionarse “la desconfianza posterior al ‘asesinato de la esperanza’, como llamó Carlos

⁶⁵⁷ Ibid., pp. 18-19.

⁶⁵⁸ Ibid., p. 19.

⁶⁵⁹ Ibid.

⁶⁶⁰ Aunque cabe recordar que la estela conmemorativa en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco sería inaugurada precisamente por el gobierno de Salinas en 1993. En ella puede leerse grabado un poema de Rosario Castellanos en memoria de las víctimas.

Monsiváis a la serie de acontecimientos que culminaron en Tlatelolco” (ibid.: 113-114), como punto de quiebre del nuevo lenguaje poético—.

Para tratar el tema de la poesía mexicana contemporánea, siguiendo los guiones científicos y museográficos,⁶⁶¹ el recorrido expositivo debía dar aquí un salto hacia atrás, retomando el relato de los últimos desarrollos posmodernistas y de las vanguardias a principios del siglo XX en los años de la Revolución. Es muy probable sin embargo que esta breve reanudación —como se ilustra en la fig. 34— tuviese lugar ya directamente en los dos pequeños paneles del biombo, situado en frente a la pared de la época revolucionaria, bajo el subtítulo de “Modernidad”,⁶⁶² y que el rincón de la poesía, más adelante, empezara por tanto con la década de los 40, lo que parece más coherente con el proceder de la narración expositiva. Con respecto a este subtema, de todas formas, la fundación del círculo cultural del Ateneo de la Juventud Mexicana (1909-) venía a marcar aquí la fecha simbólica, con fotografías de reuniones y de sus próceres, su principal iniciador Alfonso Reyes (1889-1959), así como el dominicano Pedro Henríquez Ureña (1886-1946), Julio Torri (1889-1970) y José Vasconcelos, entre las figuras a los que el guion científico dedica mayor atención (Jiménez 1992b: 108). En posición destacada la documentación museográfica colocaba a Alfonso Reyes, que como Vasconcelos se distinguió por una prolífica actividad de poeta, ensayista, político y diplomático, quien fue también embajador de México en varios países americano y europeo. A Reyes estaba consagrado un pequeño mural fotográfico, una sección con portadas de sus obras —por lo menos los libros poéticos que componen los “23 volúmenes de sus *Obras completas*” (cf. ibid.)— y, también en este caso, la exhibición paradigmática de la firma del autor, símbolo de su poder y autoridad como figura cumbre del campo literario.⁶⁶³

Este subapartado presentaba también a Ramón López Velarde (1888-1921) y José Juan Tablada⁶⁶⁴ como “padres adánicos de nuestra modernidad poética”, según los define el guion científico de Jiménez (1992b: 36), con por lo menos los dos libros de poesía publicados en vida por el primer autor, *La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919), que se mencionaban en la memoria (Jiménez 1992a: 108); para el caso de Tablada, en cambio, se mostraban con seguridad reproducciones y ampliaciones de sus célebres, espectaculares haikus visuales y poemas ideográficos,⁶⁶⁵ probablemente entre ejemplos escogidos de páginas de *Un día... Poemas sintéticos* (1919), *Li Po y otros poemas* (1920) y *El jarro de flores* (1922) (cf. ibid.: 108 y 111). Este rincón además hospedaba hojas volantes del movimiento estridentistas fundado por Manuel Maples Arce (1900-1981), ejemplares del *Manifiesto* (1921). Para la mayor contextualización de esta época se exhibían también números de las publicaciones periódicas de *Ulises*, revista fundada por el poeta y dramaturgo Xavier Villaurrutia (1903-1950) y Salvador Novo, de *Examen* y *Contemporáneos*, del homónimo grupo que entre finales de 1920 e inicios de 1930 reunió a poetas como Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano o Jaime Torres Bodet, todos

⁶⁶¹ Jiménez (1992b: 34-42) y *Guiones museográficos*, “La literatura en México”, p. 20.

⁶⁶² Esto parece sugerir las marcas hechas con lápiz en una de las plantas arquitectónicas del pabellón, conservada en el archivo de la curadora Martha Hellion. Ninguna versión de los guiones museográficos permite confirmarlo.

⁶⁶³ *Guiones museográficos*, “La literatura en México”, p. 20.

⁶⁶⁴ Ibid.

⁶⁶⁵ Ibid.

antologizados por el volumen *Homenaje nacional a los Contemporáneos* (1982) de Guillermo Sheridan, también aquí expuesto con su material fotográfico documental.⁶⁶⁶

Sobresale, de todas formas, de cara a estos ejemplos y al modo en el que venían a combinarse medios distintos, lo que parece un límite de la estrategia expositiva adoptada, que poco se adapta a visibilizar aquel carácter de la “literatura como arte” propuesto por la exposición y que queda, por el contrario, circunscrito únicamente a las instancias simbólicas –en términos de instituciones, personalidades, obras consagradas y relaciones a valores– que delinear el definirse histórico de un campo cultural y literario. Así, el aunque solo parcialmente exhibido carácter experimental e innovador de la poética vanguardista y su dimensión técnica resulta funcional a una redefinición provisoria del campo en esta época. Sus producciones, es decir, no constituía el elemento de un acercamiento que apuntara a sondear la *dimensión artificial* (cf. Gfrereis 2012: 271) de esta literatura, de su aspecto de artificio lingüístico, sintáctico o textual, como habría podido ser, por ejemplo, con propuestas, arreglos escénicos o instalaciones que estimularan a los visitantes a jugar con las composiciones y modos de lectura de los poemas ideográficos de Tablada o la poesía visual estridentista. La muestra, con su dispositivo frontal, enfocado en la materialidad de objetos impresos, seguía insistiendo solo en el aspecto histórico, apenas evidenciado en el semblante estético, como alusión al universo de las ideas indirectamente reflejadas en aquellos productos.

De todas formas, el arco temporal así bosquejado brindaba también algo como un entorno del que tuvo origen la poesía mexicana actual, esta sí, con seguridad, presentada en el rincón del fondo de la sala. La continuidad con la primera expresión moderna se devolvía, también aquí, a través de la presentación de portadas de numerosas revistas que marcaron la actividad de las décadas de los 1940 como *Cuadernos del Valle de México*, *Barandal*, *Taller poético* y *Letras de México*,⁶⁶⁷ a cuya realización participaron, entre otros, los poetas Efraín Huerta (1914-1982), Jorge González Durán (1918-1986) y, otro invitado a la feria, Alí Chumacero. Huerta tenía una posición de relieve con la exhibición de fotografías, de ediciones de diversas de sus obras y la reproducción de su firma, a la que se acompañaba una selección de obras de los otros dos. De aquella misma generación vino emergiendo, en sus años juveniles, también la figura de Octavio Paz. Paz se proponía en la exposición de forma análoga a otros grandes promotores culturales mexicanos, como Reyes o Vasconcelos, como quien “más influencia ha ejercido en las letras y las culturas mexicanas del presente siglo” (Jiménez 1992a: 112), en el intento así de marcar un perfil del campo literario, más que poner realmente el acento en la obra y en el texto. Este papel de Paz, como se ha definido, de “embajador intelectual” (Kohut 2001: 305) de las letras mexicana se ponía en escena también con diversas fotografías del autor, una en particular que documentaba la ceremonia de entrega del Premio Nobel al escritor en 1990.⁶⁶⁸ Una amplia colección de títulos de poesía del autor se exhibía al público también junto con traducciones a varios idiomas y su lado reproducciones de poemas sueltos. También podían leerse fragmentos y

⁶⁶⁶ Ibid., p. 20.

⁶⁶⁷ Ibid., p. 21.

⁶⁶⁸ Ibid.

versos de Efraín Huerta y del poeta y filólogo classicista Rubén Bonifaz Nuño (1923-2013).⁶⁶⁹ La panorámica, curiosamente, según resulta de la documentación museográfica, no iba a dedicar mayor espacio a las últimas generaciones de poetas, sino que apenas incluían retratos de Gerardo Deniz (1934-2014), Hugo Gutiérrez Vega (1934-2015), Eduardo Lizalde, Francisco Cervantes (1938-2005) y José Carlos Becerra (1936-1970) que protagonizaron el cambio cultural de 1968.⁶⁷⁰ Una nota de Martha D. Carrera remite vagamente a “los setentas” y “ochenta”,⁶⁷¹ con probable referencia a los otros nombres mencionados en el guion científico y en la memoria, como José Emilio Pacheco, Alberto Blanco, Elsa Cross, Coral Bracho, Vicente Quirarte, Efraín Bartolomé, Fabio Morábito y David Huerta (Jiménez 1992a: 115), todos también miembros de la delegación de poetas del programa literario, quienes, con excepción del más maduro Pacheco, debido a su relación con el 68, como siempre pasa cuando se habla de los coevos, no venían a adscribirse a ninguna tendencia o identidad colectiva particular, sino a una realidad “plural y diversa” (ibid.) de fenómenos particulares: “son los porfiados de una vanguardia que no se atreve a decir su nombre” (Evodio Escalante cit. in ibid.)

Bastante concisa resulta, finalmente, la información acerca de los últimos dos capítulos de la muestra, sobre el teatro y la crítica literaria, que, según parece sugerir el espacio arquitectónico, debían ser también muy reducidos. A raíz de la menor proyección que estos géneros, el dramático en particular, suelen tener en las ferias del libro –por el desconocimiento de este último a menudo también en los propios estudios literarios– no sorprende la escasa atención aquí reservada a este sector. Sin embargo, mientras que el ensayo y la crítica de alguna forma iban acompañando la exposición en varios puntos, las referencias a la producción dramática resultaron extremadamente parcas en todo el recorrido, limitada a los siglos XVI y XVII. La narración expositiva podía así despertar la impresión que, después de Alarcón, el teatro mexicano no hubiese conocido ninguna evolución relevante hasta el siglo XX. El capítulo sobre el teatro, añadido en la memoria oficial –ya que en el guion científico original no aparecía–, retoma sintomáticamente este hilo solo en la modernidad posrevolucionaria, cuando, se dice, con la fundación del Teatro de Ulises en 1928, por iniciativa de Villaurrutia y Salvador Novo, del Teatro de Orientación de Celestino Gorostiza (1904-1967) y el Teatro de Ahora de Mauricio Magdaleno (1906-1986) y Juan Bustillo Oro (1904-1989) en 1932 “la dramaturgia mexicana se trasforma y cambia de orientación” (Jiménez 1992a: 115), caracterizándose por un mayor acento en la experimentación, en la contemporaneidad y en el estreno de piezas también internacionales. Las únicas noticias que los guiones museográficos dejan sobre este apartado remiten a algunas fotografías del teatro de vanguardia de esta época, y a retratos de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, realizados por el artista Antonio Ruiz.⁶⁷² El texto y el material gráfico de la memoria deja constancia, sin embargo, de referencias más concretas al teatro mexicano que con buena probabilidad debían integrarse a esta sección de la muestra. Entre los dramaturgos allí brevemente tratados, se encuentra el dramaturgo mexicano más célebre y prolífico del teatro contemporáneo, Rodolfo Usigli (1905-1979), al que la

⁶⁶⁹ Ibid., p. 22.

⁶⁷⁰ Ibid.

⁶⁷¹ *Guiones museográficos* [b], “La literatura en México”, p. 20.

⁶⁷² *Guiones museográficos*, “La literatura en México”, pp. 20-21.

muestra debía dedicar algún espacio, documentando, según sugiere el ensayo de Gustavo Jiménez, la historia de censura y éxito de su texto *El gesticulador* (1938), estrenado por primera vez en 1947, y la trilogía *Corona de sombra* (1943), *Corona de fuego* (1960), *Corona de luz* (1963) (cf. *ibid.*). Diversos de los que fueron alumnos de Usigli, que conformaron la generación de Medio siglo, se encontraban probablemente también representados en la exposición con algunas de sus obras, como indica la memoria (*ibid.* 115-116): Emilio Carballido (1925-2008) y su pieza de exordio *Rosalba y los llaveros* (1950), Sergio Magaña (1924-1990) y el drama existencial de *Los signos del zodiaco* (1951); seguía la única mujer de este conjunto, Luis Josefina Hernández (1928-1923) con *Aguardiente de caña* (1951) y las piezas *Susana y los jóvenes* (1954) y *Clotilde en su casa* (1955) del poeta, novelista y crítico Jorge Ibarguengoitia (1928-1983); Héctor Mendoza (1932-2010), el más anciano de ellos, es también el único que, por lo menos en la documentación de la memoria, se distingue con una obra más ‘reciente’, una nueva interpretación datada 1984 de la comedia de Alarcón *La verdad sospechosa* (1624), del que la memoria, como quizá también la muestra, exhibía el cartel (*ibid.*: 116).

El panorama de la crítica contemporánea mexicana, en el campo de la historiografía, de la filosofía, del estudio de la literatura y de las artes, también tenía una sección en el tramo conclusivo del recorrido. Aquí volvían a aparecer, en primer lugar, los rostros de Alfonso Reyes y Xavier Villaurrutia, con otras fotografías,⁶⁷³ en su papel de intelectuales que cultivaron y animaron mayormente la escritura ensayística en las primeras décadas del siglo XX. *Cuestiones estéticas* (1911) o más tarde *El deslinde* (1944) de Reyes y *Textos y pretextos* (1949) de Villaurrutia se indican como modelos en la memoria (*ibid.*), que con toda probabilidad venía a ilustrarse en la exposición con sus portadas y volúmenes en algún escaparate o en los anaqueles de la librería. Con ellos, por supuesto, otra vez, el gran vate Octavio Paz,⁶⁷⁴ con el quien el modo del ensayo vino a lindar con los territorios de la lírica, de una prosa o filosofía poética o, como dice Jiménez (*ibid.*) “ha dotado al género de un pensamiento riguroso” – sobre el cual ‘rigor’ sin embargo nos permitimos de disentir, remitiendo al ya citado Aguilar Mora (1978) y a su ensayo *La divina pareja*, también entre los nombres⁶⁷⁵ y títulos acreditados en la muestra (cf. *ibid.*: 117)–. Si la memoria menciona aquí por primera vez, en el ámbito de la literatura, también la contribución de figuras de exiliados procedentes de España, como Max Aub, José Bergamín o María Zambrano (*ibid.*: 116), que publicaron sus obras en México en los 40, la documentación museográfica insiste en detallar los iconos fotográficos de un gran número de otros escritores mexicanos vivos que vinieron a marcar la producción más reciente, como José Emilio Pacheco, Jorge Aguilar Mora, Carlos Monsiváis, José Joaquín Blanco, juntos José Luis Martínez, Antonio Alatorre (1922-2010), Guillermo Sheridan (1950-), Martha Robles (1948-) y Margo Glantz,⁶⁷⁶ algunos de ellos presentes también en el certamen. Las fotografías de este conjunto de autoras y autores, con portadas de obras y firmas autógrafas venían a componer un único mural.⁶⁷⁷

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ *Ibid.*

Bajo el trasfondo de esta historia literaria, el complejo y variado paisaje de figuras modernas esbozado por la exposición vino a incorporar a muchos de los nuevos representantes de la literatura actual que protagonizaban la feria al canon nacional de clásicos. A pesar de ello, la definición y reducción fenoménica de lo literario a su producto material —el libro, el manuscrito, la revista, etc.— en tanto que documento de una pertenencia histórica y metonimia de una condición sociocultural, tuvo diversas consecuencias. En primer lugar, como se ha visto, respecto de las dimensiones de la literatura que podían así tematizarse. Pues este único dispositivo, que no se veía acompañado por paneles y textos explicativos, ni por otras propuestas de acercamiento, prescindía de cualquier tematización de las cualidades específicas de cada forma literaria, apenas aludidas por las características tipográficas de los pocos fragmentos expuestos. El resultado fue una sustancial equiparación y nivelación de las piezas expuestas y compuestas en un conjunto en cada rincón temporal o temático, como expresiones de un único contexto sociopolítico y cultural de una época.

Más allá de estas repercusiones en el nivel performativo de la exposición, pueden registrarse, sin embargo, también otras y quizá más relevantes consecuencias que impactaron en las mismas posibilidades de representación histórica del estado, el carácter y la evolución del hecho literario en México y de la definición y composición de su campo legítimo. Este procedimiento expositivo, basado en el simple registro de productos impresos, comportó la fijación de un punto de inicio moderno de las letras nacionales, tanto seguro como arbitrario, a partir de la introducción de la imprenta en el siglo XVI, que solo pudo reproducir de forma acrítica el sistema de relaciones de poder que reglamentó el uso y el acceso a esta técnica a lo largo de la historia. Y es que también en este caso, los grandes excluidos de esta selección y de la representación del campo literario mexicano fueron autores y autoras de expresión no hispana y la vida cultural y literaria de las diversas comunidades lingüísticas de México. Es este el caso de las muchas producciones en lenguas indígenas de comunidades, ignoradas por esta historia, que solo sobrevivieron en otras formas de escritura o en la oralidad. Con la Conquista del Valle México y la fundación de Nueva España lo que se impuso no fue solo una nueva cultura e un idioma, sino también un sistema de producción y difusión de producto escritos, que condenó otros, también activamente a la desaparición o al olvido (Meneses Tello 2012: 21). Así, como denuncia entre otros la lingüista Pilar Máynez Vidal (2003), estas comunidades lidiaron siempre y siguen lidiando con la “dificultad de representar, mediante la escritura, dichas manifestaciones” poéticas y literarias, que conforman el repertorio colectivo o la creación individual (ibid.: 192). Forma parte de estas dificultades, junto con la programática exclusión, censura y prohibición que las lenguas y culturas originarias sufrieron a lo largo de la historia, también la de encontrar un “registro gráfico que [los escritores en lenguas indígenas] consideren idóneo” (ibid.) y que no siempre coincide con un sistema fonético. La muestra, en su planteamiento y en sus medios, entonces, no podía ni documentar estos procesos, ni dar cuenta de realidades de la literatura mexicana que solo consiguieron entrar a la historia de la edición en época muy reciente, en las últimas décadas del siglo XX (cf. De la Cruz 2017). También puede reconocerse un general desinterés, allí donde no una precisa intención del comité mexicano, que evitó visibilizar y valorizar esta novedad. La real diversidad y pluralidad del hecho literario mexicano se veía así comprometida.

Una consideración de la historia literaria a partir de su materialidad ofrece una visión muy limitada, si no cuestiona al mismo tiempo las condiciones materiales con los que estos medios y documentos vinieron a crearse y a conservarse en lugar de otros. En su antología de *Los escritores indígenas actuales*, salido de imprenta emblemáticamente en aquel mismo 1992, el escritor, poeta y activista Carlos Montemayor nota cómo “para entender el fenómeno de la literatura en lenguas indígenas de ayer y de hoy” es preciso liberarse de un error

el de creer que [solo] las lenguas con tradición escrita tienen “literatura” y que las lenguas indígenas y sociedades ágrafas tienen otra cosa que se llama tradición oral. El término literatura supone no sólo un ejercicio de escritura, sino un arte de la lengua. En cambio, en el concepto de Tradición Oral no se distinguen las fronteras entre *arte de la lengua* misma (escrita o no) y *comunicación oral*. [...] [L]as formas literarias indígenas no contraponen la oralidad y la escritura, sino que señalan valores formales dentro de la oralidad. (Montemayor 1992: 9-10 y 11)

Un error que entonces la exposición *México, un libro abierto* parece irremediablemente cometer y elevar a sistema, identificando y definiendo la escritura, y aún más selectivamente la imprenta, como criterio de ingreso al canon consagrado de la “literatura como arte”. *Arte* que tampoco contempla realmente la totalidad de las dimensiones de empleo de la lengua, ni la totalidad de *las lenguas* que habitan el territorio mexicano. Es evidente, por lo tanto, como este enfoque no fuera realmente adecuado a presentar el “universo” de la literatura –sino apenas, literalmente, el de “las letras”– de un país con una historia cultural tan compleja como es México. Y es de cara a esta complejidad, por ejemplo, que el proyecto de una nueva *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, coordinado por Beatriz Garza Cuarón (1996),⁶⁷⁸ discute precisamente el problema de establecer qué es realmente el objeto de su tratamiento: “hace falta explicar lo que entendemos por *México*, qué significa el adjetivo *mexicano* que califica a la literatura, qué queremos decir por *orígenes*” (Garza Cuarón 1996a: 10) ya que “de México tenemos un concepto histórico-geográfico que responde a las distintas fronteras que ha tenido la nación” (ibid.) y que a menudo aplica retrospectivamente a la materia histórica y literaria su comprensión y devenir actual. Obviar a estas proyecciones es posible solo considerando geografías y panoramas lingüísticos mutables de sus selecciones dominantes actuales, en una historia hecha primariamente por “acontecimientos socioculturales y literarios” (ibid.: 11) y no como cronología lineal, derivada de otra historia y de la proyección de una identidad ideal, como parecía hacer esta exposición. Por eso

[e]n cuanto a las etapas históricas que consideramos, no partimos de la llegada de los españoles sino del florecimiento y auge de las grandes ciudades de Mesoamérica. Incorporamos, pues, como mexicanas las literaturas en lenguas indígenas. *Orígenes* implica para nosotros tanto los antecedentes de la literatura española en la península ibérica, como las literaturas mesoamericanas aborígenes del nuevo continente. (Ibid.: 11-12)

⁶⁷⁸ De la obra todavía han aparecido solo los primeros tres volúmenes (Garza Cuarón 1996, Chang-Rodríguez 2002 y Vogeley/Ramos Medina 2010), que comprenden la historia literaria mexicana hasta finales del siglo XVIII.

5.5. Espejismos de la modernidad y del México “mestizo”

En las páginas de *Die Tageszeitung (taz)*, la periodista y activista de origen mexicano Saide Sesín presenta un balance muy duro de la participación mexicana y de su exposición, cuando afirma que

México pretende mostrar de sí mismo al mundo una imagen mestiza, rebosante de riqueza. La parte prehispánica aparece en ella solo como un pasado muerto y definitivamente superado. [...] La cultura precolombina no es entendida como algo vivo que pervive en los indígenas de hoy.⁶⁷⁹

En la misma senda se coloca Marlis Haase (1992) en la *Neue Ruhr Zeitung*. Al interior del recorrido histórico esbozado por la muestra

la cultura indígena no ha sido evidente durante siglos y solo vuelve a serlo realmente en el arte popular, que aquí está retratado de forma muy pintoresca, sobre todo en el restaurante Fonda, amueblado con mucho cariño. [...] Fue Octavio Paz quien escribió que todo mexicano lleva una máscara. ¿Se la revelará al visitante alemán en Fráncfort?⁶⁸⁰

Estos comentarios ofrecen una síntesis excelente de los puntos críticos centrales de la exposición presentados en detalle en el análisis anterior. El programa mexicano en la feria y el propio concepto expositivo vinieron de hecho a tocar los nudos centrales de una cuestión identitaria muy delicada y arraigada en el debate cultural mexicano, a raíz de una realidad cultural surgida históricamente del entrecruce, también problemático y violento, de diferentes culturas y grupos humanos y que, en su fase de autodeterminación y construcción nacional moderna, tuvo que enfrentarse al reto de recomponer un tejido fragmentado, constreñido y transformado radicalmente por tres siglos de ocupación colonial. Frente a esta representación de las culturas indígenas como un mundo “pasado” y “superado”, Haase lamenta también cómo el programa del comité no incluyera a ningún representante, autor o expositor de la edición de hablas nativas, ni alguna presentación de textos o libros en una de las muchas otras lenguas del país. Con excepción de aquellos códigos, intencionalmente indescifrables y sin traducir en la exposición,⁶⁸¹ las culturas indígenas quedaron sin representación. Las conclusiones que de todo ello trae Sesín resultan particularmente lúcidas, no solo al denunciar la condición de absoluta marginalidad, social, económica, política y cultural de aproximadamente 11 millones de habitantes (cf. *ibid.*) que conformaban por entonces la población de comunidades indígenas en México, sino también al desenmascarar una estrategia de maquillaje, que tiene inevitables y directas consecuencias para la

⁶⁷⁹ “Mexiko will der Welt ein mestizisches, vor Reichtum strotzendes Bild seiner selbst zeigen. Der Vorspanische Teil kommt darin nur als tote und definitiv überwundene Vergangenheit vor. [...] Die vorkolumbische Kultur wird nicht als etwas Lebendiges begriffen, das in den *Indígenas* heute fortlebt” (Sesín 1992b: 10).

⁶⁸⁰ “Das indianische zeigt sich über Jahrhunderte nicht und eigentlich erst wieder in der Volkskunst, die hier vor allem in dem liebevoll eingerichteten Lokal der Fonda ganz malerisch dekoriert ist. [...] Es war Octavio Paz der schrieb, jeder Mexikaner trage eine Maske. Ob sie wohl in Frankfurt für den deutschen Besucher gelüftet wird?” (Haase 1992: 131).

⁶⁸¹ “Vergeblich sucht man auch Experten und Übersetzer des Nahuatl – der größten indianischen Sprache Mexikos – wie Alfredo López Austin oder Joaquín Galarza, der die vorspanischen fonetischen Zeichnungen entziffert und übersetzt hat” [En vano se buscan expertos y traductores de nahuatl –la lengua indígena más grande de México– como Alfredo López Austin o Joaquín Galarza, quienes descifraron y tradujeron los pictogramas prehispánicos] (*ibid.*).

creación de un perfil de la literatura nacional, privada de toda su complejidad, pluralidad y diversidad cultural y lingüística.

Igualmente, Reymundo Tigre, poeta y miembro de una delegación autoorganizada de la comunidad purépecha de México y Estados Unidos que presenció a los eventos en la feria, lamentó y denunció públicamente la representación ofrecida por el país y, según informa Jens Jessen (JGJ 1992) en la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*

reprochó al gobierno y sus colegas escritores de aceptar solo en línea teórica a los nativos y su patrimonio cultural, pero en realidad de descuidarlos. [...] Por cuanto se destaque el carácter mestizo, mixto de la cultura mexicana (como hace Paz, por ejemplo), la perspectiva con la que se percibe su componente indio se ha convertido ya en occidental.⁶⁸²

Vale la pena aquí detenerse en algunos de los asuntos centrales planteados por estas críticas, ya que permiten definir con más precisión la operación del comité mexicano y los horizontes discursivos y las narrativas puestas en escena en la exposición. Dos conceptos aquí mencionados resultan centrales en este sentido, el de *mestizaje* y –más adelante, en el final– el de la *riqueza* cultural del país, figuras que en la exposición mexicana tuvieron una particular reconfiguración y composición estratégica.

Respecto del primero, asumiendo el siglo XVI y la conquista como punto de referencia e inicio del recorrido expositivo, según planteaba la memoria oficial, la narración expositiva apuntaba a bosquejar un perfil del México actual

sustentado en la realidad del mestizaje como eje de vida de [su] pueblo por más de tres siglos. Del corazón mismo de ese híbrido, surge precisamente la aspiración de libertad e independencia, un anhelo impostergable por ser y construirnos en nación, para dar paso entonces a los tiempos mexicanos. [...] En buena medida estos esfuerzos se expresan en el hacer y quehacer culturales públicos y privados por alfabetizar y educar a un pueblo en sus varias lenguas que hoy día se reconocen y respetan como parte de un acervo cultural compartido. (Meyer 1992: 14-15)

Con el objetivo de presentar a México como un “país multiétnico y pluricultural” (ibid.: 14), la tematización de la variedad lingüística y cultural se proponía aquí como parte de una única visión armónica, “mestiza”, una convivencia pacífica, que, sin embargo, como se explica en estas líneas, se traduce en un reto y “quehacer” educativo, en un proceso de aculturación nacional. Reproduciendo este mismo camino histórico, el propio discurso expositivo reduce la variedad cultural al marco de una narración monolingüe y al proceso pedagógico de adquisición, apoderamiento y consagración del español, como lengua identitaria y literaria de la nación.

Desde un punto de vista histórico, más que describir realmente un proceso social, el concepto aquí mencionado de *mestizaje* resulta el medio de un discurso ideológico que, históricamente, hizo su aparición en el marco del proyecto de autodeterminación nacional con la Independencia y en forma

⁶⁸² “[...] der Regierung und seinen Schriftstellerkollegen vorwarf, die Ureinwohner und ihr kulturelles Erbe nur theoretisch zu akzeptieren, tatsächlich aber zu vernachlässigen. [...] Mag man auch (wie etwa Paz) den mestizischen, den Mischcharakter der mexikanischen Kultur betonen, so ist doch die Perspektive, mit der man ihren indianischen Anteil wahrnimmt, eine abendländische geworden” (JGJ 1992: 154).

programática con la Revolución mexicana.⁶⁸³ Tras ganar la independencia, una nueva clase dominante, en su mayoría criolla, se vio enfrentada al reto de fundamentar el nuevo estado de poder y al mismo tiempo de poner las bases, jurídicas y teóricas, de una nueva pertenencia nacional común. Frente a una población culturalmente muy heterogénea, la idea y el proyecto del mestizaje étnico y cultural, como medida para una mayor homogeneización social, marca aparentemente un cambio de rumbo con respecto a la visión clasista y jerárquica que había gobernado la sociedad colonial novohispana, ofreciendo un modelo alternativo tanto al monismo étnico de origen, propio de la concepción nacional europea, como al “patriotismo criollo” (cf. Basave 1992: 19 y ss.) que todavía había animado la lucha independentista. Para la clase dirigente del México independiente, y en medida aún mayor con la Revolución, la figura del *mestizo* vino a encarar la condición –o un entramado de condiciones (biológicas, socioculturales y lingüísticas)– elevada a modelo de la unidad colectiva y a baluarte simbólico de la emancipación nacional. El núcleo de este pensamiento reside en la idea de una fusión entre diferentes grupos étnicos y culturales –alternativamente entendida como evolución histórica ya acontecida o como misión todavía para cumplir–⁶⁸⁴ que suprimiría toda diferencia a través de una nueva síntesis final. Como señala el politólogo mexicano Agustín Basave B. (ibid.: 13), entre finales del siglo XIX e inicio del siglo XX, “el fenómeno del mestizaje –es decir la mezcla de razas y/o culturas–” vino a representar para una parte importante del pensamiento político mexicano no solo “un hecho deseable”, sino el rasgo definitorio central de la nación, como según el sociólogo Andrés Molina Enríquez (1868-1940), por el que “quienes poseen un linaje mixto hispano-indígena, son los mexicanos por antonomasia, los auténticos depositarios de la mexicanidad” (ibid.).

Como revela ya solo esta idea de una conciliación dual entre un componente “hispano” –definido por una lengua y cultura específica– y uno vagamente “indígena” –agrupación homogénea, única e indistinta en la que se reúne una multitud heterogénea de comunidades, civilizaciones, sistemas culturales y lenguas–, la noción y el proyecto del *mestizaje* encierran en sí mismos a pesar de la declarada fe igualitarista un mal disimulado desequilibrio. Originalmente dotados de una acepción despectivas, *mestizo* y *mestizaje* son términos procedentes de la antigua clasificación social de época colonial sobre la base de la teoría racial,⁶⁸⁵ que a partir del siglo XIX, como en su uso actual, vinieron

⁶⁸³ Para este análisis del desarrollo del concepto en México se remite, entre otros, a los trabajos de Gonzáles Navarro (1968), para las ciencias históricas y sociales, Bonfil (1983 [1970]) para la antropología, Basave (1992) para la politología, así como, de forma panorámica a Borsò (1994: 114-128), para una reconstrucción del discurso del mestizaje en la teoría filosófica y literaria mexicana e hispanoamericana.

⁶⁸⁴ En este segundo polo se colocan las profecías –no exentas de delirios históricos-ficcionales– de *La raza cósmica* (1925) del por entonces ya secretario de Educación Pública del gobierno revolucionario, José Vasconcelos (1948 [1925]). Ejemplo del primer tipo (y de la amplia difusión del concepto en el debate cultural del inicio del siglo XX) se ofrecen, en cambio, en las reflexiones menos entusiásticas (cuando no incluso abiertamente racista) de Samuel Ramos (1951 [1934]) en *El perfil del hombre y la cultura en México*, cuando nota, por un lado, que en la época colonial “hubo un mestizaje, pero no de culturas, pues al ponerse en contacto los conquistadores con los indígenas, la cultura de éstos quedó destruida” (ibid.: 28), por el otro, que “es de prever que bajo la presión de las nuevas condiciones de vida y, sobre todo, por influencia del mestizaje, los rasgos españoles de nuestra raza hayan sufrido modificaciones importantes” (ibid.: 32).

⁶⁸⁵ Razón por la cual, en la discusión contemporánea, Néstor García Canclini sugirió sustituir el término con el más neutro de *hibridación* (cf. García Canclini 2001: 36).

extendiéndose al ámbito de la pertenencia lingüística y cultural de grupos o personas.⁶⁸⁶ En la idea de la mezcla racial y cultural, planteada como necesidad de rescate y condición ambicionada para el desarrollo de la nación, reaparecen de pronto todos los prejuicios desfavorables frente al estatus de la población nativa. El afirmarse de la idea del mestizaje a finales del siglo XIX se presenta para la intelligentsia criolla mexicana como remedio no solo a la falta de uniformidad cultural del país, sino sobretudo a la supuesta necesidad de “‘desindianizar’ a los indios” y a “acercar al indio al nivel de educación del blanco” (ibid.: 27). Como ha destacado el historiador Moisés González Navarro

en el siglo XIX los criollos, conservadores y liberales fueron el elemento rector del país. De ese hecho dimanó sobre todo en el porfiriato el deseo de ‘blanquear’ a la población por medio de la inmigración europea y la repulsa de la asiática y la negra. (González Navarro 1968: 39)

Frente a esta actitud abiertamente hostil contra una parte de la población, el sucesivo perfeccionamiento de la teoría del mestizaje en la época revolucionaria apenas puso un correctivo, a pesar de no conseguir disimular realmente su planteamiento darwinista y, finalmente, racista –sobre la base de una idea de *raza*, en su concepción vasconcelista, ampliada ahora al ‘espíritu’ y a la cultura–. Bien lo demuestra la tesis (indefendible) defendida por Vasconcelos en *La raza cósmica*, según la cual

las razas inferiores, al educarse, se harían menos prolíficas, y los mejores especímenes irán ascendiendo en una escala de mejoramiento étnico, cuyo tipo máximo no es precisamente el blanco, sino esa nueva raza, a la que el mismo blanco tendrá que aspirar con el objeto de conquistar la síntesis. El indio, por medio del injerto en la raza afín, daría el salto de los millares de años que median de la Atlántida a nuestra época [...]. (Vasconcelos 1992 [1925]: 108).

Las prácticas de intervención de la política revolucionaria y su proyecto de mestizaje se traducen en un nuevo sistema educativo. Se ha comentado, de hecho, como la política cultural y educacional del gobierno mexicano de la época concretó el proyecto de consolidación nacional en la enseñanza y en los esfuerzos del programa de la Secretaría de Educación Pública del propio Vasconcelos de “difundir el castellano como lengua nacional” (González Navarro 1968: 39). Se trata así de una nueva forma de “blanqueamiento” (Borsò 1994: 119) de la sociedad mexicana, ahora aplicado a la cultura, a través de la activa asimilación de aquella lengua dominante y aquellos modelos culturales españoles y europeos que habían venido imponiéndose con la colonia. De estas mismas inquietudes emergería, según señala polémicamente el antropólogo y exdirector del Instituto Nacional de Antropología e Historia en México, Guillermo Bonfil, todavía el afán indigenista en la segunda edad revolucionaria de los 40, en la senda de la reforma agraria y de la educación rural, como “ideal de redención del indio” (Bonfil 1983 [1970]: 144) de una condición de precariedad y marginalidad social que se suponen íntimamente condicionada por la etnia: “la meta del indigenismo, dicho brutalmente, consiste en lograr la

⁶⁸⁶ Como nota el historiador Moisés González Navarro (1968: 39), de hecho, “puesto que a partir del siglo XIX resulta vano el esfuerzo de clasificar por razas la población del país, conviene recurrir a otros criterios para precisar la naturaleza del mestizaje nacional. En general, el criterio lingüístico ha substituido al racial”.

desaparición del indio”, pues “al indio hay que ‘integrarlo’” a las prácticas, formas, modos y valores de la nueva cultura nacional dominante.

El trabajo de Bonfil, por otro lado, ha puesto en tela de juicio los presupuestos mismos en la base de la idea de una cultura nacional como conjunto “armónico, integrado y homogéneo” (ibid.: 148),⁶⁸⁷ que el modelo del mestizaje no asume como condición originaria, sino que traduce en un ideal para lograr. Este modelo resulta según Bonfil inaplicable para una descripción de la realidad social mexicana actual:

para dotar de capacidad explicativa al concepto de cultura nacional en situaciones como la mexicana es necesario introducir la noción de conflicto. La realidad desmiente la imagen de una sociedad armónica y funcional y nos obliga a poner en su lugar la de un sistema social *en tensión*, dentro el cual hay oposiciones, contradicciones y antagonismos de muy diversa naturaleza –y no solo diversidades–. (Ibid.: 148-149)

Ahora bien, si algo falta en la concepción expositiva de la muestra mexicana en su acercamiento totalizante es precisamente la capacidad de devolver esta dimensión interna de conflicto. La imagen allí proporcionada por el medio de una narración lineal y progresiva no contempla las discontinuidades, heterogeneidades, rupturas y divergencias implícitas en su historia. La concepción de una sociedad compuesta en un marco único resulta según Bonfil no solo una abstracción y utopía, sino la confección ideológica de un sistema político en el que una parte se erige a modelo y definición para las demás. Así la proyección de una cultura integrada en la única nación moderna, mestiza y de habla hispana se apodera también de los testimonios de las culturas anteriores –y con ellos de las expresiones de las comunidades nativas–, como medio con el que construir y poner en escena su propio origen: “La cultura nacional ha intentado apropiarse incluso del pasado indígena y hacerlo suyo; ¡no solo se niega al indio de hoy: también se le despoja de su pasado y se pretende que para que lo recupere deje de ser indio!” (ibid.: 153).

Frente a estas dimensiones críticas, cabe interrogar entonces el planteamiento de la exposición mexicana, en la que pueden reconocerse los rasgos de este diseño más ideal que real. Y el espacio allí reservado u negado a las culturas nativas, como marcado por las críticas de Sesín o Tigre, presentan un indicador significativo de gran relevancia. Se inserta en el paradigma de la homogeneidad mestiza también aquella clausura del horizonte de aparición del fenómeno literario operada por la exposición mexicana en Fráncfort, con la exclusión de la variedad de formas y culturas literarias en lenguas distintas del español. Si, por un lado, el mayor privilegio acordado a la literatura y la edición de habla hispana podía responder a criterios estratégicos de tipo económico y comercial, a raíz de una mayor presencia de este idioma en el sistema de la edición y de la traducción global (cf. Villarino Pardo 2018) y de su mayor potencial como medio de internacionalización de la industria cultural mexicana, por el otro, este hecho no implica ni impone algún tratamiento exclusivo. La razón parece más bien simbólica.

⁶⁸⁷ Según destaca el estudioso, “el concepto antropológico de cultura se elaboró a partir del conocimiento de sociedades pequeñas, relativamente aisladas y que tenían un limitado desarrollo tecnológico; en ellas tendía a haber homogeneidad en el comportamiento social, en las ideas y creencias, en las habilidades” (Bonfil 1983 [1970]: 148).

La exclusión de las producciones en lenguas indígenas en el perfil de la literatura nacional –tratada por la exposición como “arte” y cumbre moderna de la cultura letrada, con la introducción de la imprenta a partir del siglo XVI– resulta coherente y especular al ostentado carácter de origen asignado a las producciones *prehispánicas* y *precolombinas*, como “raíces” de la cultura mexicana actual, marco y trasfondo (también escénico) en el que encuadrar la exposición de la edición y de la literatura mexicana.

La proporcionada imagen mestiza evoca la idea de una conservación y salvaguardia de la diversidad y *riqueza* cultural –lo que nos remite al segundo punto, conclusivo, de nuestra reflexión–. Lo que hace, sin embargo, en realidad es restringir la posibilidad y el marco mismo de representación cultural; todo lo que se sale de la imagen mestiza, o que resulta inconciliable con ella, simplemente no aparece o solo se asume como momento provisorio. El comité mexicano optó por una simplificación del panorama cultural y literario en beneficio de una representación teleológica de la historia cultural nacional como camino único, gradual y progresivo hacia una ansiada “modernidad” –nunca realmente definida ni aclarada–; la modernidad misma se expresa en esta representación finalmente solo en la progresión histórica escenificada por el recorrido y el discurso expositivo, en el puro mito del progreso. Su construcción aprovecha, como se ha observado, en la composición del espacio expositivo, en la sinergia entre la organización arquitectónica en trayectorias, en la selección, secuenciación y puesta en escena de sus objetos, en la estética del diseño. En el recorrido así configurado, lo que se registra es una disminución en la exposición de la presencia de artefactos y aportaciones de las culturas indígenas como objetos representativos mano a mano que se procede en las diversas fases históricas, hasta su completa desaparición en la edad moderna y contemporánea. Todo ello, al mismo tiempo, contribuyó a la construcción de una distancia mítica entre la cultura actual, supuestamente hispana y las de las comunidades nativas, a la que corresponde la celebración de sus artefactos como testimonios de un mundo antiguo, fascinador e inalcanzable. En el aspecto del diseño, por otro lado, se reconoce una reutilización y reconversión en clave estética y descontextualizada de motivos del arte de los pueblos nativos, con una simplificación geométrica, que alude a su asimilación moderna y vela por una caracterización identitaria.

Esta forma de escenificación repite una estrategia asentada en las prácticas expositivas de México, como de otros países hispanoamericanos, en grandes eventos internacionales, con la que “a través de puestas en escena del desarrollo material y científico” (Hoth de Olano/Schuster 2021: 8) de la nación muy parecidas a las que se vieron propuestas en la exposición mexicana en Fráncfort, estas naciones intentaron resituar el valor cultural de las comunidades indígenas, en sus prácticas y proyección imagotípica consideradas como demasiado distantes con respecto al contexto industrial, para perfilarse de forma más favorable. Como recuerdan Christiane Hoth de Olano y Sven Schuster, en efecto,

el enfoque en la representación del pasado precolombino fue una apuesta compartida por varios países latinoamericanos que se especializaron en este tipo de muestra desde finales del siglo XIX. La razón era simple: aquellas naciones que estaban desprovistas de los desarrollos tecnológicos de los países industrializados encontraron en la exaltación de dicho

pasado remoto, y sobre todo, en su estudio académico, los elementos idóneos para ser exhibidos en los mencionados mega-eventos y participar en los discursos relacionados con la modernidad. (Hoth de Olano/Schuster 2021: 10)

De acuerdo con los objetivos de aquellas comentadas “galerías del progreso” del siglo XIX (Andermann/González Stephan 2006) y sus exposiciones universales, la escenificación del mundo prehispánico y su caracterización a elemento originario desempeñó una función estratégica en la autorrepresentación de las jóvenes realidades nacionales independientes del continente, que según testimonia el ejemplo de 1992 por entonces seguía vigente. Como documenta también Mauricio Tenorio Trillo (1996) en *Mexico at the World's Fairs*, la idea de evidenciar y enaltecer el valor del “progress of Mexico” (ibid.: XIII) remitiendo, también estéticamente, al pasado prehispánico –en una “dialéctica de pasado-presente” (Meyer 1992: 14)– no parece un intento nuevo, sino repetir un enfoque ya comprobado en su capacidad de atraer y seducir a un público de posibles inversores extranjeros. Modelos para este tratamiento se encuentran, por ejemplo, en la participación del país en la Exposition universelle de París de 1889 o en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. En el primer caso, México montó para su participación un imponente pabellón denominado “Palacio Azteca” (de autor anónimo) que impresionaría también al poeta cubano José Martí (Tenorio Trillo 1996: 64). Parecido a una antigua pirámide, el edificio venía a combinar de forma sincrética la arquitectura mexicana, con tanto de típicas escaleras y columnas esculpidas con figuras animales, al simbolismo neoclásico del Liberty modernista.

The palace was meant to highlight the great, though atypical, lineage of the nation it represented: a national entity with a glorious past but ready to adjust to the dictates of cosmopolitan nationalism and eager to be linked to the international economy. [...] The exoticism of the Aztec Palace, as well as its combination of archaeology, history, architecture [...] was an experimental synthesis of Mexican perceptions of the European commercial, industrial, and exotic appetite for the non-European; it was an effort to achieve the proper combination of particularism and universalism; and it was an overall essay on the modernity of the Mexican nation. (Ibid.: 64)

También en 1929, “Mexico presents itself to Europe through a shroud of ancient American tradition” (ibid. 228) con el Pabellón de México del arquitecto Manuel Amábilis Domínguez (1889-1966), que todavía puede admirarse en el Paseo de las Delicias de Sevilla.⁶⁸⁸ Destacan, en una estructura moderna, de por sí muy sobria y poco llamativa, elementos del arte maya y tolteca que no se integran realmente en la arquitectura, como en el caso del Palacio Azteca, sino en un nivel decorativo y comunicativo, hecho de frisos, imágenes y letras que parecen como yuxtapuestas. Si este según ejemplo, particularmente, se acerca a la propuesta estética del pabellón mexicano en la feria de 1992, en todos ellos puede reconocerse una pauta compartida, por la cual el componente no hispánico de la cultura se ve incorporado a una construcción perspectiva, en una representación temporal que sitúa este último en el lugar orquestado del pasado.

⁶⁸⁸ EnWikipedia.org pueden encontrarse algunas imágenes. Cf. *Pabellón de México en la Exposición de 1929*, en https://es.wikipedia.org/wiki/Pabell%C3%B3n_de_M%C3%A9xico_en_la_Exposici%C3%B3n_de_1929 (15/01/2023).

En estas modalidades, la referencia al arte de las culturas nativas resulta funcional a la representación simbólica de una *riqueza* cultural del país –supletiva a una modernidad técnica y una innovación que no se pueden exhibir–, no tanto en el sentido de la variedad y diversidad interna, sino de su diversidad frente al externo –“exótica”, sugiere Tenorio Trillo– y de la longevidad y antigüedad de la trayectoria cultural nacional. En el pabellón mexicano, de hecho, la puesta en escena de la parte no hispana, a través de la dimensión material, técnica y estética, apuntaba a ilustrar, como reivindica orgullosamente la memoria oficial de la exposición, “el alto grado de desarrollo de la civilización de nuestros antepasados” (Meyer 1992: 14), es decir de una realidad cultural pensada solo como manifestación no actual. Esta conjugación al pasado se ofrece como prueba de un camino de emancipación desde aquel mundo, pero también de una disponibilidad y capacidad de conectarse con la economía global (“to be linked to the international economy” [Tenorio Trillo 1996: 64]) también gracias al conocimiento acumulado. El patrimonio cultural, amontonado a través del tiempo y presentado por el medio de un dominio técnico y científico moderno, de un trabajo académico de clasificación histórico, etno y museográfica del pasado, reaparece como capital y crédito reutilizable en la economía de mercado. Su valor resulta tanto más elevado cuanto más define de forma exclusiva a una nación y cuanto mayor es la diferencia, geográfica, temporal y cultural que este introduce entre sí y el supuesto estándar de los llamados “países industrializados” (Hoth de Olano/Schuster 2021: 8) destinatarios privilegiados de la exposición.

Fuera de este esquema, entonces, vale la crítica de Saïde Sesín, por la cual la representación de los pueblos originarios y de su presencia en la cultura actual apenas se ven reducidas a “folclore”, a elemento de atracción turística, para “para llenar de divisas las arcas del gobierno y potenciar el orgullo nacional”.⁶⁸⁹ De cara a la cuestión específica del peso de esta estrategia para la puesta en imagen de la literatura mexicana, podemos identificar dos proyecciones opuestas y complementarias. La primera favorece la identificación de marcas impactantes y caracterizadoras para el público extranjero, a través de una tipificación *exótica*. La segunda, de acuerdo con la interpretación ofrecida por Hoth de Olano, Schuster y Tenorio Trillo, persigue una estrategia de *acumulación de capitales* para el campo literario y la industria editorial que bien pueden resumirse en la siguiente reflexión de Pascale Casanova:

Plus ancienne est la littérature, plus important est le patrimoine national, plus nombreux les textes canoniques qui constituent, sous la forme de ‘classiques nationaux’, le panthéon scolaire et national. L’ancienneté est un élément déterminant du capital littéraire: elle témoigne de la richesse – au sens du nombre de textes – mais aussi et surtout de la ‘noblesse’ d’une littérature nationale, de son antériorité supposée ou affirmée par rapport à d’autres traditions nationales. (Casanova 1999: 34)

Bajo el trasfondo escénico e histórico de un mundo prehispánico, la muestra de literatura en el pabellón mexicano apuntó a conferir a la relativamente joven producción letrada en español del país –más joven y menos consagrada respecto a la ibérica– el aura de supuestos orígenes antiguos (allí donde no “casi sagrados”), comparables a la edad clásica, griega y latina, europea. Al apropiarse de la cultura

⁶⁸⁹ “[...] um die Schatzruhen der Regierung mit Devisen zu füllen und den Nationalstolz zu stärken” (Sesín 1992b: 10).

precolombina e integrarla al desarrollo escrito y literario de la nación moderna de habla hispana, México apuntó a incrementar sus capitales frente a su público, reivindicando su “nobleza”. La (supuesta) desaparición de las “raíces”, sin embargo, no solo aumenta el valor simbólico de los que estas representan, sino que aseguraría también al México moderno la posibilidad de liberarse de vínculos locales y regionales, hacia nuevos y diversos rumbos internacionales o “universales”.

5.6. Recepción: México, de “la tierra de los sueños” a la “nación del libro”

A la luz de estas consideraciones críticas y de los horizontes de expectativa y recepción de la literatura mexicana que anticiparon la participación de México en la Buchmesse (cap. 5.1.1), vale la pena considerar el impacto de la exhibición y la incidencia de las imágenes de la cultura mexicana generadas por la presencia de México.

En 1992, la Buchmesse registró una pequeña inflexión en la afluencia de público. En lugar de crecer, como hasta entonces había ocurrido siempre en cada edición, la feria cerró con un balance negativo (aunque no particularmente alarmante o significativo) de un -2,2% de expositores y -3,5% de visitantes, por un total de aproximadamente 246.000 presencias, contra las 255.000 del año anterior y las 260.000 esperadas (Buchreport 1992: 8-9). No por eso disminuyó la importancia del evento en términos de resonancia y atención mediática. La selección de prensa publicada por la feria para la edición de 1992 (AuM 1992/1993) habla de un total de aproximadamente 5.000 recortes recopilados (ibid.: 3). El número de estas piezas se asesta en un valor comparable a las de ediciones antecedentes, o incluso algo superior al volumen de 4.860 contribuciones impresas producidas en 1988 (cf. AuM 1989: 7), aunque más modesto frente a la sorprendente “intensidad” despertada por el tema focal de España en 1991.⁶⁹⁰ Al cabo de la edición 44, la revista alemana *Buchreport* opina que

la nación del libro México, país emergente con considerables reservas de crecimiento, ha cumplido ante todo el papel que le había asignado la AuM: ser un objeto de información tangible para la prensa general en un acontecimiento esencialmente amorfo.⁶⁹¹

A pesar de ello, la muestra de artículos seleccionados por la Buchmesse en su documentación (AuM 1992/1993) resulta más escueta con respecto a las anteriores, con un poco más de 390 páginas y otros tantos artículos, frente a las 570 páginas de la edición anterior (AuM 1991/1992) o a las 560 de Italia en 1988 (AuM 1988/1989). La búsqueda de otros materiales de prensa en archivos y hemerotecas digitales, permitió integrar esta muestra, recolectando un total de 570 piezas periodísticas como base

⁶⁹⁰ “[...] wir [sind] alle überrascht worden, von einem Medieninteresse an diesem Schwerpunktthema, das wir in dieser Intensität nicht erwartet hatten” [a todos nos ha sorprendido el interés de los medios de comunicación por este tema focal, que no esperábamos hasta este punto] (AuM 1991/1992: 3).

⁶⁹¹ “Die Buchnation Mexiko, als Schwellenland mit erheblichen Wachstums-Reserven ausgestattet, hat in erster die ihr von der AuM zugedachte Rolle erfüllt: Auf einer im wesentlichen amorphen Veranstaltung greifbarer Berichtsgegenstand für die allgemeine Presse zu sein” (Buchreport 1992: 12).

para el presente análisis.⁶⁹² La gran mayoría de estas contribuciones resulta de habla alemana; una minoría es en español, entre artículos de periódicos y revistas de México (un total de 58 piezas) y España, mientras que pocos resultan los ejemplos en otros idiomas, como italiano, francés o inglés (uno o dos ejemplares apenas son en portugués, holandés, danés, polaco o ruso). En muchas de estas contribuciones, sin embargo, la referencia al país tema, a su programa o exposición se limita a menudo a una rápida mención. La prensa mexicana, por su parte, se mostró en general mucho más atenta a seguir y devolver en detalle el discurso y la comunicación del comité, de sus integrantes y representantes políticos oficiales, en particular del poeta Octavio Paz –de los que se ha rendido cuenta en la primera parte de este análisis (5.1.)–, o a informar sobre cuestiones o polémicas internas entre autores y editores, mientras que a la exposición consagra solo escuetas descripciones generales, lo que se debe quizá también al reducido número de corresponsales mexicanos que asistieron *in situ* a la Buchmesse.⁶⁹³ Muy raros entonces son los comentarios y evaluaciones sobre el pabellón y la muestra central del País invitado que pudieron considerarse por parte mexicana. También en la muy abundante prensa de habla alemana, la atención efectivamente reservada al tema focal descontó el problema, en muchos casos, de aquella falta de información general sobre el panorama editorial y literario mexicano, discutida en los propios órganos de prensa (cap. 5.1.1) y que condicionó la consiguiente recepción del evento.

5.6.1. México como heterotopía

México como “país emergente” (Buchreport 1992: 12): esta connotación, definida desde la perspectiva implícita de realidades económicas y culturales supuestamente industrializadas y más avanzadas en el camino del progreso, remite inmediatamente a una dialéctica alrededor de la que aglutinaron tanto el programa como la recepción de la participación mexicana. A este respecto, el examen de la prensa revela dos actitudes o núcleos discursivos internos al campo cultural, uno más incline a destacar la cercanía y el otro la diferencia entre México y el referente europeo. En ambas, México se ve esencialmente concebido y representado como *sujeto cultural ‘otro’*.

Un primer núcleo, que podría definirse más informado o culto, atañe sectores y actores del campo cultural internacional, entre estudiosos, editores o traductores, que se presentaron al público lector como conocedores y expertos de la literatura y de la edición mexicana –*en español*: este dato, no es secundario, como se ha demostrado ya que acabó por delimitar y circunscribir significativamente el horizonte de la literatura mexicana a un campo de mayor continuidad, de intercambio y relaciones con

⁶⁹² Agradezco en particular a la entonces responsable de comunicación del País invitado, Eva Salgado Andrade, a la arquitecta Martha Carrera y a la periodista mexicana Saide Sesín, el recupero y la disponibilidad de artículos de la prensa mexicana de aquellas semanas por ellas conservados.

⁶⁹³ La documentación de la Feria del Libro de Fráncfort (AuM 1992/1993) incluye apenas 10 piezas de la prensa mexicana publicadas *durante* la feria, todas a firma de la corresponsal Patricia Rosales y Zamora para *Excelsior* (entre estos Rosales y Zamora 1992a, 1992b y 1992c), 13 anteriormente y solo un informe después del evento, publicado por la revista *Editores* (1992). De la búsqueda paralela en archivos resultan otros 20 artículos realizados durante el evento, firmados apenas por tres nombres: Saide Sesín (*La Jornada*, *Uno más uno*; ya corresponsal por el alemán *taz*), Patricia Vega (*La Jornada*) y Ochoa Sandy (*Proceso*).

la cultura europea—. Si bien muy restringido, este grupo de actores tuvo, como ya se ha comentado, un papel fundamental en la mediación y difusión de informaciones sobre el País invitado y la literatura mexicana y en la creación de nuevas expectativas. Paradigmático, en esta dirección, resulta el discurso oficial de la propia Feria del Libro de Fráncfort, como representante del campo editorial alemán. En su presentación al catálogo para la muestra *Books on México*, Weidhaas recuerda el papel de México como país que acogió “the wave of people escaping from Franco Spain” (Weidhaas 1992: XI) y la contribución del exilio español al desarrollo de la industria editorial mexicana. La opinión de Weidhaas revela una perspectiva que valora la modernidad cultural mexicana respecto a otros países del continente americano, a partir de una relación privilegiada y una filiación más directa con la intelectualidad europea:

Mexico stands out in the world of Latin American nations. It enjoys a leading role, evolved in its recent history not least thanks to its willingness not only to absorb [...] but also to give these intellectuals the scope for development. (Ibid.)

El trasfondo del exilio europeo, tanto español como alemán, durante fases críticas de la historia europea como la Guerra civil española o de la Segunda guerra mundial, alimentó otro motivo presente también en el discurso de estudiosos y críticos que en ocasión de la participación mexicana dedicaron piezas sobre el país huésped y aspecto relacionados con la cultura local, indicando en México el país de proyección de los deseos de libertad de intelectuales europeos, como “Fluchtort” [lugar de refugio] y “Asylland” [tierra de asilo].⁶⁹⁴ Estos epítetos remiten, en particular, a un volumen publicado en 1992 *Fluchtort Mexiko: ein Asylland für die Literatur* [México, lugar de refugio: una tierra de asilo para la literatura] (Hielscher 1992) comentado en la prensa.⁶⁹⁵ Las reseñas dedicadas a esta obra, como a otras publicaciones durante y después de la feria, sacan de ella ideas e impresiones sobre un “magische[s] Mexiko” [México mágico] (Frankfurter Allgemeine Zeitung 1992: BuZ5) retratado a partir de la “fascinación [...] que este gran y contradictorio país ejerció sobre los extranjeros” (Gohlis 1992: V).⁶⁹⁶

En la prensa de aquellas semanas, la idea de esta “Faszination Mexikos” [fascinación hacia México] (cf. Wiese 1992: 140) motivada por escritores e intelectuales encuentran nueva difusión en diversas alusiones, imágenes y articulaciones. La referencia a proyecciones de la época de la Conquista, de las exploraciones de Humboldt o de la historia reciente del exilio ofrecen un trasfondo en el que se confunden y confirman imágenes derivadas también de narrativas turísticas y que retratan a México como a un “Paradies” [paraíso] (Maute 1992: 42), exótico y fascinante (a pesar de los elevados índices de criminalidad en el país). Al discurso del intelectual en exilio se sustituye aquí la mirada del turista, y el “lugar de refugio” se convierte en “Land der Träume” [tierra de los sueños] (Jamin 1992: 59) de

⁶⁹⁴ Cf. entre otros: Aehnelt 1992; Gohlis 1992; Frankfurter Allgemeine Zeitung 1992.

⁶⁹⁵ Antología de testimonios de y sobre escritores y artistas exiliados a México como Tina Modotti, Luis Buñuel, B. Traven, Anna Seghers y Fritz Pohle, así como Pablo Neruda o Gabriel García Márquez, editado por el germanista Martin Hielscher (1992), con la colaboración del romanista Klaus Meyer-Minnemann y el propio Fritz Pohle, quien conoció en primera persona la realidad del exilio en el país. Sobre el significado simbólico del exilio a México para el campo cultural alemán véase también más abajo el cap. 8.3.2.

⁶⁹⁶ “Faszination [...] die dieses großartige und widersprüchliche Land auf die Fremden ausübte” (Gohlis 1992: V).

viajeros europeos. También responde a un análogo intento de representación mitificada, por continuidad y diferencia al espacio cultural europeo, la mencionada metáfora culta de México como “Griechenland Lateinamerikas” [Grecia de América Latina], según una definición ofrecida por la asesora literaria Vittoria Borsò (1992c: 6) en una entrevista al magazine suizo *Der Schweizer Buchhandel*, frecuentemente retomada y libremente reutilizada en diversos artículos de aquellos meses.⁶⁹⁷

Se evoca en estas diversas connotaciones una concepción y visión de México como lugar no común, a mitad entre una *utopía* y la otredad de una “exotisch anmutende Kulturnation” [nación de la cultura aparentemente exótica] (Schmitt [W. Christian] 1992: 24 y Kirchner 1992: 144), detenida en otro tiempo y en un espacio donde rigen reglas diferentes, incluso ‘mágicas’ y maravillosas. Puede resumirse esta idea bajo el concepto general de “heterotopía”, elaborado por Michel Foucault (1966: 9-10 y Foucault 1984 [1967]),⁶⁹⁸ como lugar exterior, espejo y proyección de lo que una cultura —en este caso el modo laico de la racionalidad científica moderna y mercantilista— ha expulsado de sí misma, también en la forma despectiva e inquietante de lo que no respecta y no se adecua a su estándar y deseo de orden.

Un segundo grupo de textos se adentra en este doble reverso, en el trabajo de quienes, a partir de un menor grado de conocimiento especializado sobre la realidad cultural mexicana, esbozó imágenes del país mesoamericano y de la producción literaria mexicana definidas por una más marcada lejanía y extrañeza. El periodista español Ricardo Bada, en *Diario 16*, reconoce esta actitud particularmente entre sus colegas alemanes, denunciando el frecuente recurso a “lugares comunes” (Baida 1992a: 64).⁶⁹⁹ Los imagotipos más frecuentes, a los que se reduciría, según lamentan de forma polémica Ulrike Jamin (1992) en la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* o Ulrike Frenkel (1992) en la *Stuttgarter Zeitung*, la visión de europeos y alemanes hacia México, a menudo en forma incluso de clichés o estereotipos (o partir de críticas a estos mismos), se nutren de palabras clave de la industria del turismo y de guías, desde la referencia a codiciadas metas turísticas, como Acapulco o a sitios arqueológicos de las antiguas civilizaciones precolombinas, a la gastronomía y al arte. En este marco, las visiones más cultas y complejas ofrecidas por el primer grupo de operadores —que ajustan el interés hacia el producto cultural mexicano al modelo intelectual o económico europeo— se acompañan a un espectro de otras representaciones que hacen referencia a elementos concretos y a menudos triviales, como “sombreros”,

⁶⁹⁷ Entre otros: Die Rheinpfalz 1992, Horst 1992, Rehn 1992, Stauch-von Quitzw 1992, Stiffl 1992.

⁶⁹⁸ “Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l’institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d’utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l’on peut trouver à l’intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu’ils sont absolument autres que tous les emplacements qu’ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies; et je crois qu’entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d’expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir” (Foucault 1984 [1967]: 47).

⁶⁹⁹ “Los comentaristas intelectuales de Alemania, llegada la ocasión de la Feria del Libro con un tema tal como ‘México, un libro abierto’, se han sentido en la misma tesitura psicológica de Fernando VII antes las carambolas que le preparaban sus cortesanos de columna vertebral más flexible. [...] La retahíla de lugares comunes que se sacan de la manga nuestros compañeros de la prensa alemanes es francamente como para hacer pensar que los tenían cociendo al baño María, esperando este día bendito de la inauguración de la Feria” (Baida 1992a: 64).

“tortillas”, “burritos”, “mariachis” o “tequila” (cf. Jamin 1992 y Frenkel 1992: V), y una idea de México definida por la relación a un entorno natural desértico y una economía básicamente de tipo rural. La función representativa de estos referentes entre lectores alemanes y europeos resulta magistralmente ejemplificada, no sin intención autocrítica, por una serie de viñetas satíricas que aparecieron en la prensa, en los días de la feria (fig. 48-50).

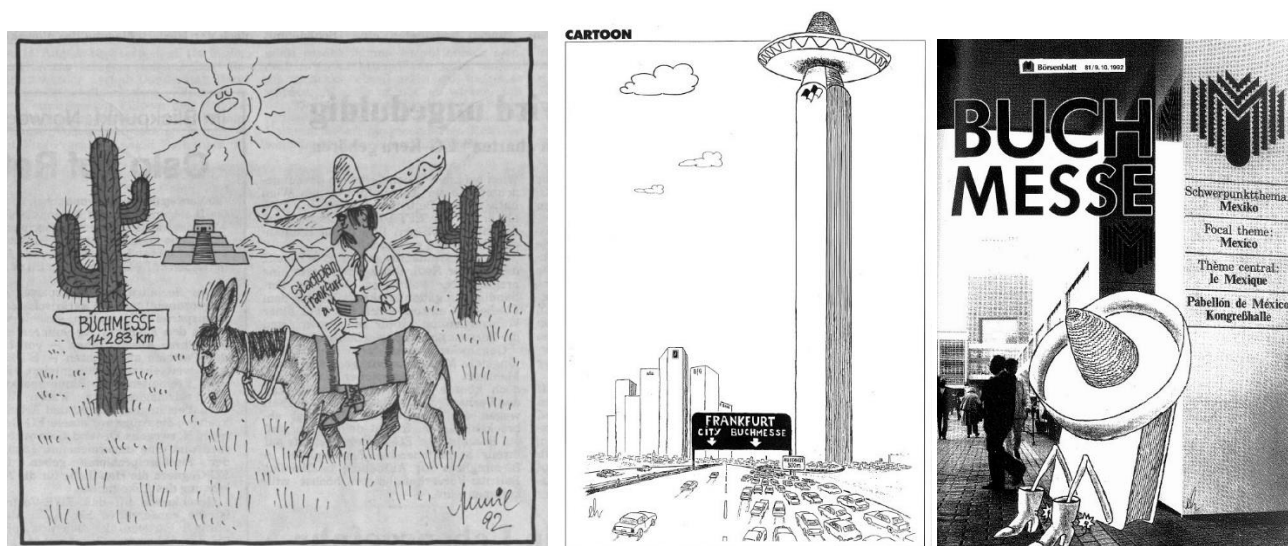


Figura 46. México en camino a la Buchmesse, caricatura de Felix Mussil en la *Frankfurter Rundschau*.⁷⁰⁰

Figuras 48-50. Viñeta e ilustración de © Börsenblatt.⁷⁰¹

Se ve aquí reproducido de forma literal un imago tipo criticado y descrito con precisión fotográfica por Saïde Sesín (1992c: 27), en el periódico mexicano *Uno más uno*, al hablar de “un país que aparece siempre en la imaginación de los extranjeros como lleno de nopales al lado de los cuales un mexicano de grandes bigotes duerme la siesta”. Estas proyecciones tan definidas se tradujeron a menudo en imágenes concretas, en forma de caricaturas, ilustraciones y asociaciones gráficas (cf. también fig. 51-52). La “Erlösung vom Sombrero” [redención del sombrero] (Börsenblatt 1992: 120), como a partir de declaraciones de la comisaria Eugenia Meyer (cf. también Egelkraut 1992b) se denominó la emancipación de estos y otros imaginarios, constituyó justamente uno de los primeros objetivos que el comité mexicano pretendía lograr con su exhibición.

Estas representaciones se acompañaron también de otras referencias a motivos culturales de interés y atractivo para el turista o el lector europeo. La viñeta de Felix Mussil en la *Frankfurter Rundschau* (fig. 48), por ejemplo, incorpora en el cuadro de un soleado desierto mexicano también la referencia a las antiguas civilizaciones precolombinas, con la silueta de una pirámide en el fondo del paisaje. El semanario de la Asociación alemana del comercio librero, *Börsenblatt* (fig. 51) ofrece gráficamente una síntesis de esta perspectiva, componiendo la palabra *Mexiko* en el título “Ein unbeschreibliches Land” [Un país indescriptible] (Maute 1992: 42-43) con las fotos de un sombrero, por un lado, y del

⁷⁰⁰ Fuente: *Frankfurter Rundschau*, 30 de septiembre de 1992, p. 1.

⁷⁰¹ Fuentes: *Börsenblatt*, núm. 76/1992, 22 de septiembre de 1992, p. 2 y *Börsenblatt*, núm. 81/1992, 9-10 de octubre de 1992 (reproducido en AuM 1992/1993: 303).

calendario azteca de la Piedra de sol de Tenochtitlán, por el otro, devolviendo la imagen de una realidad sincrética e híbrida. La connotación “país indescriptible” (ibid.) confirma la pertenencia de todas estas proyecciones a la idea de una heterotopía.



Figura 51. Titulación y gráfica de un artículo (Maute 1992: 42-43) en el dossier de *Börsenblatt* (núm. 76, 22 de septiembre de 1992) dedicado al País invitado.

Cabe preguntar si, a partir de la exposición central en el pabellón de México, el intento del comité mexicano de deconstruir ciertos esquemas logró realmente su objetivo o no se limitó, por el contrario, a rascar su superficie, segundando en el fondo la representación heterotípica. La sorpresa o incluso la crítica de algunos comentaristas frente al aspecto general del pabellón mexicano y su estética “aparentemente futurista” (Mannheimer Morgen 1992) lleva algunos a valorar como más ‘auténticos’ otros elementos y contenidos, igualmente ofrecidos por la muestra.

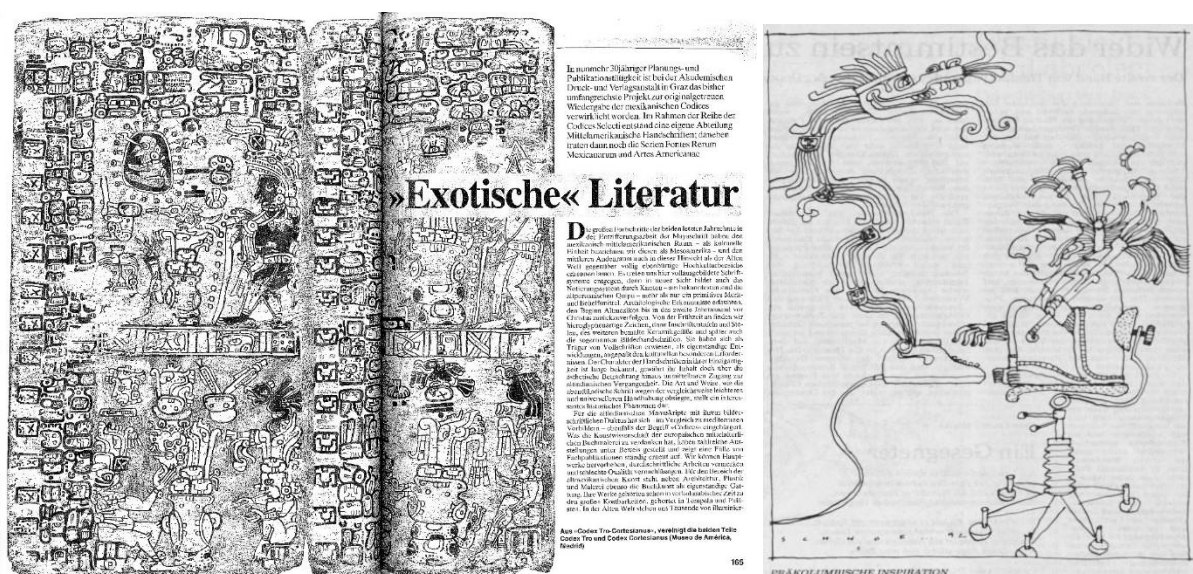
5.6.2. Recepción de la exposición e imágenes literarias: ¿más allá del “realismo mágico”?

El efecto de las imágenes aquí analizadas –y en parte reutilizadas por la propia muestra central– para la caracterización de una identidad literaria tiene su correspondencia en ciertos modos de presentación y mediación de la literatura mexicana en la prensa. En la extensa panorámica que el número especial de *Börsenblatt* de finales de septiembre de 1992 reserva a la cultura y edición del país tema de la feria, la sección consagrada a la literatura local cierra con un capítulo sobre la “‘exotische’ Literatur” [literatura “exótica”] precolombina (Anders (1992: 165), en el que se comenta un proyecto de edición de códices prehispánicos iniciado por Fondo de Cultura Económica. Con una estrategia parecida, también visualmente, a la que se encontraría en la exposición mexicana, con el recurso a fotografías de grandes tablas de pictogramas (fig. 52), la producción literaria mexicana moderna (comentadas en las páginas anteriores del dossier) venía así a colocarse, por lo menos alusivamente, en una relación de cercanía y parentesco con la producción antigua y sus rasgos ajenos y fascinadores para el lector moderno europeo.

Del mismo modo, el *Hamburger Morgenpost* (1992: 21) introduce a México como al “país literario de los mayas y [...] aztecas”⁷⁰², Herdis Lüke (1992: 18) en el *Rheinische Post* habla del México literario como de un “mundo de mitos” cuya identidad, de acuerdo con Octavio Paz, se definiría por su carácter

⁷⁰² “Literarisches Land der Maya [...] und Azteken” (Hamburger Morgenpost 1992: 21).

“romántico, místico, pasional y orgulloso de la herencia de aquella cultura altamente avanzada, que los aztecas y los mayas han dejado”.⁷⁰³ Por otro lado, Franziska Wolffheim (1992: 19) se preocupa de aclarar cómo, contra este trasfondo, “en la literatura mexicana contemporánea los lectores difícilmente encontrarán mitos misteriosos, ceremonias indias y colorido folclore”.⁷⁰⁴



Figuras 52-53. Página del artículo de Anders (1992: 165) en *Börsenblatt* e ilustración (firmada Schwoe '92), en *Stuttgarter Zeitung*, 30 de septiembre de 1992, p. V.

Una viñeta satírica, publicada en el folletón literario de la *Stuttgarter Zeitung* (fig. 53), ilustra simpáticamente bajo el título de “Präkolumbische Inspiration” [inspiración precolombina], los efectos de esta superposición, el establecimiento de una supuesta filiación histórica convertida a representación de una identidad literaria sincrética, paradójica y maravillosa. En ella la figura de un escritor, representado como un tlacuilo mexica, compone y deja aparecer mágicamente, sirviéndose de una común máquina para escribir, la figura monstruosa e impresionante de una serpiente o un dragón representado al estilo de los antiguos pictogramas. La caricatura, que cubre el espacio de dos grandes columnas de texto, acompaña y contrapuntea una panorámica sobre la literatura mexicana contemporánea esbozada por Ulrike Frenkel (1992), un artículo de Tobias Burghardt (1992) sobre la prosa poética de Octavio Paz y la mencionada reseña de Gohlis (1992) acerca del exilio europeo y de México como “Menschenlabyrinth” [laberinto humano] (ibid.: 1992: V). Las contribuciones insisten en proyecciones seductoras y sugerentes. Inspirada por la lectura de Octavio Paz, Frenkel (1992: V) presenta la producción literaria local como un “laberinto de la soledad”, moldeada por el proceso del mestizaje y de una “cultura mestiza polifacética”, cuyo carácter “contribuye a la peculiar atracción que

⁷⁰³ “Welt der Mythen”; “romantisch, mystisch, leidenschaftlich und stolz auf das Erbe einer hochentwickelten Kultur, die Azteken und Mayas hinterlassen haben” (Lüke 1992: 18).

⁷⁰⁴ “Geheimnisvolle Mythen, indianische Zeremonien, bunte Folklore wird der Leser in der mexikanischen Gegenwartsliteratur kaum finden” (Wolffheim 1992: 19).

el país y su literatura ejercen sobre los europeos”.⁷⁰⁵ Siguiendo Paz, Frenkel defendiendo la tesis de una *otredad* misteriosa de México, aplicable a su perfil literario: “México tiene muchas caras ocultas también en su literatura”.⁷⁰⁶ Consagrado a Paz es también el texto de Burghardt (1992: V), en el que se reseña la edición alemana de la antología *¿Aguila o sol?* (1951) del poeta en la forma siguiente: “Aquí el autor despliega en veintidós piezas su localización concreta en la vida cotidiana mexicana [...]. Esta otra realidad está impregnada de mitos, descubrimientos y secretos”.⁷⁰⁷

Estos acercamientos a la literatura mexicana resultan todos a su vez ‘impregnados’ de expectativas y proyecciones exotistas, motivadas por el encanto hacia una “realidad otra” que se ejemplifica en la referencia a las culturas prehispánicas, o mejor dicho a una presencia secreta, oculta y míticas de estas últimas, como indicado por el propio Paz (2001 [1950] y 1992a). Aplicadas a la literatura, como forma de acercamiento a un panorama literario muy diversificado –de Rulfo a Carlos Fuentes, a Paz, Mastretta, de Esquivel a la novela revolucionaria del principio del siglo XX (cf. Frenkel 1992)– estas marcas absorben el espectro semántico de un conjunto de características un tiempo resumida bajo la categoría genérica del *realismo mágico*. Interesante a este propósito resulta la dificultad de Wolf Scheller (1992), en *Die Rheinpfalz*, al bosquejar un perfil provisorio de la literatura mexicana contemporánea, intentando emanciparse de aquel término, como de otros parecidos: “Palabras clave como ‘realismo mágico’ para la década de 1960 o ‘surrealismo absoluto’ para el período posterior resultan solo en parte de ayuda en un intento de clasificación”;⁷⁰⁸ como ejemplo de la producción actual, el periodista remite a la narrativa de Eraclio Zepeda, reproduciendo la misma visión mítica arriba mencionada: “En sus libros revive el pasado indígena de México, su cultura y su alejamiento del pensamiento utilitarista de la modernidad”.⁷⁰⁹

En lugar de una tematización de la variedad concreta de expresiones literarias, hispanas como en las lenguas de las comunidades indígenas, de sus distintos temas, motivos y formas, estas lecturas anteponen la idea nebulosa de un vínculo identitario invisible entre la literatura mexicana actual (en español) y la tradición artística de pueblos que un tiempo habitaron el Valle de México. También aquí puede divisarse el mismo esquema de selecciones simbólicas que dio forma a la muestra en el pabellón mexicano, a partir de un modo que a la exposición puntual y concreta de la realidad literaria privilegia la sugestión mítica e imaginativa. Según comenta Michael Horst (1992: 132), la exposición mexicana, que habría debido ofrecer visibilidad a la producción reciente en favor del público destinatario – “¿Quién conoce nombres como Elena Poniatowska, José Agustín o Juan R[u]lfo, que en su país de origen gozan de una excelente reputación?”– resultó “no obstante, orientada principalmente al

⁷⁰⁵ “Irrgarten der Einsamkeit”; “vielseitige Mischlingskultur”; “[...] trägt zu dem eigenartigen Reiz bei, den Land und Literatur auf Europäer ausüben” (Frenkel 1992: V).

⁷⁰⁶ “Mexiko hat auch in seiner Literatur viele versteckte Gesichter” (ibid.).

⁷⁰⁷ “[...] hier vergegenwärtigt der Autor in zweiundzwanzig Stücken die konkrete Lokalisierung im mexikanischen Alltag [...]. [D]iese andere Wirklichkeit ist durchdrungen von Mythen, Entdeckungen und Geheimnissen” (Burghardt 1992: V).

⁷⁰⁸ “Schlagwörter wie ‘magischer Realismus’ für die Sechziger Jahre oder ‘absoluter Surrealismus’ für die spätere Zeit helfen nur bedingt beim Versuch der Klassifizierung” (Scheller 1992: 15).

⁷⁰⁹ “In seinen Büchern lebt Mexikos indianische Vergangenheit wieder auf, ihre Kultur und ihre Ferne zum Nützlichkeitsdenken der Moderne” (ibid.).

pasado”.⁷¹⁰ En lugar de facilitar el acceso a esta literatura, la exposición dio espacio a objetos encantadores y “eindrucksvoll” [impresionantes], como los códices prehispánicos o “die einheimischen Tiere” [los animales autóctonos] (ibid.) retratados en libros e ilustraciones.

Resulta interesante, en este sentido, cómo, frente a la exposición mexicana en la Krongresshalle el público de periodistas asumió, de forma alternativa y con efectos opuestos, ahora uno ahora otro grupo de objetos expositivos como más emblemático del carácter de la muestra y del país tema. Las opiniones de comentaristas y visitantes pueden reconducirse, así, a formas opuestas de una experiencia receptiva repartida entre efectos de resonancia o maravilla, “resonance” o “wonder”, según el modelo dualístico de Stephen Greenblatt (1990; cap. 3.2.2.2). Estelas, pictogramas precolombinos o las ilustraciones pintorescas de la flora y fauna mexicana, velaron mayormente por la introducción de una diferencia y distancia respecto al público destinatario, generando sorpresa (“wonder”) y obligando los visitantes a suspender habituales esquemas interpretativos; este efecto resulta amplificado por el uso de escaparates y de una puesta en escena aurática, así como por una modalidad expositiva poco incline a ofrecer información o explicación acerca de los contenidos.⁷¹¹ Otros, como banalmente los volúmenes en exposición o las formas geométricas y abstractas de la arquitectura se vieron resituados en redes semánticas más codificadas (“resonances”) o a modelos estéticos conocidos. Este binomio traduce de alguna forma aquella oscilación entre una lectura desencantada y realista y una ‘mítica’, que busca y valora la extrañeza de México respecto a un supuesto término medio, moderno y europeo.

Así, expresando su entusiasmado asombro frente a la belleza de los códices precolombinos y a “imágenes que deleitan la vista y costernan la mente”, el anónimo corresponsal de la *Nürnberger Zeitung* (G.R. 1992: 122) habla de una “cultura de los mayas [...] que nos resulta tan ajena y extraña como el país entero”.⁷¹² Igualmente, Ralf Stiffl (1992: 121) califica la exposición de “imponente y maravillosa”; tras pasar revista a los objetos más impactantes allí expuestos –“los coloridos códices” que “ofrecen un opulento placer para la vista” o “las réplicas de antiguos relieves en piedra”, que “impresionan por su armonioso diseño”– el periodista concluye: “La exposición en la Sala de congresos de la feria ofrece realmente la oportunidad de entrar en contacto con una cultura ‘exótica’”.⁷¹³ Respecto de la elección estética, por otro lado, Stiffl nota cómo “en el ‘Pabellón mexicano’, se exhibe una cultura en modo serio y riguroso, sin por ello sacrificar cualidades sensoriales”.⁷¹⁴

⁷¹⁰ “Wer kennt schon Namen wie Elena Poniatowska, José Agustín oder Juan Rolfo [sic!], die in ihrer Heimat einen hervorragenden Klang haben?”; “[...] jedoch hauptsächlich auf die Vergangenheit gerichtet”.

⁷¹¹ Lo que según algunos visitantes, como Hans-Jürgen Schmitt, jugando con la metáfora del lema, haría de la muestra y de México más un libro ‘cerrado’ que un ‘libro abierto’: “Der Pavillon geriet ganz im Gegensatz zur Parole, mit der Mexiko angetreten war, nicht zu einem ‘offenem Buch’, sondern zum Buch mit sieben Siegeln” [en contraposición al lema con el que México había debutado, el pabellón acabó por ser no un ‘libro abierto’, sino el libro de los siete sellos] (Schmitt 1992b: 147).

⁷¹² “Bildern, an denen sich das Auge erfreut und an denen der Verstand verzweifelt”; “Die Kultur der Maya [...] ist uns doch fremd und fremdartig wie das ganze Land” (G.R. 1992: 122).

⁷¹³ “[...] imposant und wunderschön”; “Die bunten Kodices bieten opulente Augenkost [...]. Repliken antiker Steinreliefs beeindrucken mit ihrer harmonischen Gestaltung [...]. Die Ausstellung in der Kongresshalle der Messe bietet die Chance, einer ‘exotischen’ Kultur ernsthaft zu begegnen” (Stiffl 1992: 121).

⁷¹⁴ “Im ‘Mexikanischen Pavillon’ zeigt sich eine Kultur streng und seriös ohne auf sinnliche Qualitäten zu verzichten”. (ibid.).

Un juicio igualmente positivo, sin embargo, muy diferente, expresa también la corresponsal italiana de *l'Unità* Antonella Fiori, describiendo su sorpresa frente a “un Messico sobrio, luminoso, riconoscibile dall'unico vezzo delle stele precolombiane” (Fiori 1992: 215). En el ambiente del pabellón mexicano, solo las piezas del arte prehispánico absolverían según ella una función emblemática de objeto *resonante* –por decirlo con Greenblatt (1990)–, dándole al país huésped una cara reconocible. Una análoga evaluación manifiesta el español Ricardo Bada, quien sin embargo invierte el orden de las significaciones. Inspirado por la vista de estelas y códices, Bada remite también la impresión monumental despertada por la compostura del diseño y el uso geométrico de las formas a la imagen reveladora y espectacular de una ciudad precolombina:

Ningún pabellón de los vistos hasta ahora en Frankfurt puede ganarle en sencillez, fuerza visual y emoción al de la arquitecta Marta [sic] Carrera Salcedo [...].⁷¹⁵ En suma, la enorme sala está virtualmente vacía, transmite espacio, es como si al recorrer la cortina y entrar allí hubiésemos accedido, traspuesto el último escalón, a la explanada de la pirámide. (Bada 1992b: 206)

De signo opuesto, es la opinión de quienes, también entre visitantes entrevistados por la prensa, apreciaron o lamentaron una “mangelnde Exotik” [falta de exotismo] (Berliner Morgenpost 1992: 127; también JGJ 1992; Reutlinger Generalanzeiger 1992) en el aspecto general del pabellón del País invitado. Refiere el *Berliner Morgenpost* (1992: 127): “Como el ambiente de México en la feria resulta diseñado en manera más bien funcional, varios visitantes profesionales se quejaron por la falta de exotismo. Otros quedaron impresionados por su ‘sobria claridad’”.⁷¹⁶ Así también, en una de las pocas contribuciones en lengua francesa sobre el País invitado, *Livres Hebdo* acompaña una fotografía del pabellón mexicano con el siguiente pie:

Loin de tout exotisme en revanche, la grande exposition « Mexique, un livre ouvert », réalisée dans le pavillon d'honneur, misait sur la sobriété dans un décor presque austère malgré des tons de rose et de vert inspirés du drapeau mexicain. (Livres Hebdo 1992: 292)

Estos y otros comentaristas identifican entonces bajo la etiqueta de lo “no exótico” un estilo “modesto”, “poco espectacular”, “sobrio” y “sin adornos”,⁷¹⁷ “espartano, casi un poco frío”,⁷¹⁸ “moderno y funcional”.⁷¹⁹ En esta misma perspectiva, el periodista suizo Martin Walker, en la revista *Schweizer Buchandel* retoma y defiende una crítica ya del periódico *Die Welt*, reprochando al comité mexicano haber optado por una imagen demasiado compuesta, que no respondería a la expectativa y la curiosidad

⁷¹⁵ De la misma opinión también el diario italiano *Il Sole 24 Ore* (1992: 202): “il Messico quest'anno ha realizzato un padiglione tra i più gradevoli che si siano visti finora”.

⁷¹⁶ “Da das Ambiente der Mexiko-Schau eher sachlich gestaltet ist, beklagten denn auch verschiedene Fachbesucher die mangelnde Exotik. Andere waren von der ‘nüchternen Klarheit’ beeindruckt”. (Berliner Morgenpost 1992: 127).

⁷¹⁷ “Die Mexikaner üben in Bescheidenheit” [Los mexicanos practican la modestia] (Frankfurter Rundschau 1992b: 120), “in demgegenüber [gegenüber Spanien] unspektakulärer, fast bescheidener Manier” [de una manera poco espectacular, casi modesta en comparación (con España; M.A.)] (Jamin 1992: 126), “in einem nüchternen, schmucklosen, geradezu meditativen Ambiente” [en un ambiente sobrio, sin adornos, casi meditativo] (Mannheimer Morgen 1992: 131). Cf. también Fiedler (AuM 1992/1993: 143).

⁷¹⁸ “[...] spartanisch, fast ein bisschen unterkühlt” (Der Polygraph 1992: 354).

⁷¹⁹ “[...] modern und sachlich” (Reutlinger Generalanzeiger 1992: 160).

del público europeo.⁷²⁰ Al perseguir esta estrategia, según Bernd Berke (1992: 141), los mexicanos quisieron “presentarse no sólo como un baluarte de la cultura alta y de la cultura del libro, sino también como buenos socios comerciales en general, y les ha parecido bien aparentar ser lo más ‘occidentales’ posible”.⁷²¹ Entrevistado por el corresponsal de México para el diario *Proceso* Ochoa Sandy (1992b: 51), también el editor italiano Franco Maria Ricci comentó el pabellón mexicano: “parece obra de suizos”, afirma, hecho que el periodista mexicano asume como un “logro” de imagen fundamental del País invitado.

En la misma línea, si bien con acepción negativa, se colocan las opiniones de un grupo de estudiantes alemanes entrevistados por la reportera mexicana Saide Sesín. Uno de ellos afirmó:

Me sentí un poco desilusionado de ver que hasta México había caído en la rigidez alemana de la Feria, de exponer todo muy asépticamente, muy discreto y de buen gusto europeo, sin colores chillantes ni sabor a improvisación. (Sesín 1992c: 27).

Otra, su compañera, lamentó la manera “un poco sobria y elegante, chic [...] de exponer los libros, especialmente los códices” (ibid.), según ella poco adecuada al contenido y al país representado. Lo mismo opinó otra estudiante entrevistada:

la verdad que sinceramente nos sentimos decepcionados del pabellón mexicano, como que es un producto muy citadino, muy del DF, muy de la cultura urbana, la que se parece a la europea o en el peor de los casos a la gringa. (ibid.).

Se trata de un efecto de sorpresa que, sin embargo, algunos de ellos ya habían experimentado viajando a México, sin que ello modificara su expectativa frente a la muestra: “nos habíamos imaginado un viaje a un lugar ciertamente exótico”, “un mundo fascinante y mágico que no es europeo” (ibid.). En el espacio de exposición, el “alma mexicana” se divisaría según ellos mayormente en elementos del arte popular, como “en las artesanías que despuntan entre los estantes de libros y el apartado de papel recortado, con calaveras y cerámica mexicanas” (ibid.), presentes en la escenografía de la cocina poblana.

Devolviendo estas impresiones generales al ámbito de la literatura, cabe destacar cómo estas representaciones exotistas remiten a un mundo en el que la literatura aparentemente se presenta como un fenómeno ajeno –“también el tema de los libros y la muestra del *Universo de la Literatura Mexicana* son interesantes, yo no sabía que hubiera tantos libros ni escritores mexicanos” (ibid.)– o

⁷²⁰ “Das Thema [Mexiko] war in den Medien präsent, allein an der Messe schien das Interesse gering. Die vier Millionen Mark teure Ausstellung war mäßig besucht. Die museale Atmosphäre wollte nicht recht zur Messe passen. Die Ausstellung ‘ist so aufregend wie eine Kleinstadtbibliothek nach Dienstschluss’, schrieb Die Welt. Mexiko fand für die Mexikaner statt” [El tema [México] estuvo presente en los medios de comunicación, solo en la feria el interés fue aparentemente escaso. La exposición, que costó cuatro millones de marcos, tuvo una asistencia modesta. El ambiente museístico no consiguió realmente encajar con la feria. La exposición “es tan emocionante como una biblioteca de pueblo después del horario de visita”, escribió *Die Welt*. México tuvo lugar para los mexicanos] (Walker 1992: 287).

⁷²¹ “[...] sich nicht nur als Hort einer Hoch- und Buchkultur, sondern überhaupt als gute Geschäftspartner zeigen – und haben es für gut befunden, möglichst ‘westlich’ zu wirken” (Berke 1992: 141).

limitado al campo de la invención fabulosa y maravillosa. Jens Jessen (JGJ 1992: 154) en la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, observa por ejemplo cómo

México se ha presentado en la Feria del Libro sin énfasis, pero sobre todo sin aquel carácter exótico latinoamericano que el escapismo europeo, especialmente alemán, solía buscar en la literatura del continente. La decepción fue patente en los rostros de los visitantes, quienes habían salido en busca del noble salvaje y, en lugar de una contraimagen, posiblemente india, en función cultural crítica contra la civilización occidental, solo encontraron mesas redondas sobre los consabidos problemas estéticos de una modernidad universal.⁷²²

Modernidad, universalidad: palabras de orden del programa oficial del comité, corroboradas también por el máximo representante del campo cultural nacional Octavio Paz en su discurso inaugural, que se intentó traducir a una propuesta estética para el pabellón mexicano. Al grupo, como se ve, muy consistente de comentaristas aquí mencionados esta elección no apareció corresponder a sus expectativas, interpretándose incluso como una representación de fachada, una “máscara” (Haase 1992).

Por el contrario, hubo comentaristas de parte mexicana, más inclinados al discurso oficial, como la enviada de *Excelsior*, Patricia Rosales y Zamora (1992c: 253), quienes reivindicaron cómo “el conjunto de actividades realizadas en Fráncfort ha contribuido a modificar la imagen convencional y estereotipada de México, mostrando que nuestra cultura contemporánea es mucho más que colorido realismo mágico”. A raíz del contexto ferial la periodista remite a un término de la crítica literaria, el realismo mágico, como expresión de una proyección europea que además de reducir el espectro de la literatura, adapta la realidad cultural a este modelo textual y narrativo.

Cabe preguntar no solo si la exhibición de México en la Buchmesse logró afirmar realmente un cambio de imagen general del país, sino si esto permitió también ampliar los modos de recepción de la literatura a horizontes más amplios respecto a los de aquel “realismo mágico”. Si lo consiguió, probablemente no fue por la exposición central. El análisis de la recepción ilustra ampliamente la sorpresa y las resistencias del campo cultural internacional a aceptar una modernidad que a muchos parece solo ostentada o añadida posteriormente a un núcleo identitario, definitorio para la nación moderna, que la propia exposición venía a representar como primigenio y fundamental, en la metáfora de sus “raíces”. El atractivo y el poder evocativo de imágenes de una cultura remota e inalcanzable, de civilizaciones prehispánicas, representadas como un universo mítico, en sí homogéneo –en lugar del conflicto que la cuestión indígena todavía actual en México impone al tratamiento de la identidad nacional, según la lección de Bonfil (1983 [1970])– resultó más impactante que el propio esfuerzo de reinversión estética y de una narración del progreso.

⁷²² “Mexiko hat sich auf der Buchmesse ohne Emphase, vor allem aber ohne jene lateinamerikanische Exotik präsentiert, die der europäische, zumal der deutsche Eskapismus in der Literatur des Kontinentes zu suchen gewohnt war. Die Enttäuschung war den Gesichtern der Besucher abzulesen, die sich auf die Suche nach dem edlen Wilden gegeben hatte, aber statt eines kulturkritisch verwertbaren, womöglich indianischen Gegenbildes zur abendländischen Zivilisation nur Podiumsdiskussionen fanden, die sich mit den sattsam bekannten ästhetischen Problemen einer universellen Moderne beschäftigten” (JGJ 1992: 154).

Destaca, finalmente, cómo las opiniones y los comentarios prescinden totalmente de la literatura moderna y contemporánea expuesta y cómo esta pasó desapercibida en el conjunto expositivo. Las pocas referencias resultan incidentales o críticas, frente a una falta de información general. Más que la propia exposición, contribuyeron a un perfil literario renovado el programa literario y la participación de autoras y autores en la feria que –junto con el trabajo de las editoriales, con nuevas traducciones y publicaciones antológicas con amplia resonancia en la prensa—⁷²³ devolvieron un panorama más complejo de la literatura mexicana, intentando, sobre todo, sacar la discusión, de forma crítica y polémica, fuera del discurso identitario y de las proyecciones del lector extranjero.

Acabada la feria, Susanne Kleinert (1992: 166) en la *Saarbrücker Zeitung* se preguntaría: “¿Qué tiene de mexicano la literatura de México?”.⁷²⁴ La reportera nota cómo el evento en la Buchmesse y el conjunto de nuevas publicaciones permitieron rescatar la literatura mexicana, no solo ampliando su conocimiento más allá de Rulfo, Fuentes y Paz (ibid.), sino mostrando “que la variedad de la literatura mexicana reciente ya no puede ser comprendida por la cuestión de la identidad mexicana”.⁷²⁵ Se trataría de una equiparación que la recepción de Octavio Paz y su tesis acerca de la “mexicanidad” (ibid.) como relación a un origen traumático y escondido habría venido imponiendo al discurso sobre la cultura y la literatura mexicana, en patria como en el extranjero. El propio concepto de la muestra, con la inclusión material de la literatura en el camino de desarrollo de la conciencia nacional a partir del pasado precolombino, recalca esta fórmula.

Contra esta visión y a la reducción de la literatura a un ejercicio de búsqueda identitaria –que por el contrario hizo buen juego al formato del enfoque en países– se expresó públicamente un nutrido grupo de escritores y escritoras invitados a la Buchmesse, hasta entonces “eclipsados por Paz y Fuentes” (Massot 1992b). Entre los representantes de la literatura mexicana contemporánea que vinieron ganando visibilidad internacional en 1992 y que se presentaron en la prensa internacional en oposición crítica al paradigma de la “mexicanidad”, a la narración del boom y del realismo mágico, se encuentran figuras como José Agustín, Juan Villoro, Sergio Pitol, David Huerta, Carmen Boullosa, Fernando Del Paso u Salvador Elizondo (cf. Kief 1992, Rosell 1992, Massot 1992b, Rheinländer 1992, Chwastek 1992, Schmitz 1992c). Fue mérito del programa literario de Vittoria Borsò traer estas voces a Fráncfort. Para ellos, como destaca otra vez Kleinert (1992: 166) en su artículo, la inquietud acerca de la identidad mexicana que distingue la obra de Paz o Fuentes “ya no parece más ser vinculante”.⁷²⁶ Interrogados en la feria, estos últimos “evadieron las preguntas sobre la ‘mexicanidad’ de sus obras”.⁷²⁷ Más bien reivindicaron un espacio de autonomía fuera de este espectro y del de las expectativas europeas: “Europa no entiende que seamos cosmopolitas de nacimiento” lamentó Del Paso (cit. en

⁷²³ Se ha visto, por ejemplo, el caso italiano de las nuevas traducciones (Puccini 1992). Para Alemania, diversas publicaciones antológicas –Scharf/Wiesner (1991), Klotsch (1991), Peyer (1992) o el volumen coordinado por el escritor mexicano, en alemán, Gustavo Sáinz (1992)– funcionaron como importante base de información para el trabajo periodístico (cf. por ejemplo: Scheller 1992; Wolffheim 1992; Kohse 1992; Kleinert 1992).

⁷²⁴ “Was ist mexikanisch an Mexikos Literatur?” (Kleinert 1992: 166).

⁷²⁵ “[...] dass die Vielfalt der neueren mexikanischen Literatur mit der Frage der mexikanischen Identität nicht mehr zu erfassen ist” (ibid.).

⁷²⁶ “scheint nicht mehr verbindlich zu sein” (ibid.).

⁷²⁷ “Sie entzogen sich dem Fragen nach der ‘Mexikanität’ ihrer Werke” (ibid.).

Massot 1992b: 220; también en Rheinländer 1992: 150); “escribiendo, nunca me he sentido un mexicano, sino un autor”,⁷²⁸ afirmaría Pitol. Como concluye Jörg Rheinländer (1992: 150) en la *Frankfurter Rundschau*, refiriéndose a estos escritores: “los mexicanos se opusieron a las proyecciones de los europeos, que en la literatura latinoamericana siempre busca lo ajeno: folclore disfrazado”.⁷²⁹ La misma clara oposición, por el contrario, no pareció marcar ni lograr la exposición central, a pesar de su intento de modernización estética.

A pesar de la apertura de nuevos nombres, títulos y horizontes literarios, con un significativo aumento de las traducciones de la literatura producida en México, que puede indicarse sin duda como un logro de la exhibición mexicana de 1992, ni la muestra, ni el programa, ni la labor editorial y las nuevas voces allí destacadas consiguieron sin embargo advertir, realmente, que la mencionada “variedad de la literatura mexicana” (Kleinert 1992: 166), hoy como ayer, se sale del ámbito de la sola literatura en español.

⁷²⁸ “Beim Schreiben habe ich mich nie als Mexikaner gefühlt, sondern ein Autor” (Sergio Pitol cit. en Chwastek 1992: 161).

⁷²⁹ “Die Mexikaner wehrten sich gegen die Projektionen der Europäer, die bei lateinamerikanischer Literatur immer das Fremde suchen: verbrämte Folklore” (Rheinländer 1992: 150).

6. “ENTRE VIENTOS Y MAREA”: PORTUGAL (1997)

6.1. Portugal en viaje, ‘hundido’ en Fráncfort

En el bienio 1997-1998, con motivo de la conmemoración del V Centenario de la expedición de Vasco da Gama a “las Indias” (1497-1498) que al final del siglo XV abrieron al reino portugués las rutas comerciales hacia Oriente, el gobierno de Portugal procuró asegurarse una enorme visibilidad internacional. Tras conseguir la asignación de la exposición universal que se celebraría en Lisboa en 1998, la última del milenio, Portugal obtuvo la invitación como país tema de la Feria del Libro de Fráncfort en 1997. También entonces, como ya había ocurrido en 1992, la antigua historia colonial ofreció un marco y un motivo para la representación de un país en la feria. Con el propósito de maximizar la proyección de Portugal, la participación portuguesa en Fráncfort fue coordinada en un único esfuerzo logístico y temático por la organización de Expo’98, en conformidad con los objetivos definidos por la Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP). En 1996 el gobierno de Portugal, con el apoyo de la Asociación Portuguesa de Editores y Libreros instituyó la sociedad Portugal-Frankfurt 97, S.A. (República Portuguesa 1996: 3314), parte integrante del grupo empresarial Parque Expo’98 fundado en 1993 (cf. República Portuguesa 1993).

Fue, sin duda, también debido a esta concomitancia si, a raíz de una reorganización de las áreas expositivas en la Buchmesse, tras el desmantelamiento de la antigua Sala de congresos hasta entonces reservada a los Invitados de honor, el comité de Portugal optó por presentarse en la feria con un propio edificio temático de 750 m² de tamaño, montado en el predio del recinto ferial, replicando así la modalidad de las propias exposiciones universales. Hasta entonces, solo Austria había adoptado esta solución (cf. Fischer 1999: 155). Pudiendo contar con un generoso presupuesto de 941 millones de escudos⁷³⁰ (alrededor de 4,5 millones de euros) concedidos por los ministerios de Cultura y Economía, el grupo empresarial Parque Expo’98 y la Asociación Portuguesa de Editores y Libreros, el comité portugués descartó la opción de reutilizar la estructura circular y transparente construida por Austria, que la feria había ofrecido también a Portugal, como en 1996 ya a Irlanda (Weidhaas 2007: 251). El significativo empleo de recursos y el esfuerzo técnico que comportó armar y desmontar una nueva estructura para una exposición de apenas cinco días habla de la importancia que Portugal reconoció al evento para su puesta en escena.

Con su pabellón, Portugal podía de hecho ofrecer un ensayo de aquella modernidad en la técnica constructiva de su arquitectura que se ilustraría ampliamente en la Expo de Lisboa, utilizando la Buchmesse como vitrina promocional para el gran evento de 1998.⁷³¹ En la gran plaza del Ágora, un extraño edificio rectangular, instalado oblicuamente (fig. 54-55) atendía al visitante curioso de

⁷³⁰ Portugal-Frankfurt 97, S.A.: 49. *Frankfurter Buchmesse – Portugal Schwerpunktthema/País Tema/Focal Theme: Pressekonferenz 21. Mai 1997* [carpeta de prensa, 21 de mayo de 1997; Archiv für Stadtgeschichte Frankfurt: repositorio S3/Sammlung Ortsgeschichte, 20.196], s.p. – sección “Finanzierung und Partnerorganisation”. En adelante: *Pressekonferenz*.

⁷³¹ Así lo motivó también la arquitecta, creadora de pabellón, Luísa Pacheco Marques: “Tínhamos que mostrar alguma capacidade de organização” (Entrevista a Luísa Pacheco Marques – 29/07/2019).

adentrarse en el “espaço viagem”⁷³² del Invitado de honor. La futurística estructura sin ventanas entendía recordar, según indicó el curador de la exposición central, António de Campos Rosado, “something that landed there, in the main square”, “a ship container”,⁷³³ “a black box” (Campos Rosado 1997a: 117), la caja negra de un avión aterrizado en Fráncfort.



Figuras 54-55. Pabellón de Portugal en el Ágora de la Feria del Libro de Fráncfort, 1997.

Fotos y fuente: © LPM Arquitecta Lda.

Las múltiples referencias del programa y de la exposición del Invitado a la historia de viajes de Portugal fue inspiradora también de frecuentes asociaciones marítimas que circularon tanto entre los miembros del comité y los organizadores, en la comunicación oficial, como entre los reporteros de prensa, quienes, por uno y otro lado, hablaron de la estructura como de una “sinkendem Schiff” [nave hundida] (cf. Weidhaas 2007: 253) o del “Hochschiffcontainer” [container de un transatlántico] (Rother 1997b). Por cierto, el diseño de la arquitecta Luísa Pacheco Marques —también de cara al tema de la exposición literaria que se alojaría en el pabellón— se prestaba a esta interpretación, pretendiendo objetivar un “Ser” y un “Estar” Português intimamente relacionado com um ser viajante (real ou potencial)⁷³⁴. De acuerdo con el marco conmemorativo de Portugal para el V Centenario, el País invitado procuró presentar y representar la historia de la literatura nacional como un producto o un evento paralelo a la historia de viajes de expedición de Portugal. Fue este el eje de la exposición central, en el primer piso del pabellón, con el título *Livros – Caminhos no Mundo* (Rosário Pedreira 1997b).

Como ya México, también Portugal dio forma a una exposición literaria sobre la base de una narración histórica. Sin embargo, en ello destaca el esfuerzo de rastrear en el patrimonio literario las huellas de una forma expresiva inmanente a esta historia, como manifestación de una única voz portuguesa. La construcción de esta perspectiva respondía a específicos intereses del campo político, que condicionaron la visión de Portugal propuesta en la feria. Más que en otras exhibiciones, sobresale en el caso portugués la programática definición de un canon (mínimo) de la literatura nacional, que pudiera funcionar como modelo para esta narración paralela. A diferencia de otros países, Portugal no

⁷³² Luísa Pacheco Marques Arquitecta (LPM): *Pavilhão de Portugal. Projeto de Execução de Arquitectura (2ª Fase)* – 49ª Feira do Livro de Frankfurt – 1997. 12 de agosto de 1997 [Archivo LPM Arquitecta Lda, Proc. núm. 758.96.A agosto 1997], p. 1.

⁷³³ Entrevista del autor con António de Campos Rosado (17/11/2018).

⁷³⁴ Luísa Pacheco Marques Arquitecta (LPM): *Pavilhão de Portugal*, cit., p. 1.

apostó en la exhibición de la complejidad y variedad de su tradición literaria en toda su extensión, sino que privilegió una exposición selecta de obras, como partes o capítulos de una historia que partía simbólicamente de la expedición marítima de 1497-1498 y ponía a tema la relación de Portugal con sí mismo, con el mar y el mundo así ‘descubierto’.

Una mayor pluralidad de autores y perspectivas ofrecieron, en cambio, el programa de eventos y las exposiciones acompañantes (cap. 6.4). Al lado de la exposición central con enfoque histórico, una exposición fotográfica en el primer piso del pabellón, en el llamado Café literario, presentaba al público retratos de 38 autores y autoras contemporáneos invitados a conformar la delegación de Portugal (cf. aquí 6.3.1). También el programa de eventos literarios (ibid.) y de encuentros procuró dar particular proyección a la literatura actual. En general, el éxito de la operación portuguesa tuvo cierta repercusión en la difusión de imágenes de la literatura nacional, con un efecto positivo en su recepción. No faltan, entre testimonios o estudios (cf. Weidhaas 2010: 245; Vila-Sanjuán 2007; Sorá 2013b: 89) quienes señalaron la coincidencia, directa o indirecta, entre la exhibición en Fráncfort y la entrega del Premio Nobel para la literatura al primer autor de lengua portuguesa, José Saramago (1922-2010), el año siguiente, en los mismos días de la Buchmesse de 1998.⁷³⁵ Lo que es cierto es que la participación de Portugal en 1997 condicionaría de allí en adelante la relación oficial de Portugal con su patrimonio literario en su labor de promoción exterior.

El programa literario, coordinado por la agente Ray-Güde Mertin con la asesoría del poeta Nuno Júdice, preveía durante los días de la feria, un total de apenas 22 eventos (cf. Frankfurter Buchmesse 1997a y Rosário Pedreira 1997a: 79-86), de los que, sin embargo, solo 10 se realizaron en el recinto ferial y en el marco directo de la exhibición de Portugal en la feria, probablemente por razones de orden logístico y de espacio. Los demás eventos tuvieron lugar en el Literaturhaus de Fráncfort, fuera de la atención del público de la feria. La parte del programa presentada en el pabellón ofrecía una mirada hacia cada uno de los cuatro géneros, encarnados por la delegación de 45 autores y autoras invitados, es decir: narrativa, poesía, ensayo y literatura infantil y juvenil.⁷³⁶ Entre las personalidades

⁷³⁵ Weidhaas (2010: 245) y Sorá (2013b: 89) incluso confunden las fechas, haciendo coincidir las dos ediciones.

⁷³⁶ La primera lista de autores y autoras invitados publicada en la carpeta de prensa del 21 de maio de 1997 (Portugal-Frankfurt 97 S.A., 1997a: *Pressekonferenz*, s.p., sección “Die portugiesische Literatur/Die portugiesischen Autoren”) anunciaba 39 personalidades portuguesas, repartidas en cuatro categorías: 1) narrativa [“Erzählende Literatur”]: Maria Isabel Barreno (1939-2016), Augustina Bessa-Luís (1922-2019), Mário de Carvalho (1944-), Paulo Castilho (1944-), Mário Cláudio (1941-), Clara Pinto Correia (1960-), Maria Velho da Costa (1938-2020), José Riço Direitinho (1965-), Almeida Faria (1943-), Teolinda Gersão (1940-), Luísa Costa Gomes (1954-), Lúcia Jorge (1946-), Helena Marques (1935-2020), João de Melo (1949-), José Cardoso Pires (1925-1998), Urbano Tavares Rodrigues (1923-2013) y José Saramago; 2) poesía [“Lyrik”]: Al Berto (1948-1997), Manuel Alegre (1936-), Fernando Pinto do Amaral (1960-), Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), Fíama Hasse Pais Brandão (1938-2007), Yvette K. Centeno (1940-), Gastão Cruz (1941-2002), Luís Felipe Castro Mendes (1950-), Vasco Graça Moura (1942-2014), António Osório (1933-2021) y Pedro Tamen (1934-); 3) ensayo [“Essay”]: Eduardo Prado Coelho (1944-2007), João Bernard da Costa (1935-2009), Teresa Rita Lopes (1937-), Eduardo Lourenço (1923-2020), José Mattoso (1933-2023), Fernando Rosas (1946-) y Mário Soares (1924-2017); 4) literatura infantil y juvenil [“Kinder- und Jugendliteratur”]: Maria Alberta Menéres (1930-2019), Manuel António Pina (1943-2012), António Torrado (1939-2021) y Alice Vieira (1943-). Si Sophia de Mello Andresen rechazaría la invitación, el poeta Al Berto sorprendería el comité muriendo en junio de aquel año. Tampoco João de Melo participaría en el certamen. Tras estas y otras cancelaciones, en la memoria definitiva de Portugal-Frankfurt 97 (Rosário Pedreira 1997a: 25-67) publicada a los pocos días de la feria, se presentaban 36 autores y autoras portugueses, entre los cuales el propio Al Berto. A las 35 figuras que presenciarían, se añadían 5 escritores extranjeros de lenguas portuguesas, Germano Almeida (1945-), Mia Couto (1955-), José Eduardo Agualusa (1960-), João Ubaldo Ribeiro (1941-2014) y Antonio Tabucchi (1943-

que, como Saramago, a raíz de la participación en Fráncfort, de allí ganarían una nueva, creciente proyección y visibilidad internacional –con reflejos en su presencia futura también en otras ferias del libro a lo largo de las décadas (cf. cap. 9 y 11)– pueden señalarse los novelistas, Mário de Carvalho, Lúcia Jorge, Teolinda Gersão, Almeida Faria y los poetas Vasco Graça Moura, Pedro Tamen y Ana Luísa Amaral, así como, siempre para la lírica, también Nuno Júdice y Maria do Rosário Pedreira, que formaban parte, por entonces, del comité de Portugal y no de la delegación.

Gran presente ‘ausente’ sería, en cambio, Lobo Antunes, novelista ya de enorme éxito y reconocimiento internacional, que la prensa de aquella época acreditaba como uno de los candidatos al Nobel, junto con Saramago.⁷³⁷ Lobo Antunes participó en la feria de 1997 solo a título personal: el autor refutó la invitación del comité, criticando los métodos de participación y selección del Invitado de honor y expresando su voluntad a no ser asociado al campo literario portugués.⁷³⁸ Por otro lado, Portugal incluyó en su delegación a un pequeño grupo de escritores de habla portuguesa de otros países, de gran relumbré. Era el caso de los escritores lusófonos Germano Almeida (Cabo Verde), Mia Couto (Mozambique), José Eduardo Agualusa (Angola), João Ubaldo Ribeiro (Brasil) (Rosário Pedreira 1997a: 68-73), quienes no solo escribían en portugués por ser hablantes nativos, sino que eligieron estudiar, publicar en Portugal o ser allí activos en diversos proyectos y periódicos. Como parte del contingente portugués, participó también el italiano Antonio Tabucchi, autor en 1992 de su novela-homenaje a Pessoa *Requiem (uma alucinação)*. Esta elección resultaba una manera para ofrecer un perfil multicultural de Portugal más allá de la lusofonía, incluyendo por primera vez en esta proyección el intercambio también entre países europeos. Destaca, además, entre los miembros de la

2012) (Rosário Pedreira 1997a: 68-73), para un total de 40 autores. A esto vinieron a añadirse cuatro “nuevos”, jóvenes actores del campo cultural portugués (“new portuguese writers” – ibid.: 68), que se presentaban en Fráncfort por primera vez: Ana Luísa Amaral (1956-), Catarina Moura (1977-), Jacinto Lucas Pires (1974-) y Luís Quintais (1968-).

⁷³⁷ Diversas especulaciones veían a Lobo Antunes y a Saramago en 1997 como a los ganadores más probables para aquel año, en lugar del inesperado ganador, el dramaturgo italiano Dario Fo. Así, por ejemplo, decían los principales periódicos nacionales alemanes, como la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Ingendaay 1997 y Rühle 1997) o la *B.Z.* (1997), en la prensa regional, como el *Westfälische Nachrichten* (Loy 1997) o el *Generalanzeiger* (Keilani 1997), donde se explicaba: “el premio Nobel a un autor de habla portuguesa se da ya por sentado hace mucho tiempo. [...] Desde ya hace años, son dos los nombres más papables para el título: António Lobo Antunes [...] y José Saramago” [Ein Nobelpreis für einen portugiesischsprachigen Autor gilt allerdings als überfällig. [...] Schon seit Jahren werden zwei Namen heiß als Anwärter gehandelt: António Lobo Antunes [...] und José Saramago] (Keilani 1997: 27). Análoga era la expectativa hacia estos nombres en la prensa internacional, como en España (entre otros Vila-Sanjuán 1997), Italia (Casalegno 1997). El propio Dario Fo llamaría a Saramago para comunicarle su sorpresa frente a la decisión de la Academia de Suecia (Rodrigues 1997b).

⁷³⁸ En una entrevista en la radio alemana *Deutschlandfunk*, Antunes declaró: “Ich habe es abgelehnt, der offiziellen portugiesischen Delegation anzugehören [...]. Aufgrund fundamentaler Unstimmigkeiten mit der ganzen Methodik, mit der auf portugiesischer Seite vorgegangen wurde und weil ich nicht damit einverstanden bin, was in Portugal mit der Literatur derzeit geschieht [...]. Portugal ist ein kleines Land. Der Tisch ist sehr klein. Um sich an den Tisch setzen zu können, muß man jemandem den Stuhl wegnehmen. Konkurrenzkämpfchen werden ausgetragen und Eitelkeit, Hochmut und Lobbydenken vorgeführt” [Me negué a formar parte de la delegación oficial portuguesa (...) debido a divergencias fundamentales con el método general con el que se operó por parte portuguesa y porque no estoy de acuerdo con lo que está pasando actualmente en Portugal con la literatura (...). Portugal es un país pequeño. La mesa es muy pequeña. Para poder sentarse a la mesa, hay que quitarle la silla a alguien. Lo que produce luchitas y competiciones y muestra toda vanidad, arrogancia e interés de lobby] (Schmitz/Lobo Antunes 1997: 4). Muy probablemente, la competencia a la que el escritor se refiere es la con Jorge Saramago, quien participando como el más prominente e indiscutido autor de la delegación portuguesa ganaría en términos de visibilidad internacional.

delegación, la presencia del expresidente de la República Portuguesa (1986-1996) y fundador del Partido Socialista Mário Soares, invitado en este contexto en calidad de escritor político.

A diferencia del programa italiano y como en el caso de México y en forma aún más decisiva, resultó evidente el esfuerzo discursivo de ofrecer de manera sintética líneas de desarrollo colectivo de la literatura y de la producción cultural portuguesa actual, sugiriendo también, en sus títulos y temas, imágenes fascinadoras, poéticas o llamativas de la realidad cultural y literaria de Portugal, marcadas también, efectivamente, por el discurso político (cap. 6.1 y 6.2). De acuerdo con los ejes genérico del programa, pueden dividirse 8 de los 10 eventos en el pabellón en cuatro categorías y géneros, del modo siguiente: a) *poesía*, con el evento único *Portugal, poetic reflection of a country* (Rosário Pedreira 1997a: 79), al que participaron Pedro Tamen, Fiama Hasse Pais Brandão y Manuel Alegre; b) *ensayo* con los encuentros *History, reality and myth*, reflexión sobre la conexión entre mito e historia nacional, con los historiadores y filósofos Fernando Rosas, José Mattoso y Eduardo Lourenço (ibid.: 81) y *Literary Criticism*, charla sobre la crítica literaria con el lusitanista Eduardo Prado Coelho y la periodista Clara Ferreira Álvés (ibid.: 83); c) *literatura infantil y juvenil*, presentada bajo el título de *Books for young readers*, lecturas para niños con Maria Alberta Menéres, António Torrado, Alice Vieira y António Mota (autor que no formaba parte de la delegación oficial y que fue invitado por el editor Edinter) (cf. ibid. 83); y finalmente d) la *narrativa*, que constituya el género más representado: con el encuentro-entrevista *LiteraturRadio Live!* entre José Saramago, António Lobo Antunes (externo a la delegación) y João Ubaldo Ribeiro con la emisora radiofónica Sender Freies Berlin (cf. ibid: 33); la presentación del libro *Lisboa, Livro de Bordo* (1997) de José Cardoso Pires, con los editores de sus diferentes ediciones (portuguesa, alemana, española, italiana y francesa) (cf. Frankfurter Buchmesse 1997a: 30); la presentación de una antología de intervenciones de Mário Soares, en edición alemana, *Lebenskunst in Portugal* [Arte de vivir en Portugal] (Rosário Pedreira 1997a: 85); y la panorámica *New Voices from Portugal* con los autores y autoras emergentes Ana Luísa Amaral, Jacinto Lucas Pires, Luís Quintais, João Rosas (1981-, invitado por el editor Fenda) y Cararina Moura con moderación de Nuno Júdice (cf. ibid.), con el que se cerraba el ciclo de encuentros en el pabellón.

En este mismo marco se intentó también poner a tema el estatus de la industria editorial portuguesa, con el encuentro *Books: reality and perspectives*, debate entre editores sobre la industria y la edición de literatura en Portugal (ibid.: 80), así como dar proyección también a otras expresiones artísticas como el cine o la música, en diálogo con la literatura, con la charla *Transpositions: from book to film; from book to opera* (ibid.: 82), diálogo entre los escritores Augustina Bessa-Luís, João Bénard da Costa y José Saramago, el director Manoel de Oliveira y el compositor italiano Azio Corghi sobre la adaptación cinematográfica y operística de obras literarias (cf. Frankfurter Buchmesse 1997a: 36).

6.1.1. Entre centros y periferias: imaginación de un campo (político-)literario portugués

Como parte de la organización de Expo'98, el 21 de septiembre de 1997 nació Portugal-Frankfurt 97. El organigrama de la sociedad incluía a expertos y operadores culturales involucrados en la

organización de la exposición universal.⁷³⁹ El escritor y periodista António Mega Ferreira (1949-2002), ya presidente de Parque Expo'98, fue también comisario de la presencia de Portugal; la curaduría de la exposición en el pabellón central de Portugal fue encargada al artista y escultor, António de Campos Rosado, responsable de la organización de los pabellones temáticos de Expo'98, mientras que, la arquitecta Luísa Pacheco Marques, realizadora del pabellón de Portugal, fue creadora también del Praça Sony (1995-1998) en el Parque das Nações, donde se celebraría la Expo.

La superposición de actores y enfoques de ambos eventos veló no solo por una convergencia de objetivos, sino por una transposición de imaginarios entre un campo y otro. Desde la perspectiva de la etnografía de la edición, Gustavo Sorá (2013b) ha conducido un estudio comparado sobre las invitaciones a Fráncfort de Brasil (1994) y Portugal (1997). En este trabajo publicado en francés el antropólogo argentino señala efectos de interrelación discursiva entre la exposición universal de Lisboa en 1998 y la exhibición portuguesa en Fráncfort. Según su lectura, el campo editorial aprovechó y asimiló la retórica institucional de Portugal y su visión “cosmológica” (ibid.: 89) orientada a proyectar el país en el horizonte *universal* de la Expo, al fin de compensar “la faiblesse du marché du livre portugais” y “le caractère périphérique du pays sur le marché international” (ibid.: 90). De hecho, como confirma también una ojeada al índice publicado por Michael Kegler en la editorial del propio director ejecutivo de Portugal-Frankfurt 97, Teo Ferrer de Mesquita (TFM) (Kegler 1997), por aquella fecha Portugal apenas podía contar con 105 títulos literarios traducidos al alemán todavía en comercio. De aquellos, alrededor de 40 resultan publicados en 1997 en ocasión de la feria, también por impulso del programa de apoyo lanzado por Portugal (ibid.: 2).⁷⁴⁰ En un número especial de la revista *Tranvía* dedicado a Portugal de aquel año, el editor Walter Frey nota el todavía relativamente escaso interés de “grandes” editores para una literatura “marginal”, de un país “pequeño”, también en “las márgenes” de Europa.⁷⁴¹ Todo ello, devuelve a grandes rasgos la percepción de una industria editorial que, debido también a un volumen bajo de traducciones del portugués de Portugal, África y Brasil –apenas el 0,4 % del total a nivel global (Mertin 1997: 819)–, dificultaba en encontrar difusión en el exterior.

Como señaló por entonces la prensa, la participación de Portugal en Fráncfort representaba la primera y “maior operação de *marketing* literário” (Diário de Notícias 1997) y “a mais ambiciosa acção

⁷³⁹ Cf. DGLAB/Arquivo Nacional Torre do Tombo: “Portugal-Frankfurt 97, S.A.”. <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4311302> (23/02/2020).

⁷⁴⁰ Cf. también: Berliner Morgenpost 1997. Los datos proporcionados por Sorá (2013b: 88), deducidos de revistas del sector de la época, remiten a 102 títulos y 16 antologías y 45 novedades traducidas en 1997. La agente, traductora e iberoamericanista Ray-Güde Mertin –quien fue también coordinadora de la delegación de autores y autoras portuguesas y del programa literario de Portugal Invitado de honor en la oficina de Frankfurt– señala 42 títulos de narrativa portuguesa y 13 antologías para traducirse al alemán entre 1997 y 1998 (Mertin 1997: 822-824). Un total de apenas 39 nuevos títulos se cuentan, en cambio, en la lista, probablemente provisoria, elaborada por la propia Mertin en la carpeta de prensa del comité de Portugal en ocasión de la conferencia de presentación del 21 de maio de 1997 (Portugal-Frankfurt 97, S.A.: *Pressekonferenz*, s.p. – sección “Literatur/Autoren portugiesischer Sprache in deutscher Übersetzung”). La leve oscilación en estos datos no cambia la proporción en su conjunto, que bien ilustra la escasa presencia de la “literatura de Portugal y de la África lusófona” (Kegler 1997) en Alemania en aquella época.

⁷⁴¹ “[...] das ‘kleine’, ebenfalls am Rande gelegene Portugal” (Frey 1997: 33). Frey comenta, sin embargo, en términos positivos los efectos de la participación en Fráncfort con la traducción de nuevos títulos de literatura portuguesa en 1997, así distribuidas: 23 en editoriales pequeñas o medianas y 17 en editoriales de mayor tamaño como “Lutherhand, Suhrkamp, Hanser” (Frey 1997: 33).

de promoção cultural alguma vez tentada por Portugal” (Rodrigues 1997a), en un espacio que aquel año, según las expectativas, albergaría a 9.600 editores de 107 países diferentes y entre 300.000-320.000 visitantes.⁷⁴² La promoción dentro del marco nacional en la feria de libro más grande del mundo representaba para los actores del campo editorial una ocasión irrepetible para impulsar sus propios negocios en el mercado internacional, como anunciaba la revista portuguesa *Visão*: “Frankfurt significa sobretudo um ponto de viragem na forma como os editores promovem a literatura portuguesa no estrangeiro” (Melo 1997a: 115).

Contra a una posición en el sistema global del libro y en el campo cultural considerada marginal por Portugal, el comité en la feria apuntó a celebrar el rol protagónico del país en la historia mundial, con los viajes que cambiaron la fisionomía geopolítica de Oriente y Occidente –y ahora otra vez con la visibilidad y el prestigio ganado con la exposición universal–. La Expo ofrecía para el comité no solo un marco de acción, sino también un buque insignia del Portugal actual, un momento de la historia y trayectoria nacional. El gran evento, como la invitación en Fráncfort, debía permitir a Portugal ganar un propio espacio, por lo menos simbólico en el centro del sistema económico, político y cultural internacional, desde una posición aparentemente “periférica”: la memoria de presentación del programa de Portugal, publicada en inglés y alemán, tematizaba esta situación por la voz de sus diversos representantes con referencia, de forma opuesta, ahora a la “vast diaspora” y “dispersal” (Carrilho 1997: 15) que había traído a los portugueses –y con ellos su lengua y cultura– en diversos rincones del mundo, ahora, al aislamiento (“a closing down of the international pathways” – Júdice 1997: 27) en las largas décadas de la dictadura del Estado Novo, entre 1926 y 1974.

Dentro del sistema de representaciones y referencias armado por el invitado portugués, los movimientos oscilatorios entre pasado y presente, centro y periferia, cultura nacional y apertura universal, se concentraron alrededor de un único motivo, el tema del viaje y la expedición marítima, que con su espectro de metáforas permeó la comunicación, el sistema semiótico y simbólico de la participación portuguesa en la feria. El decreto ley 177/96, con el que se creaba la sociedad Portugal Fráncfort 97 en el marco de Expo’98, establecía expresamente:

A realização da EXPO 98 e a consagração, pela Organização das Nações Unidas, de 1988 como Ano Internacional dos Oceanos justificam a associação daquela entidade e a adopção do tema ‘Oceanos’ no núcleo temático da presença portuguesa no certame. (República Portuguesa 1996: 3314)

Si con el título a “Os oceanos, património para o futuro”, Expo’98 hacía seña con una alusión al tema tecnológico y ambientalista al potencial económico actual de la historia de Portugal, el programa de Fráncfort, “Portugal: Pathways into the World” (Rosário Pedreira 1997a) reivindicaba el valor cultural de la empresa expansiva de Portugal, como factor constitutivo de la identidad nacional y momento inspirador de su literatura. Así lo explicaba António Mega Ferreira, introduciendo la exposición central en el pabellón portugués:

⁷⁴² Así promovía el evento también la prensa portuguesa, entre otros: Rodrigues 1997a, Pina 1997, *Correio da Manhã* 1997b.

in a certain manner, Portugal found itself on the pathways which it drew out across the planet [...]. And a great part of this adventure has been registered in books, shaping the national identity based on its closed living whit the sea, a place of transit and destination, a space of the privileged representation of a literature which was constructed “between winds and tides”, as we often say. (Mega Ferreira 1997a: 121-122)

La referencia al elemento del mar y a la historia de expediciones, codificados en diferentes variantes en la literatura portuguesa de todas las épocas, favorecía en beneficio del público alemán e internacional la comunicación de un imaginario y una narración atractivos, hechos de grandes empresas y mundos exóticos; su único protagonista el carácter ahora aventurero, ahora nostálgico y soñador de Portugal. Metonimia del propio paisaje y desarrollo histórico del país, la metáfora marítima podía, por un lado, devolver una imagen tradicional del país ibérico afianzada por una larga tradición de referentes culturales, no último literarios; por el otro, la referencia al mar como elemento natural móvil y territorio de tránsito de los viajes de exploración, remitía a un lugar indefinido y *heterotópico*,⁷⁴³ metáfora de una cultura original, en constante transformación y cambio. El trasfondo de la historia de navegaciones se ofrecía como manantial metafórico, con el que poder formar la idea de un sujeto cultural abierto, permeable y sensible a las influencias de varias culturas. Así, por ejemplo, con una imagen de Fernando Pessoa, el entonces presidente portugués Jorge Sampaio, saludaba la presencia portuguesa en Fráncfort en la publicación oficial del comité, hablando de la “cara móvil” (“a mobile face”– Sampaio 1997a: 12) de la identidad portuguesas, de un perfil nacional reflejado en la superficie del mar, lugar de transición y punto de contacto con nuevos mundos. Esta metáfora densa, asentada en la literatura portuguesa, vela por una directa definición de Portugal y su supuesto carácter nacional por la relación al espacio y elemento del mar. Debido a una posición geográfica marginal pero privilegiada, en el extremo Oeste del continente que linda con el Atlántico,

Portugal is not only the face with which Europe looks towards the West as Fernando Pessoa said in the most beautiful first poem of *Mensagem*. It is also the face with which the West looks towards the East. It is the face of Europe when it met with other faces and with the face of the Other. It is the face whit which Europe once looked at the various worlds of the World. And it is in this mobile face that we can still find those eyes that first saw new seas, new lands, new skies, new stars. (ibid.: 11-12)

Dimensión política e histórica y transfiguración poética se entrelazan en un discurso que sacan de la literatura un imaginario fecundo para una nueva narración actual, la que, en el contexto de la Buchmesse, apunta a destacar la función de Portugal como intermediario entre mundos, con una revisión de la historia colonial, como misión moral, y una sublimación estética y narrativa del colonizador en la figura del descubridor de mundos. En la sugestión poética de Pessoa en *Mensagem* (1934), aquí citada, a través de Portugal Europa mira hacia el Otro más allá del Atlántico, hacia

⁷⁴³ P para la definición de *heterotopía* en *Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault es el motivo artístico y literario medieval de la *stultifera navis*, el *Narrenschiff*, la “nave de los necios”. Según aquella tradición, la nave, donde imaginariamente los afectos de insanias mentales, aislados de la sociedad, se abandonarían a las corrientes de su locura (cf. Foucault 1972: 13-55) se convierte en metáfora psíquica.

Occidente como su propio futuro y destino espiritual: “A Europa jaz, posta nos cotovellos:/ De Oriente a Occidente jaz, fitando/ [...] Fita, com olhar sphyngico e fatal/O occidente, futuro do passado. / O rosto que fita é Portugal” (Pessoa 2018: 133). Con ello el poeta, en su visión mesiánica, apuntaba a indicar un nuevo papel de Portugal, tras la caída del imperio colonial y más allá de su marginalización desde el horizonte de la historia de las potencias europeas. Traducido al lenguaje de la política de los '90, la referencia de Sampaio a Pessoa significaba solicitar una nueva misión, intelectual y cultural, de Portugal en el marco de la emergente Comunidad y Unión europea (a la que Portugal había recién aderido en 1986), en cuanto puente entre Europa y otras culturas y portabandera de los valores europeos: “[Portugal] is a modern and open country which defends the great causes of our present times: democracy and human rights, cultural diversity, the preservation of the environment, solidarity, respect for differences and for minorities, equal opportunities, co-operation and peaces” (Sampaio 1997a: 12). La insistencia en este repertorio de múltiples referencias, literarias e históricas, y al paisaje portugués, en su relevancia, no último, geopolítica, resultaba funcional al intento de Portugal de redefinirse en el marco de la política comunitaria europea, intento que confirma la importante función de la Feria del Libro de Fráncfort como lugar estratégico de representación y consolidación de relaciones diplomáticas al interior del proyecto europeísta.

6.1.2. *Portugal europeo y universal*

La ocasión del Centenario y la Expo, no fueron, en efecto, los únicos marcos determinantes para la invitación de Portugal. Más bien representaban etapas de un camino más amplio del país ibérico, de cara a su integración al espacio europeo. Tanto Expo como la Buchmesse resultaron momentos funcionales para el campo político al fin de poner a tema los cambios producidos por Portugal en las últimas dos décadas, tras la caída de la dictadura en 1974 y la entrada en la Comunidad Europea en 1986 (Unión Europea a partir de 1993). La propia participación en Fráncfort se inscribía en un contexto de promoción de la cultura portuguesa en este ámbito.⁷⁴⁴ El presidente Jorge Sampaio saludó la participación en Fráncfort como una ocasión para interrogar el papel de Portugal como “member of the European Union” (Sampaio 1997a: 12). Gustavo Sorá (2013b: 85) informa, de paso, cómo “l’arrive des socialistes au pouvoir” fuera “décisive” para la candidatura de Portugal en Fráncfort. El nuevo gobierno socialista tenía evidentemente interés en consolidar la presencia de Portugal en Europa. La impronta progresista y europeísta sería bien marcada y visible no solo en los discursos oficiales, sino también en el programa cultural de la feria. Significativa en este sentido fue la mesa redonda *Wind Rose. A discussion on Europe* (Rosário Pedreira 1997a: 87) a la que participaron el expresidente Mário Soares, Eduardo Lourenço y José Saramago, donde, finalmente, el campo metafórico marino desemboca en el discurso europeísta.

⁷⁴⁴ Destacaba la revista *Visão* la continuidad con otros eventos de carácter europeo: “Cinco anos após Europália [1991; M.A.], três depois de Lisboa-Capital Europeia da Cultura e prestes a receber a Expo’98, Portugal conhece de novo uma oportunidade única de promoção” (Melo 1997: 114).

También desde el ámbito de la literatura, la presentación del programa firmado por el poeta Nuno Júdice (1949-2024), responsable de contenidos para la exhibición, indicaba en la entrada de Portugal en Europa el inicio de una nueva fase de su literatura e identidad literaria: “This joining to a supra-national entity, as is that of the European Community, poses several problems. The question of identity will be one of the central themes of this period” condicionando, por ejemplo, “the return to the historical novel, which makes-up an attempt to relocate the question of the Portuguese past” (Júdice 1997: 28). A este género Júdice reconduce la obra de autores y autoras como José Saramago, João Aguiar (1943-2010), Mário de Carvalho, Fernando Campos (1924-2017), Álvaro Guerras (1936-2002) o Luísa Beltrão (1943-).

El discurso inaugural del presidente Sampaio, el 14 de octubre, se celebró a la presencia de su homólogo en Alemania Oeste, Roman Herzog, y del presidente de la Comisión Europea Jacques Santer. El “maior acontecimento mundial da industria editorial” en la ciudad que fue “patria de Goethe” vino a calificarse en el discurso de Sampaio como capítulo de la política diplomática europea. El libro y la literatura se asumían así a medios simbólicos con los que “Portugal renova [...] com a Alemanha uma relação tão frutuosa e antiga” (Sampaio 1997b: 2). En su discurso Sampaio, no solo destaca el compromiso político de Portugal, a partir de la Revolución de los Claveles, como “um país moderno que luta pelas grandes causas de nosso tempo”, sino que reivindica un lugar histórico privilegiado de Portugal dentro de la cultura europea, en calidad de “povo que levou a Europa ao Mundo e o Mundo à Europa” (ibid.: 3). En esta narración nacional la literatura –“essa literatura, que nos dá uma identidade tam marcante, tem-se aberto a novas dimensões e a nova direcções” (ibid.: 3)– tenía el papel de lugar de construcción del “mito portugués” (cf. Lourenço 1978), pero también de instrumento histórico de definición, expresión y difusión del verbo civilizador nacional y europeo, de territorio intelectual en el que se realizaría el contenido y significado auténtico del viaje como exploración y descubrimiento del Otro y de la identidad nacional. En el contexto de la feria, la literatura se convirtió en medio simbólico con el que proyectar el valor de este viaje. Esta misma parábola trazaba de manera emblemática la exposición en el pabellón central, en absoluta continuidad con el discurso político.

Le tocó al filósofo Eduardo Lourenço (1997a) en su discurso inaugural recolocar esta visión europea al interior de la parábola cultural de Portugal y de su desarrollo identitario. Como ya Octavio Paz en 1992 –en quien Lourenço evidentemente se había inspirado con su *Labirinto da Saudade* (Lourenço 1978)– también Lourenço se hizo portavoz y trámite de una transposición del discurso político en el horizonte literario. Y como Paz en México, la recepción del trabajo de Lourenço y su “psicanálise mítica do destino português” (ibid.) contribuyó de forma activa al cristalizarse de ciertas imágenes en el discurso del campo cultural local sobre la historia y la identidad portuguesa. Todavía en 1997, al fin de presentar al público internacional la literatura nacional, el comité publicó una antología de *Selected Essays* del filósofo (Lourenço 1997b), incluyendo de este modo su perspectiva en la comunicación oficial. La investigación imagológica de Lourenço, como investigación histórica sobre Portugal a través de los discurso e imágenes producidas por la literatura nacional, puede reconocerse como modelo para el propio concepto y discurso expositivo en el pabellón de Portugal en la feria.

En su discurso, Lourenço insistió en una definición de Portugal como proyecto alternativo de “otra Europa” todavía para venir, resignificando de forma positiva el aislamiento histórico y geográfico de Portugal. La argumentación de Lourenço apunta a recolocar su posición periférica, su Otredad respecto a Europa –como ya la otredad de México, según Paz– como función positiva para el centro europeo:

O nosso imperialismo precoce, no Oriente e na América Latina, o investimento militante da nossa cultura contra-reformista, deram-nos essa feição de ‘Europa-outra’ que ainda hoje nos distingue. [...] Continuamos onde sempre estivemos, na extrema-Europa, mais por imperativos de história e de cultura que de geografia. [...] Somos agora margem de um centro, não uma margem sem centro. (Lourenço 1997a: 2)

En este punto, Lourenço parece renunciar a la distancia crítica del método imagológico de *O labirinto da Saudade* (Lourenço 1978). Si allí el filósofo había marcado la diferencia entre su proyecto de “uma imagologia”, como “discurso crítico sobre as imagens que de nós mesmos temos forjado”, de cualquier intento de definición esencialista, recordando negativamente “o relento narcisista de saber ou sofrer à Unamuno pelo ‘lugar’ que ocupamos no mundo” (Lourenço 1978: 14), en 1997 su tarea parece, por el contrario, consistir precisamente en indicar el *lugar* moderno ocupado por Portugal. Lourenço adhiere en esta ocasión a aquella mimsa visión mítica y teleológica producida por la literatura como por el discurso político y no exenta de retórica mesiánica –“na alma da nossa alma de europeos”, “a tipologia espiritual de Portugal e da sua cultura, tal como Fernando Pessoa a mitificou” (Lourenço 1997a: 3)–, que inscribe el moderno europeísmo de Portugal en su destino inmanente:

À velha Europa já pertencíamos ante de ser nação. Poucos povos contribuíram tanto para a sua imagem como a pequena nação de marinheiros que há mais de meio milénio largou de cais do Tejo, disseminando ‘Europa’ pelo vasto mundo [...]. [A]ssumimo-nos, hoje, como herdeiros de uma história e de um tempo acabados, mas que, afinal, foi o primeiro tempo mundial da História europeia. (ibid.: 2)

Resulta interesante en este pasaje la reconversión de la historia colonial en núcleo de un discurso positivo de apertura democrática. Una visión que, en otras ocasiones, el propio Lourenço había bien criticado, comentando la actitud de la clase política en la fase posrevolucionaria de Portugal desde 1974 en adelante: “Rei morto, rei posto, mitologia colonial e colonialista defunta, nova *mitologia nacionalista* se começa a reformular para que *a imagem mítica caduca* em que nos revíamos com complacência, pudesse servir de núcleo e alimentar o projecto vital, histórico e político de um povo” (Lourenço 1978: 48-49). Lo que vino proponiéndose en Fráncfort fue la evolución europeísta de un discurso sobre Portugal que vino formándose desde finales del siglo XIX (con la revisión crítica realista y modernista después, tras la progresiva pérdida del imperio de Portugal) y en la contemporaneidad a partir de la transición democrática. En 1997 Eduardo Lourenço se hizo principal portavoz y teórico de aquel discurso. La propia propuesta expositiva en el pabellón central, partía de los presupuestos del *Labirinto* (Lourenço 1978), en una nueva mitopoeia que reconvierte el fracaso del sueño imperial en una diversa conciencia imaginativa, narrativa, poética y filosófica nacional.

En Fráncfort, ciudad de Goethe y centro económico y financiero de la nueva Europa, Lourenço veía realizado el “sonho goetheano [...] de uma *Weltliteratur*” –según un paso ya analizado (cap. 1.2.2)–, más europea que *mundial*, cuya función no es la supresión de diferencias, sino abrir espacios de diálogo e intercambio. Aquel mismo diálogo entre culturas que Portugal, con su particular historia y literatura, habría contribuido a entablar de manera fundamental. En Fráncfort se produce, según el filósofo

a fantástica coexistência festiva de todas as literatura do planeta [...]. Esse fabuloso tumulto da criação contemporânea é, também, um insondável silêncio. [...] Poucas culturas e literaturas como as de língua portuguesa terão motivos para apreciar esse tumulto e esse silêncio. (Lourenço 1997a: 4).

La trayectoria de Portugal consistiría, según Lourenço, en la preparación de este horizonte ‘universal’ de la *Weltliteratur*, lo que haría de su presencia en Fráncfort un capítulo privilegiado de su realización histórica. En Fráncfort, de hecho, Portugal se propuso ofrecer una versión edulcorada de su historia colonial, en la imagen no de colonizador sino de mediador y punto de encuentro entre mundos y culturas diferentes. En hacer ello Portugal intentó proyectar la imagen de una nueva identidad, democrática, cosmopolita y europea, como misión histórica y tarea para el presente, pero también como elemento estratégico de negociación de su posición, desde las márgenes del campo económico y cultural europeo.⁷⁴⁵ La dirección de la feria, por su parte, interpretó positivamente esta propuesta como la voluntad activa, por parte de Portugal, de enfrentarse con el “ambivalente[m] Erbe” [el ambivalente legado] de su herencia poscolonial (Weidhaas 1997: XI). La invitación extendida a un grupo de autores lusófonos procedentes de las antiguas colonias de Brasil y África, sería parte de esta estrategia, que por otro lado permitía tematizar “the global dimension” (ibid.: 65) de la lengua y cultura portuguesa.

Como se ve, la exposición de Portugal en la feria del libro fue ocasión para una actualización de discursos sobre la identidad portuguesa, motivados por intereses circunstanciales del campo político, y para la difusión de imágenes sobre el “ser portugués”, a la vez tradicionales y renovadas, a través de la puesta en escena paralela de la historia nacional y la evolución de una literatura radicada en el imaginario del viaje. El concepto estético del pabellón y la muestra central de Portugal operaron una síntesis simbólica de esta situación, con el objetivo de proporcionar y sugerir una equivalencia y superposición entre narraciones históricas y literarias.

6.2 El pabellón: semiosis arquitectónico de un “ser” en movimiento

En la exhibición portuguesa, el componente estético desempeñó una función semiótica muy relevante, con un grado elevado de articulación de niveles significativos, no siempre inmediatamente

⁷⁴⁵ Años después Gustavo Sorá, quien había asistido a la participación de Portugal en presencia, comentaría: “‘Os discursos tinham um tom de saudade, não só porque cosmologicamente se fazia apelo a essa chave da alma portuguesa mas também porque havia um ressentimento em relação à marginalização histórica que Portugal tinha sofrido como cultura Europeia’. A apresentação portuguesa mostrava ‘o grande passado’ e reposicionava Portugal na Europa, com a posição estratégica de ‘ser a dobradiça’ entre África, a América e a Europa” (cit. en Coutinho 2011).

evidentes para el público. Destaca en ella, particularmente, una superposición de diferentes campos de significaciones –políticos, históricos, crítico-literarios, psicológico sociales, etc.– con dos consecuencias: la producción de nexos y relaciones entre ámbitos distintos, como entre cultura nacional y literatura a partir de un imaginario común, relacionado con experiencias, valores y episodios modélicos de la historia nacional; un efecto de trastorno resultante de la acumulación de niveles de lecturas histórica, metafórica o alegórica. Esta caleidoscopía fue funcional a la representación de una identidad nacional tanto bien contorneada en sus múltiples proyecciones, cuanto *enigmática*. Debido a la crisis de los referentes alrededor de los cuales Portugal había construido su narración nacional en la modernidad (el imperio colonial y una posición protagónica en el horizonte global), estas marcas vinieron reconfigurándose en la forma positiva de un ser aventurero y vagabundo.⁷⁴⁶ La pluralidad polisémica así producía aludía a una situación de movimiento y búsqueda identitaria, que se quería hacer visible como imagen de la apertura de Portugal para el presente.

Esta idea guió de forma emblemática el concepto del pabellón nacional, como “tarjeta de visita” con la que comunicar la particular imagen del Invitado de honor (“calling card for the Portugal Focal Theme” – Campos Rosado 1997a: 117). Aprovechando la oportunidad de construir un pabellón propio, Portugal intentó no solo ganar en visibilidad, sino también en definición a nivel estético. La memoria arquitectónica de Luísa Pacheco Marques motiva la forma y geometría del pabellón portugués como una visualización de una doble marca (histórica y actual), resumida en la metáfora del viaje y en las ideas de dinamismo a la que ésta remite

O reconhecimento de um “Ser” e de um “Estar” Português intimamente relacionado com um ser viajante (real ou potencial), levou-nos a propor que o espaço do Pavilhão seja um “espaço viagem”. Assim, a sua forma será instável, dinâmica, integrando ou sugerindo movimento. Igualmente, o Pavilhão será um objecto arquitectónico autónomo, que se relacionará com a Praça, apenas, através da geometria e da escala (dimensões relativas). A sua forma e o seu desenho são intencionalmente diferentes dos edifícios envolventes com o objectivo de criar a expectativa da descoberta daquele objecto “estranho” (o Pavilhão).⁷⁴⁷

La diferencia entre el aspecto del pabellón y el ambiente arquitectónico a su alrededor debía de inmediato significar una “alteridad” de Portugal, su extrañeza y novedad tanto con respecto al contexto representado por la feria del libro y su mercado, como a invitados anteriores. Así, por ejemplo, el pabellón portugués exhibía un intencional alejamiento de la propuesta del preexistente pabellón austriaco que la Buchmesse en un primer momento había puesto a disposición de Portugal. Según consideró Pacheco Marques en entrevista, este “pavilhão tudo transparente” que “estava mesmo no centro da praca”, no podía funcionar: “Portugal não tem nada a ver com isto. Portugal não é central, Portugal não é transparente”.⁷⁴⁸ Junto y de cara a la “ideia da Espaço Viagem” venía a determinarse

⁷⁴⁶ Este esquema, la relación de Portugal hacia la identidad como trauma, tiene una larga tradición y un lugar importante en el sistema de representaciones sobre la nación circulantes en el campo literario y cultural portugués desde el siglo XIX, como ilustra de forma sistemática Lourenço (1978; 1997b; 1999).

⁷⁴⁷ Luísa Pacheco Marques Arquitecta (LPM): *Pavilhão de Portugal. Projeto de Execução de Arquitectura (2ª Fase)*, cit. p. 1.

⁷⁴⁸ Luísa Pacheco Marques, entrevista del 29/07/2019.

entonces para Portugal otro concepto, más apropiado a representar el país: “a ideia da ‘Periferia Centrada’”.⁷⁴⁹ Explicaba la memoria:

Portugal é um país geograficamente periférico (em relação à Europa) que, no entanto, ou talvez por isso, tem um passado de comunicação e de contacto com o Mundo e com os outros povos. Esse passado reflete-se no presente e projecta-se no futuro, o que transformou ou transforma Portugal, enquanto lugar de síntese, num potencial Centro. A consequência desta ideia na implantação do Pavilhão: uma implantação não centrada com a Praça, mas, no entanto, intimamente relacionada com esta (a forma em planta e a localização do Pavilhão é uma consequência geométrica da Praça).⁷⁵⁰

La movilidad entre pasado y presente, la tensión y oscilación entre centro, periferia y nuevos centros, formaba parte integrante, según esta visión, de la gestación identitaria de Portugal, diseñando la parábola histórica y actual en clave alegórica, pero también simbólica –con respecto a los valores que centro y periferia en sí implican–.

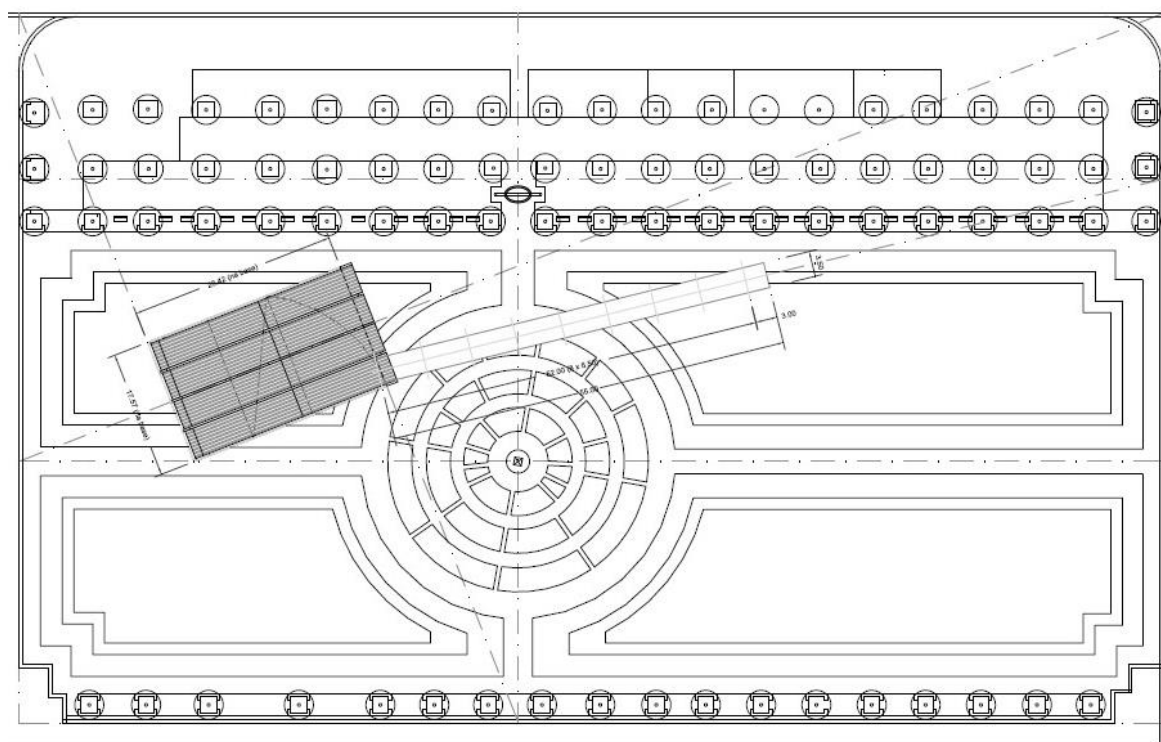


Figura 56. Detalle de la *Planta de Implantação*, Archivo LPM Arquitecta Lda [AGO/758.96.A].

Ahora bien, el pabellón austriaco, de forma circular, había sido montado alrededor del obelisco en medio del Ágora, en coincidencia del círculo de baldosas trazado en torno de él.⁷⁵¹ De esta manera, la estructura ocupaba significativamente el centro de atracción de aquel espacio ofrecido al Invitado de honor, en el corazón de la feria, adaptándose de forma isométrica a él. Siguiendo una lógica opuesta,

⁷⁴⁹ Luísa Pacheco Marques Arquitecta (LPM): *Pavilhão de Portugal. Projeto de Execução de Arquitectura (2ª Fase)*, cit. p. 1.

⁷⁵⁰ Ibid.

⁷⁵¹ Para los planos y el material fotográfico del pabellón austriaco cf. la página web del arquitecto Adolf Krischanitz: *Österreichpavillon auf der Frakfurter Buchmesse*, <https://krischanitz.at/index.php?inc=project&id=2677> (25/03/2023).

la intuición de la arquitecta Pacheco Marques consistió en colocar el pabellón de Portugal no solo fuera del centro de la plaza, sino en una calculada posición tangencial. En su intención, el proyecto arquitectónico busca una cercanía con la arquitectura y urbanística simbólica, que a través del espacio apunta a representar ciertas ideas y órdenes alegóricos en un nivel macrocósmico. Retomando la imagen sugerida por Gustavo Sorá (2013b) de una “cosmología” del mercado editorial, la plaza de la feria se asumió a figura metonímica del centro del campo editorial, cultural, económico y/o político europeo o global en su conjunto. Sin embargo, más que el propio significado, de por sí evidente, de esta operación, es el método de composición semiológica de este significado lo que resulta más interesante, y en particular la organización de códigos de significación de una forma que podría definirse hermética, oculta o incluso esotérica. Luísa Pacheco Marques explicó a este propósito su interés por la “geometría sagrada” y cómo esta fue inspiradora para el posicionamiento del pabellón portugués en la plaza:

Eu utilizo muito na minha conceção da parte creativa a geometria, a geometria sagrada. Eu comecei por pensar como era a geometria, é dizer o que eu via na praça da Messe de Frankfurt. [...] E a partir daí eu determino esta forma, este primeiro retângulo, que é um retângulo de ouro, [...] a implantação é um retângulo de ouro.⁷⁵²

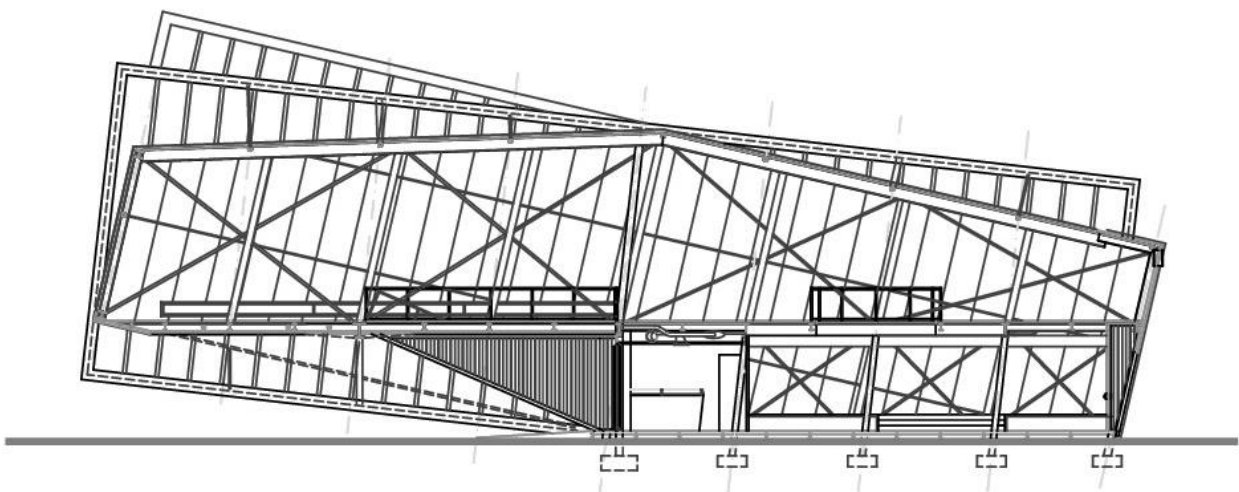


Figura 57. *Pavilhão de Portugal/49ª Feira do Livro de Fráncfort – 1997. Corte C:C.*
 Archivo LPM Architecta Lda [3.16/AGO/758.96.A].

La *Planta de Implantação* (fig. 56) del pabellón muestra cómo su forma rectangular es el resultado de una proporción áurea a partir del rectángulo total del Ágora y del círculo central, donde, anteriormente, estaba situado el pabellón austriaco. A partir del triángulo áureo, el pabellón venía a colocarse diagonalmente respecto al eje de la plaza, lo que sugeriría una relación de proximidad y acercamiento. En la intención de su creadora, el pabellón debía así venir a crear un cuerpo ajeno y autónomo en este espacio: Portugal no tomaba posesión de la plaza (de Fráncfort, la industria editorial,

⁷⁵² Luísa Pacheco Marques, entrevista del 29/07/2019.

Europa), sino que dialogaba con ella como visitante. Ya desde su posición, el pabellón debía así dar cuerpo a la idea de un ser inestable, más directamente visible en el diseño del extraño paralelepípedo, que incluso daba la impresión de no apoyar en la superficie de la plaza, sino de estar como accidentalmente encajado, en un plano inclinado como algo “que aterrou e ‘enterrou’ nesta Praça (o Agora)”⁷⁵³.

La estructura consistía en cinco paneles paralelos y escalonados (fig. 57), dispuesto en tres ángulos distintos, lo que pretendía entender ofrecer una síntesis geométrico-alegórica de la fuerza dinámica de la historia portuguesa, en las tres fases objeto de la exposición literaria.⁷⁵⁴ Otro nivel de significaciones se añadía, a partir a la metáfora del viaje, con relación a una interpretación también figurativa y representativa del aspecto hermético y no transparente de este extraño container, como alusión a una “caixa Preta”,⁷⁵⁵ a la “caixa negra” de un aéreo o un barco “que vai entrar na praça de da Messe de Frankfurt”.⁷⁵⁶ La imagen aeronáutica de la “caja negra” o “black box”, de allí presente también en los comunicados oficiales como la carpeta de prensa⁷⁵⁷ y la memoria oficial de Portugal-Frankfurt 97 (Campos Rosado 1997a: 117), así como en la prensa,⁷⁵⁸ resultó particularmente sugerente. Como una caja negra es el registro de información de su vehículo, así el pabellón portugués llevaba en su interior toda información útil sobre la nación literaria en la feria. Y como una caja negra conserva los datos de bordo que permiten reconstruir rutas y eventos de un viaje, así el pabellón ofrecía al público una muestra de la trayectoria cultural del país a través de sus crónicas literarias de navegaciones. Finalmente, la caja negra remite también a la escena de un desastre, el corazón informático, superviviente y testimonio de un vehículo accidentado, única parte todavía funcionando. Así Portugal, a las puertas del nuevo milenio, pretendía cerrar antiguos capítulos de su historia, acabada la época del imperio y la dictadura, e ingresar a la tercera, nueva fase europea de su desarrollo.

6.3. La exposición central: la literatura como fenomenología de la nación

El esfuerzo semiótico de comité del Invitado de honor se reflejó también en la composición del espacio interior, como explica el curador António de Campos Rosado (1997b: 5) en la memoria: “materializar no Pavilhão de Portugal o conceito de *Caminho no Mundo* [...] foi a preocupação principal dos seus responsáveis”. Hubo en esto una atención no tanto a la estética visual y al decorado, por lo general muy modernos y minimalistas, cuanto a una más sutil configuración plástica y temática del interior como *ambiente* de Portugal –ahora espacio vivido, ahora elemento sensible o escénico–.

⁷⁵³ Luísa Pacheco Marques Arquitecta (LPM): *Pavilhão de Portugal. Projeto de Execução de Arquitectura (2ª Fase)*, cit. p. 2.

⁷⁵⁴ “A ideia de movimento foi “cristalizada” exteriormente através, não só da forma de colocação do volume principal na Praça (o paralelepípedo semi-enterrado, semi-levantado), como também, através dos planos/lâminas que fazendo ângulos diferentes com o plano horizontal da Praça (0°, 6,5° e 13°) como que correspondem à fixação de três momentos do movimento” (Ibid).

⁷⁵⁵ Ibid.

⁷⁵⁶ Luísa Pacheco Marques, entrevista del 29/07/2019.

⁷⁵⁷ Portugal-Frankfurt 97, S.A.: *Pressekonferenz*, s.p., sección “Der Portugal-Pavillon”.

⁷⁵⁸ Entre otros: Loy 1997, Bolduan 1997, Kollross 1997, Wiesbadener Kurier 1997.

El objetivo fue ejemplificar a través de diversas experiencias aquella imagen e idea de Portugal como “cruzamento de olhares e culturas” (ibid.), transmitida discursivamente en el programa y la comunicación oficial. La literatura se configuraba como territorio y pantalla de proyección de esta dinámica. En particular, en la muestra literaria en el primer piso, con una selección de pocos títulos y expedientes, se ofrecía un recorrido histórico conceptual a través de la literatura portuguesa como *fenomenología* de la nación, de su mundo emocional, sentimental y conceptual.

6.3.1. *El café literario: un espacio integrado y performativo del programa literario*

En el primer ambiente, en la planta baja, los y las visitantes daban de entrada al llamado Café literario. Resultaba este la antecámara o el punto de llegada del recorrido expositivo del pabellón, dependiendo de que el visitador ingresara por la puerta de abajo, subiendo a la planta de arriba por unas escaleras internas, o desde la pasarela exterior que conducía directamente al primer piso, donde se encontraba la exposición literaria *Livros – Caminhos no Mundo*. Frente a una barra, en la que se servían cafés, y unas estanterías con libros, se abría aquí un amplio salón, donde diariamente se celebraban los eventos del programa de Portugal y profesionales, autores, miembros de la delegación se daban cita. La idea era no solo presentar en este lugar el estatus de las letras, de la edición y de la actividad intelectual portuguesa contemporánea, sino de poner en escena a través de las dinámicas del café, lugar símbolo de la vida cultural portuguesa, un espacio de encuentro e intercambio, síntesis de la actual situación social y política en el país.⁷⁵⁹ Como en un café, los eventos del programa se celebraban de manera informal, rearmando espontáneamente para la ocasión la sala y cambiando la distribución de las mesas. Sin un podio que dividía los referentes del público, los y las asistentes se encontraban directamente al lado de personalidades políticas o literarias, en un mismo nivel (fig. 58-59).

Según informaba la memoria, el café en cuanto “espaço por excelência do universo cultural português do século XX” se entendía como

o local indicado para, em torno de uma chávena dessa bebida quente de aromas exóticos, se trocarem experiências, se fazerem conhecimentos e se conhecer o percurso de uma literatura que, durante séculos, vagueou a sua avidez de coisas novas por esses Caminhos no Mundo que agora desembocam em Fráncfort na sua dimensão literária. (Campos Rosado 1997b: 5)

⁷⁵⁹ Así lo comentó, por ejemplo, el entonces director ejecutivo de Portugal-Frankfurt 97, Teo Ferrer de Mesquita: “Die Idee von diesem Pavillon war: ‘Kommt Ihr, trinkt eine Tasse Kaffee!’. In Portugal war die Idee, dass man zu einem Café geht, man lädt ein, man tauscht sich über das Ergebnis von Fußball, von der Politik – was früher in der Republik Portugals nicht möglich war. Das muss man auch verstehen: als sich mehr als zwei Menschen trafen, kam sofort die Geheimpolizei...” [La idea de este pabellón era decir: “Vengan, tomen una taza de café!”. En Portugal había esta idea, de que uno iba a un café, invitaba a otra gente, comentaba el resultado del fútbol o de la política: lo que antes en la República Portuguesa no era posible. Hay que entenderlo: en cuanto se reunieran más de dos personas, llegaba inmediatamente la policía secreta...] (Teo Ferrer de Mesquita, entrevista del 10/10/2018).

Junto a los salones literarios, también los cafés, como ya se ha comentado, representan a partir del siglo XIX modernos espacios de “socialización” y “consagración” (Sapiro 2016: 7-8) de una nueva élite cultural representada por intelectuales y actores del campo literario, en oposición a las instituciones académicas del siglo XVIII. Esta misma función desempeñan en la época actual festivales literarios (cf. *ibid.*; Weber 2018) y ferias del libro (cf. Szpilbarg 2011; García Naharro 2022).⁷⁶⁰ La propuesta en este contexto de una modalidad de interacción típica del café no solo ejemplificaba de forma comunicativa una actitud de apertura al otro por parte de Portugal, sino que celebraba un ritual de recíproco reconocimiento simbólico entre instancias legitimadoras, que se intercambian de manera horizontal. Como metonimia del campo cultural portugués, este café, situado en el centro de la Buchmesse, se incorporaba ahora a otro ‘café’, más grande, representado por el evento ferial, como plaza de encuentro y consagración de una comunidad profesional, intelectual y política internacional.



Figura 58-59. Eventos en el Café literario. Foto: © AuM. Fuente: Historisches Archiv des Börsenvereins in der Deutschen Nationalbibliothek, repositorio HA/BV 96, núm. W013206/-.⁷⁶¹

En el nivel de su comunicación, verbal y visual, Portugal intentó vincular el lugar y motivo del café a su propia identidad, haciendo de él uno de los emblemas de su participación. La foto de una *bica*, la típica tacita portuguesa, se veía representada en el cartel oficial, en los programas y publicaciones de Portugal-Frankfurt 97 (fig. 60), mientras que la instalación de una gigantesca taza de café ocupaba la entrada del stand de Portugal en el Salón 9 (fig. 61). “Nada es más típicamente portugués, nada está más anclado como ritual en nuestra vida que la ‘bica’, como cariñosamente llamamos en portugués a esta pequeña taza de café”, decía la carpeta de prensa;⁷⁶² en Portugal el café constituiría una auténtica

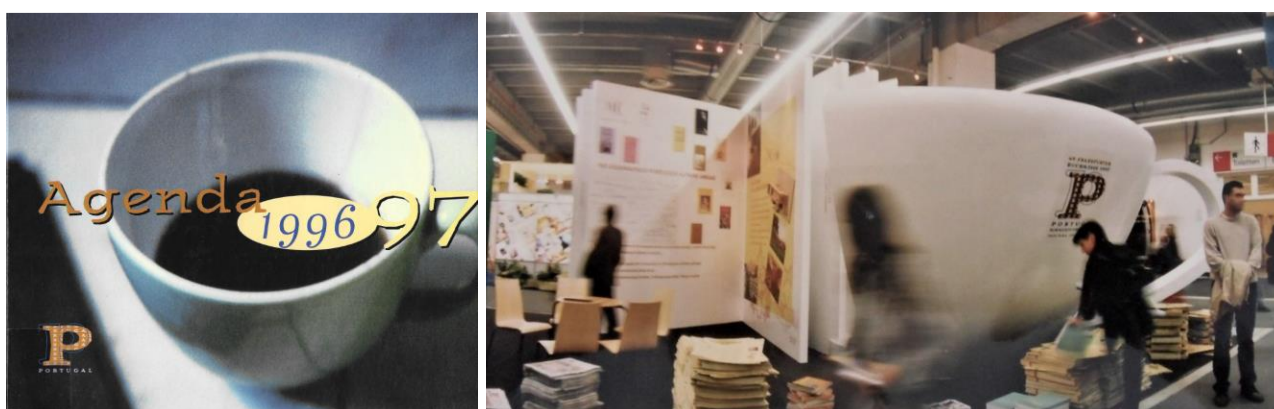
⁷⁶⁰ El uso frecuente de la denominación “café” para espacios o eventos en festivales y ferias del libro muestra una entendida continuidad en este sentido entre estas modernas ocasiones y aquellos primigenios espacios de consagración.

⁷⁶¹ Charla inaugural con el ex director de la Buchmesse Peter Weidhaas y el ministro de Cultura Portuguesa Manuel Maria Carrilho en el Café literario del Pabellón Portugués. En la mesa (fig. 59), el presidente alemán Roman Herzog y el presidente portugués Jorge Sampaio. Entre los asistentes también José Saramago.

⁷⁶² “Nichts ist typischer portugiesisch, nichts ist in unserem Leben so als Ritual verankert wie die ‘bica’, wie wir im Portugiesischen diese kleine Tasse Kaffee liebevoll nennen” (Portugal-Frankfurt 97, S.A.: *Pressekonferenz*, s.p., sección “Das Poster”).

“institución social y cultural”, además de un “símbolo” de la nación “como efecto de los grandes viajes”⁷⁶³ de exploración.

Por cierto, presentar a Portugal por medio de este elemento significaba también remitir a una de las imágenes más difundidas del país ibérico en el extranjero.⁷⁶⁴ No obstante, resulta interesante ver cómo en su Café literario Portugal no aprovechara la asociación a históricos cafés del país para una escenificación estereotípica, en sentido tradición, a través de la reproducción de lugares símbolo o referencias visuales o decorativas a otras épocas; por el contrario, de acuerdo con la estética general del pabellón, la sala se presentaba de forma anónima y esencial, con un aspecto más afín al espacio ferial en su conjunto, un lugar no localmente connotado. En la intención de los organizadores no faltó sin embargo la voluntad de evocar igualmente la atmósfera del café portugués, a través de expedientes más indirectos, como el aroma y el olor.⁷⁶⁵



Figuras 60-61. Tapa de Rosário Pedreira 1996, con bica; instalación de una bica en el stand portugués (Salón 9).

Foto y fuente: © LPM Arquitecta Lda.

⁷⁶³ “eine soziale und kulturelle Institution”; “Symbol als Resultat der großen Reisen” (Ibid.).

⁷⁶⁴ Cf. el catálogo ofrecido por Dieter Offenhäuser (1997: 931) en el volumen *Portugal heute*, publicado por un grupo de lusitanistas alemanes en el año de la invitación portuguesa.

⁷⁶⁵ El curador Campos Rosado rememoró sus asociaciones personales: “It has to do with the smell of coffee, particularly in old coffee-shops [...]. I thought that it was also important to have this sort of scent of coffee” (António de Campos Rosado, entrevista del 25/07/2019). Los “aromas exóticos” (Campos Rosado 1997b: 5) aludían a la procedencia colonial de esta bebida introducida por Portugal en Europa. Como resulta también de la prensa, un intenso olor a “café tostado y chocolate amargo” (cf. Schild 1997) recibía aquí a los visitantes en este lugar junto con el aroma de otras especias que se encontraban expuestas en la planta de arriba. Así lo recordó también Ferrer de Mesquita: “Dann hatte man diese Sachen, die man aus dem Orient gebracht hat, es war dieser Geruch vom Zimt, es waren Säcke da, wo man das auch fühlen könnte. Da gab’s auch Bilder von Lissabon [...] mit dem Handelsplatz. Der Handelsplatz war damals auch der Treffpunkt, also Lissabon war plötzlich [...] ein Magnet für Leuten aus Europa, die nie sowas hatten, und nie gesehen, gehört, oder geschmeckt. Und alles war da [...]. das hat man da gezeigt” [Y también estaban estas cosas que se habían traído de Oriente, había este olor a canela, estaban sacos, donde eso se podía oler. Había también imágenes de Lisboa (...) con la Plaza de Comercio. La Plaza de Comercio fue un tiempo el punto de encuentro, pues Lisboa de pronto se había convertido (...) en un imán para gente en Europa que nunca habían tenido estas cosas, ni visto, oído o probado nunca. Y todo esto estaba allí (...) y se quiso mostrar] (Teo Ferrer de Mesquita, entrevista del 10/10/2018).

Ahora bien, en su Café literario Portugal presentaba al público internacional una plétora de autores y autoras contemporáneos, entre: 1) figuras consagradas de la literatura y cultura de Portugal, 2) escritores extranjeros de habla portuguesa y 3) un pequeño grupo de escritores debutantes, por un total de 45 personalidades (cf. Rosário Pedreira 1997a: 25-67). Además de participar en persona en los eventos del programa del Invitado, y de encontrarse a menudo libremente sentados entre el público de asistentes en las mesas del café, los miembros del primer grupo –los representantes nacionales reconocidos de la delegación oficial– se presentaban allí también en la forma escénica y estéticamente acomodada de una galería de retratos fotográficos realizados por Luísa Ferreira, bajo el título de *Portuguese Writers in Frankfurt*, en cooperación con Casa Fernando Pessoa y el Instituto Português do Livro e das Bibliotecas (cf. Frankfurter Buchmesse 1997a: 20) y colocados en las paredes de la sala (fig. 62).⁷⁶⁶

La idea no es nueva en Fráncfort y retoma, directa o indirectamente, iniciativas parecidas de otros Invitados de honor, como la comentada muestra *Volto d'autore* en el pabellón italiano de 1988. No obstante, la exposición tiene un elemento de novedad, por representar únicamente a los escritores y las escritoras miembros de la delegación oficial. Su colocación además resulta interesante, por situarse no solo genéricamente en el pabellón del Invitado de honor sino en el mismo espacio donde tenían lugar los eventos del programa literario, con una doble proyección: en *persona* y en *efigie*. La pequeña muestra, en 38 cuadros, ofrecía al público un compendio visual y un perfil humano y personal de las letras portuguesas, con los novelistas, poetas, ensayistas y autores de literatura infantil y juvenil que presenciaban el evento.⁷⁶⁷ Había figuras de larga trayectoria, como los escritores y poetas Augustina Bessa-Luís, José Saramago, Manuel Alegre, José Cardoso Pires, Pedro Tamen, el crítico Eduardo Lourenço, la filóloga Teresa Rita Lopes y el ex presidente, también ensayista, Mário Soares, así como una generación de más jóvenes autores y autoras afirmados en el panorama nacional e internacional, como Al Berto, João de Melo, Lília Jorge o Mário de Carvalho. Claro es que la muestra, como la propia delegación, solo tenía carácter representativo del panorama literario nacional, y sin embargo tenía una función modélica en sugerir unos rasgos de la literatura portuguesa o más bien de su campo.

⁷⁶⁶ Los retratos con notas biográficas se publicaron en un cofre de postales (Júdice/Pererinha 1997). Los originales de las fotografías expuestas en Fráncfort se encuentran hoy conservadas y en muestra permanente en los pasillos de la sede de la Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), edificio del Arquivo Nacional Torre do Tombo. Luísa Ferreira resultaba ya por la época una fotógrafa apreciada y conocida por las instituciones del campo literario portugués, como muestra por ejemplo su colaboración en el catálogo inaugural del museo Casa Fernando Pessoa, en 1993 (cf. Júdice 1993).

⁷⁶⁷ Incluyendo también a Al Berto y João de Melo que, finalmente, no estarían presentes.



Figura 62. Muestra fotográfica *Portuguese Writers in Frankfurt* de Luísa Ferreira. Foto: © Ute Haverkamp.⁷⁶⁸

De manera más acentuada que en *Volto d'autore*, las fotos retrataban, con la pátina retro y fuera del tiempo del blanco y negro, a estas figuras en una serie de imágenes icónicas y de posas, según modos afines a la comunicación editorial: sentadas en sus despachos, en un salón o en un amable jardín, juntos a sus escritorios, rodeadas por libros, papeles, manuscritos, por antiguos o modernos utensilios de escritura entre bolígrafos, tinteros, computadoras, por obras de arte, mapamundis, elegantes muebles preciados, decoraciones, plantas y flores. “The idea was to give [them] a face and also an environment”, dijo António de Campos Rosado.⁷⁶⁹ Los retratos, que a diferencia de la muestra fotográfica italiana tenían un estilo unitario, tratándose de la obra de una sola artista, contribuían de hecho a una puesta en escena del oficio del escritor y su alto valor simbólico: los autores y autoras se veían representados en una atmósfera compuesta, seria y serena, en un ambiente socialmente elevado, un estilo de vida quieto, reflexivo, absuelto de preocupaciones cotidianas, relacionados con un mundo en muchos casos de sabor antiguo.

Significativamente, y de acuerdo con esta estrategia de consagración estética algo aurática, la galería no incluía a los cinco “nuevos” actores del campo cultural portugués (“new portuguese writers” – Rosário Pedreira 1997a: 68), que se presentaban en Fráncfort por primera vez: Ana Luísa Amaral, Catarina Moura, Jacinto Lucas Pires, João Rosas, Luís Quintais. Las fotografías no presentabas tampoco a los cinco miembros extranjeros incluidos por Portugal para ilustrar la evolución de una literatura no nacional, pero sí surgida por el contacto con Portugal y a través de su lengua: con estas voces, explicaba la memoria oficial, “our language has encountered new pathways” (Rosário Pedreira 1997a: 68). Hubo, finalmente, en la muestra fotográfica también algunas ausencias notables. Es el caso

⁷⁶⁸ Fuente: Historisches Archiv des Börsenvereins in der Deutschen Nationalbibliothek, repositorio HA/BV 96, núm. W013206/3A.

⁷⁶⁹ António de Campos Rosado, entrevista del 25/07/2019.

de una figura transcendente y por entonces ya consagrada de la historia de la literatura portuguesa, como la poeta Sophia de Mello Breyner Andresen, quien a pesar de la invitación y de una inicial confirmación de su presencia no formaría finalmente parte de la delegación portuguesa, faltando así también en esta galería. Otro gran excluido fue también el escritor António Lobo Antunes, a raíz de sus polémicas con el comité.

Si el café era el lugar del encuentro del campo cultural portugués con sus interlocutores internacionales, esta dimensión se hacía también visible, y de manera contundente, en la zona “biblioteca”, que completaba la sala. Aquí había sido colocada la muestra *Books on Portugal* (Rauter 1997) montada, como cada año, por la sociedad de exposiciones de la Buchmesse y de la Asociación del comercio librero alemán en honor del Invitado. La exposición de volúmenes cubría un total de 1.010 títulos, publicados por 320 editoriales de 24 países (ibid.: IV), entre traducciones del portugués a otros idiomas u obras sobre Portugal. Se podían encontrar aquí contribuciones en diversos ámbitos: literatura (narrativa, poesía, teatro, literatura infantil, crítica literaria), historia, ciencias sociales y humanidades, artes, lengua, territorio y cultura local (ibid.: V-VI). La exposición, además de brindar una mirada panorámica hacia diversos aspectos de la vida y producción cultural de Portugal, permitía al visitante profesional formarse una idea sobre la difusión actual de la industria editorial portuguesa, los principales enfoques y ejes temáticos de su producción, las obras y novedades que habían encontrado éxito internacional, la resonancia de Portugal y su literatura a nivel global.

Con los eventos del programa literario, el parterre de autoras y autores invitados, la exposición fotográfica y bibliográfica, el Café literario ofrecía, finalmente, un espacio integrado y performativo de la cultura y la edición portuguesa contemporánea.

6.3.2. *La muestra* Livros, Caminhos no Mundo

6.3.2.1. *Conceptos, medios y dispositivos de la exposición*

El eje central de la exposición portuguesa en el primer piso consistía en un enfoque narrativo. Bajo el trasfondo de la historia de Portugal, la muestra articulaba la exhibición de obras literarias en una doble visión paralela, crono y fenomenológica, de la cultura e identidad portuguesas a través de la literatura. El motivo del *viaje* –entendido como a) viaje real en el mundo, b) camino de autoconocimiento interior, c) metáfora de un desarrollo cultural en el tiempo– funcionaba como hilo conductor de la exposición. Mediados por este campo semántico y metafórico, los contenidos de la muestra literaria fueron estructurados alrededor de tres momentos eidéticos, paralelos a la historia nacional portuguesa y correspondientes a aquellos movimientos –centrípeto, centrífugo y de reconquista del centro– ya aludidos por el diseño del pabellón y en los discursos oficiales del comité. Estas tres fases se relacionaban entre ellas según un esquema dialéctico y de reducción genuinamente

idealista de la evolución histórica, en tres momentos: *tesis*, *antítesis* y *síntesis*.⁷⁷⁰ El primer momento, la *expansión* (“Expansion” – Campos Rosado 1997a: 119) refería a la época de las expediciones coloniales (siglos XV-XVIII) –aquí eufemísticamente replanteada como “movement of departure to meet other peoples and cultures” (ibid.: 120)–; el segundo, contrario, indicaba el *regreso* (“Return”), la vuelta al interior, marcada por un “viaje imovil” (“immobile journey” – ibid.) y espiritual, consecuencia de la progresiva pérdida de influencia de Portugal en los dominios coloniales en el siglo XIX y del aislamiento durante la dictadura del Estado Novo en el siglo XX; la tercera y última fase, de solución del conflicto dialéctico, correspondía a la actualidad, presentada como momento de *reencuentro* (“Re-encounter”) con la comunidad internacional, cuando Portugal “takes its place as a base for contacts between Europe, Africa and the Americas, culminating in the holding of the Lisbon World Exposition” (ibid.). La Expo’98 y la propia exhibición en Fráncfort formaban parte significativa de este movimiento de reencuentro, como eventos culminantes.

El recorrido tenía estructura circular: empezaba con las crónicas de viajes del siglo XV y finalizaba con la instalación de un “Oceanário virtual”, anticipación de Expo’98, en el que a su vez se conmemorarían los viajes de expedición, con una estructura circular. Esta circularidad refleja, de alguna forma, el proceso especular de valorización histórica de la actualidad por la proyección mítica de un pasado y de una resignificación de este por la acción retrospectiva de la situación actual, como su finalización última. En este marco, acontecimientos históricos como los viajes de expedición toman un valor completamente distinto, por asumir un perfil más bien figurado y fuera del tiempo, en cuanto revelación de una supuesta ánima e identidad nacional metahistórica. En la historia así readaptada, los viajes de colonización de Portugal dejan de ser expresión de la voluntad de conquista para integrarse en un más amplio horizonte de apertura internacional, más conforme a la visión democrática europea contemporánea. El eje historiográfico de la muestra ofrecía así una interpretación del pasado nacional portugués, no tanto en el sentido de revisión crítica, de acuerdo con un universo axiológico poscolonial, sino de cara a una nueva épica posmoderna. En cuanto legado nacional, la historia colonial se presentaba como momento de una experiencia formativa de Portugal, como manifestación positiva de su espíritu de aventura, de su apertura al mundo y riqueza cultural. Así reinterpretadas, las diversas etapas de esta historia, de acuerdo con las tres fases, mostraban: a) la empresa colonial como descubierta del Otro, b) la época de declive del sueño colonial y de la dictadura como retiro interior y autorreflexión colectiva, c) la Transición democrática como revelación de una misión portuguesa desde siempre implícita en su “destinos” –en el doble sentido de “rutas” y “predestinaciones”–.

⁷⁷⁰ Esquema lógico acuñado como notorio por el idealismo alemán del siglo XIX, con el pensamiento de Johann Gottlieb Fichte y de Georg Friedrich Hegel, en el ámbito de la ontología, que, en particular este último, aplicó también a la filosofía de la historia. La presencia de un modelo idealista, aunque no expreso, en el marco conceptual de la muestra portuguesa se evidencia en varios niveles como se intenta destacar a continuación. Esto puede motivarse, en general, por la influencia del idealismo en una larga tradición de discursos sobre la historia e identidad nacional portuguesa, mediada por la visión del Saudosismo de principio del siglo XIX (cf. entre otros: Dias de Magalhães 1960; Torres Queiruga 1987; Coutinho 1995) y su evolución contemporánea en el pensamiento de Eduardo Lourenço (cf. 1978: 109s.) como gran divulgador, punto de síntesis y referencia imprescindible de la propia exhibición. A este respecto, con mayor detalle, véase también el cap. 11.5, más abajo.

En este marco, la exposición de literatura movía desde la idea de una identidad cultural esencial, del que la literatura es lugar de manifestación histórica y de expresión psicológica. El concepto de la muestra tenía así cierta cercanía con una visión todavía romántica e idealista, con respecto a la relación entre producto cultural y nación –como puede observarse, por ejemplo, en la doctrina estética de Hegel y su interpretación del arte bajo la lente de la *fenomenología del espíritu*–. Si, según Hegel, “la finalidad del arte sigue siendo la de encontrar la expresión artísticamente apropiada para el espíritu de un pueblo”,⁷⁷¹ también la exposición en el pabellón portugués se proponía ilustrar el panorama literario nacional como labor autorreflexiva de Portugal y como búsqueda de una propia forma expresiva. Más decididamente que otras exposiciones de Países invitados, la muestra portuguesa pretendía ilustrar el camino de autodeterminación de Portugal como sujeto histórico colectivo, objetivado en su producción literaria. La literatura se entendía así no solo como testimonio y documento indirecto, sino momento preparatorio de revelación, reconocimiento, reflexión, experimentación y definición de una conciencia nacional. La introducción al catálogo del comisario António Mega Ferreira despliega en la metáfora del viaje una superposición retórica que pone en círculo contextos histórico-políticos y motivos de un discurso literario:

nos livros se registrou boa parte dessa aventura, modelando a identidade nacional a partir da sua convivência com o mar [...]. A exposição que apresentamos fala de tudo isso, encenando os livros que aqui nos trazem e os autores que lhes deram alma. São áreas de aproximação à cultura literária portuguesa, dando como adquirido que através dela, muito do que somos se revela, muito do que sonhamos se prefigura [...]. É uma cartografia de ânsias e afectos aquela que vos propomos na planta da exposição. (Mega Ferreira 1997b: 3)

En los libros expuestos el motivo simbólico del mar y del viaje se evidenciaba no solo, de forma neutra, como tema recurrente de la literatura, sino como referencia a una experiencia fundadora para la identidad portuguesa, condición existencial del carácter local. De esta forma el concepto expositivo ilustraba la relación filogenética entre historia y literatura. Según resulta de esta concepción, la literatura es ella misma parte del viaje, lugar donde se plantea y cultiva la relación de Portugal con sí mismo durante el viaje –como en las páginas de un diario de bordo, para utilizar productivamente la misma metáfora–; en ella, como en el viaje, se realiza también –por decirlo con una muy afortunada imagen de Flaubert– la “educación sentimental” de Portugal. Se evidencia aquí, inmediatamente, la idea de una función también pedagógica de la literatura para la formación, no solo de una conciencia, sino también de una sensibilidad nacional. Como se explica en el pasaje citado, los libros y la literatura no solo registran el camino de Portugal, sino que crean visiones, expectativas, sueños, imaginarios y preocupaciones colectivas. Los libros, finalmente, se presentaban en el marco la exposición, ellos mismos como “caminhos no mundo” (ibid.), recorridos abiertos hacia el futuro; expuestos a los cambios del tiempo, a la evolución de técnicas y motivos, al éxodo de su diversas producciones,

⁷⁷¹ “[...] so bleibt es auch die Bestimmung der Kunst, dass sie für den Geist eines Volks den künstlerisch gemäßen Ausdruck finde” (Hegel 1995 [1835-1838]: 671).

reproducciones y recepciones, ellos traían Portugal a Fráncfort y Portugal los devolvía al mundo, velando por su internacionalización.

El título “Caminhos no mundo” que anunciaba la exposición y el programa es particularmente significativo por indicar un intento de articulación del discurso identitario en una dimensión mundial. Esta posibilidad aprovecha sin duda el papel histórico crucial de Portugal como descubridor de mundos y como primer propulsor junto a España de la que Ottmar Ette (2012: 8-13) denomina la *primera fase acelerada de la globalización*. Una globalización iniciada entonces en la modernidad y que, en el siglo XX, en su “cuarta fase” (ibid.: 22-26), revela nuevas formas de hegemonías y desequilibrios. De una posición ya no más central sino periférica, Portugal intenta articular un nuevo discurso de la globalización, que por un lado le permita acercarse a sus centros –políticos, económicos y culturales–, por el otro reivindicar una diversa dimensión; el también de una literatura contemporánea en movimiento por el mundo, “entre mundos” –según el concepto paradigmático desarrollado por Ette de una literatura “ohne festen Wohnsitz” [sin domicilio fijo] (ibid.: 23s.; cf. también Ette 2004). Resulta singular, sin embargo, que para hacer ello, Portugal propusiera otra vez una definición muy detallada de su propio lugar histórico nacional. Cabe así preguntar si el comité de Portugal logró realmente, en su intento, desplazar el “domicilio” central de la literatura portuguesa, o simplemente enmascarar nuevas ambiciones expansivas, bajo una idea dialéctica de localismo y globalidad.

De cara al afirmarse de una reivindicada nueva posición histórica de Portugal en contexto europeo y mundial, la exposición se proponía destacar el carácter híbrido de la cultura portuguesa. Esta narración se aleja, en cierta medida, de la autorrepresentación clásica del Estado nación en la Modernidad, por contaminar el mito de unidad, homogeneidad y continuidad de la nación con sus orígenes étnicos.⁷⁷² El Invitado portugués invitaba, por el contrario, a buscar en la diversidad y en la relación con el Otro las raíces de la identidad cultural de Portugal:

Foi nos outros que o País, antiquíssimo de história e de fronteiras, bebeu as influências que tornam a nossa cultura tão singular, à partida devedora da contribuição judaica e do legado árabe, lavradas sobre a matriz latina, depois aberta ao que de melhor os povos africanos, americanos e asiáticos nos podiam dar. (Mega Ferreira 1997b: 3)

En este respecto, la estrategia narrativa de Portugal como Invitado de honor parece diametralmente opuesta a aquella adoptada, por ejemplo, por la vecina España, en su exhibición de Fráncfort en 1991 (Bosshard 2021a), pese a compartir, increíblemente, los dos países el mismo espacio ibérico y diversos elementos: unos mismos orígenes heterogéneos (latinos, germánicos, romances, árabes y judaicos, entre otros), la historia colonial y su perspectiva global, el aislamiento dictatorial, la reciente entrada

⁷⁷² Según Anthony D. Smith (2005 [1986]) la referencia a comunidades étnicas permite asegurar a la nación un carácter “primordial” (ibid.: 3) en razón de la mayor “durability” histórica (ibid.: 16-18) de aquellas primeras formulas identitarias. Homi K. Bhabha señala la progresiva crisis de este mito en la contemporaneidad, como consecuencia de escenarios de conflictos que marcaron el siglo XX, en favor de una creciente toma de conciencia acerca de la complejidad interna a definiciones identitarias nacionales: “The very concepts of homogenous national cultures, the consensual or contiguous transmission of historical traditions, or ‘organic’ ethnic communities – as the grounds of cultural comparativism – are in a profound process of redefinition. [...] [T]he very idea of a pure, ‘ethnically cleansed’ national identity can only be achieved through the death, literal and figurative, of the complex interweavings of history, and the culturally contingent borderlines of modern nationhood” (Bhabha 1994: 5s.).

en 1986 en la Unión Europea. Como indica Bosshard (ibid.) en su análisis de la exposición española de 1991, la arquitectura y la selección bibliográfica presentada en el pabellón de España tendieron a ocultar el aporte específico de las culturas musulmanas y mozárabes que habitaron el sur del país, del arte islámica y mudéjar, de la lengua árabe y del hebreo –como también, de paso, evitaron poner a tema la relación con las colonias– para una visión más centrada en la latinidad cristiana, en las culturas romances y en la península ibérica. Portugal, por el contrario, se propuso ofrecer una visión –por lo menos en las intenciones– más orientada a destacar esta heterogeneidad de orígenes, si bien una heterogeneidad reunida alrededor de un epicentro radiante y definida por una relación con el exterior más lejano, como las colonias de África, Extremo Oriente y América, más que en su interior. Las relaciones exóticas de Portugal fuera de Europa resultaron funcionales a proyectar la idea de una cultura abierta y multifacética, con una “especial vocação para a descoberta e o encontro com outros povos” (Mega Ferreira 1997b: 3). No obstante, Portugal no operó una real deconstrucción del modelo identitario del Estado nación moderno y de su visión esencialista, como ilustra la misma idea de “vocación” aquí mencionada, que alude a una anticipación de un “destino” de Portugal establecido en aquellos orígenes.

De hecho, a pesar de la anunciada apertura, el comité del Invitado no renunció a proyecciones fundamentales –a lo que Homi K. Bhabha en *Nation and Narration* llama “the imposible unity of the nation” (Bhabha 1990: 1)–, produciendo sin embargo un cambio de eje por respecto a la definición moderna: a la idea de una unidad étnica se sustituye la de una identidad espiritual, de una conciencia y sensibilidad colectiva madurada a lo largo del tiempo. De forma más explícita que el Invitado español, la narración aquí armada por Portugal refleja la general “persistencia” en el contexto de la globalización contemporánea de nuevos y antiguos discursos nacionales que empiezan a hacerse transparentes en su programa en la década de 1990, al readaptar sus programas a la actualidad.⁷⁷³

El dispositivo de la muestra consistía en un doble enfoque narrativo, histórico y literario: la exhibición de obras literarias iluminaba momentos tópicos de la historia de Portugal, como epifanías de la autoconciencia y sensibilidad nacional, en la medida en la que la propia evolución de motivos y formas literarias se veía explicada por su relación a episodios y experiencias de la historia colectiva. Una atenta, cuidadosa selección de obras literarias procuró garantizar este paralelismo, a partir del motivo del viaje. Con la asesoría de Nuno Júdice y António Mega Ferreira, Campos Rosado armó una muestra reducida a apenas 37 libros de 36 autores diferentes (Fernando Pessoa aparecía con dos obras) desde el siglo XVI a la contemporaneidad, entre los representantes más celebrados y unánimemente reconocidos por la historiografía y la crítica literaria nacional de la época. Como explicó el curador, se trataba de nombres y títulos “very consensual in Portugal”.⁷⁷⁴ Al principio de consensualidad se debe

⁷⁷³ Así, según Bhabha: “[It] is not to deny the attempt by nationalist discourses persistently to produce the idea of the nation as a continuous narrative of national progress, the narcissism of self-generation, the primeval present of the Volk. Nor have such political ideas been definitively superseded by those new realities of internationalism, multinationalism, or even ‘late capitalism’, once we acknowledge that the rhetoric of these global terms is most often underwritten in that grim prose of power that each nation can wield within its own sphere of influence” (Bhabha 1990: 1).

⁷⁷⁴ António de Campos Rosado, entrevista del 25/07/2019.

también el hecho de que los autores y las dos únicas autoras aquí presentados fueran todos, sin excepción, ya difuntos.

También aquí, como en el caso de México, el acercamiento histórico y narrativo hubo como consecuencia la organización de la muestra a partir de un recorrido predefinido, que presentaba los objetos siguiendo una secuencia diacrónica lineal y progresiva, como etapas de un único desarrollo. De esta forma, la narración expositiva reproducía una vez más aquella “continuous narrative of national progress” (Bhabha 1990: 1) inscrita en el mito moderno de la nación. Dentro de este marco narrativo, las obras literarias, textos y citas expuestos desempeñaban a su vez la función de concretas voces de la diégesis expositiva. Un modelo narratológico –como el propuesto por Buschmann (2010)– puede aplicarse en el pabellón de Portugal de manera explícita y directa también en la individuación de acto lingüísticos, verbales o plásticos, que dieron forma al discurso expositivo. La diégesis, de hecho, más explícita que en la muestra mexicana, se veía además articulada en diferentes voces y focalizaciones. En un primer nivel, que podría definirse propiamente *extradiegético*, se colocaban el discurso producido en los textos de los carteles y paneles explicativos –correspondientes al catálogo– que permitían la identificación y contextualización de los objetos en las vitrinas. La situación narrativa de estos *paratextos* estaba definida por la distancia temporal, conforme a una narración histórica, retrospectiva, y por una anónima voz narradora, alternativamente: a) en la forma heterodiegética con focalización externa, aparentemente objetiva,⁷⁷⁵ propia de la narrativa realista⁷⁷⁶ o b) en la forma retórica homodiegética de una primera persona plural, de un “nosotros”, que tanto asume, de forma ficcional, la focalización interna de un sujeto colectivo nacional, cuanto reproduce y expresa de manera factual la perspectiva participe y contingente de los curadores de la muestra, en cuanto actores llamados a representar en la feria su propio campo de pertenencia. Al interior de este marco, venían a insertarse las diferentes páginas literarias exhibidas en vitrinas o reproducidas en pasajes y citas en la muestra, constituyendo, con sus historias, versos o discursos, idealmente, un segundo nivel de narración *intradiegética*, como el discurso de personajes o actantes de una historia principal –precisamente una historia de la literatura portuguesa– relatada por el discurso extradiegético de los curadores/narradores. A la manera de testimonios de la época, la muestra de estos libros, con sus textos e ilustraciones de la época, como medio comunicativo y narrativo de la exposición, producían cambios de “focalización” –desde la distancia histórica de la narración museística, a una perspectiva interna y coeva al tiempo relatado–, velando por efectos de *inmersión* y *mímesis*; el visitante se veía, de esta forma, destinado en un rol pasivo y receptivo, más que *interactivo* y constructivo, con respecto a los contenidos de la exposición y las interpretación de las significaciones de las obras expuestas.⁷⁷⁷ De hecho, por decirlo en los términos de Heike Gfrereis (2021: 57 y ss.), la “lectura puntual” de cada texto o cita en las diversas partes de la exposición se integraban en una “lectura serial” mayor ofrecida por el recorrido y el meta-texto narrativo de la muestra.

⁷⁷⁵ Buschmann (2010: 152) individua en la “voz heterodiegética” la postura común de la narración museística.

⁷⁷⁶ Cf. Mieke Bal (1996: 5) y su idea de exposiciones y museos como grandes mimesis realistas.

⁷⁷⁷ Sobre los distintos modelos de lectura inmersiva e interactiva cf. Ryan 1999. Un ejemplo de su aplicación en contextos expositivos se encuentra en Gfrereis 2021.

La secuencia narrativa tendencialmente cronológica determinaba el orden de las obras expuestas y la composición de los espacios expositivos en subcapítulos, definidos por épocas y núcleos temáticos. En cuanto a los medios empleados, centro de la exposición era el libro en sus diferentes facetas, históricas, tipográficas, redaccionales, textuales, estéticas etc., alrededor de las que, sin embargo, venían a abrirse otros horizontes. Si en su aspecto y enfoque el espacio expositivo presentaba una continuidad con el ambiente general de la feria –como notó la periodista Stephanie Schild en *Münchener Merkur*, “la estructura obligada de la feria parece repetirse aquí, solo con la interrupción de pocos objetos expositivos de tipo ‘no literario’ (azulejos, marionetas, fotografías)”⁷⁷⁸ los volúmenes expuestos desempeñaban al mismo tiempo la función de “ventanas hacia el mundo”⁷⁷⁹ allí evocado y relatado. De hecho, al lado de una significación histórica y narrativa, cada obra cumplía con un papel expresivo importante, como indicadora del carácter y del “ser” portugués, en su dimensión psicológica y emotiva.

En este sentido, cada volumen se presentaba como centro de un conjunto, constituido por una vitrina y diversos elementos o un propio rincón dedicado. Alrededor de cada libro se montó un pequeño escenario o un ambiente, con decoraciones y medios que pudieran sugerir una clave de lectura de la obra, respecto de su contenido, estética o contexto genético, atrayendo posiblemente a los y las visitantes. Explicó Campos Rosado a este propósito:

I wanted to create environments, in which the books could be shown in an attractive way. On one hand, that would work as a magnet for people to move to the book through the environment. But the environments [...] had necessary to relate to the books [...]. I had to create some sort of areas in which I could fit this and that book. They might be from the same time, from different periods, [...] areas the book is about, the context of the book [...] or what can it relate to. Also, they could reflect some ideals of culture and the Portuguese and the historical role in the world or contemporary interest.⁷⁸⁰

La construcción de estos “ambientes” (“environments”) hacía seña y apelaba a una pluralidad de dimensiones relacionadas con los libros y su literariedad. En particular, en este proceso pueden reconocerse por lo menos tres entre las ya mencionadas dimensiones de Gfrereis (2012: 271), la *material*, en la factura tipográfica y materialidad del libro, la *histórica*, por el conjunto de sus contextos y de los procesos de semiosis del intertexto histórico, y la *imaginativa*, por relación a lo que el propio texto, a través de sus ficciones o contenidos presentaba. Como argumenta Gfrereis, estas dimensiones, juntas con la “dimensión sintáctica” y retórica del texto, suelen sobreponerse una a la otra, constituyendo una “amalgama” (ibid.) que generalmente modela la lectura como proceso global. En la exposición portuguesa, esta amalgama se hacía visible de manera plástica a la manera de un ambiente escénico o de un entorno de objetos relacionados con cada volumen, con medios y expedientes que, si bien a menudo muy sencillos, apelaban igualmente a diversas dimensiones cognitivas y sensoriales.

⁷⁷⁸ “[...]die notwendige Struktur der Messe scheint sich hier zu wiederholen, wird nur durch wenige ‘unliterarische’ Exponate (Azulejos-Kacheln, Marionetten, Fotografien) unterbrochen” (Schild 1997).

⁷⁷⁹ “Fenster in die Welt” (ibid.).

⁷⁸⁰ António de Campos Rosado, entrevista del 25/07/2019.

En general, como explicó la arquitecta Luísa Pacheco Marques –quien fue también responsable del diseño y del proyecto de organización museográfica del interior– “a ideia foi sempre associar coisas visualmente com impacto [...]. Por exemplo, no fundo os objectos nos ajudaram a comunicar rapidamente o conteúdo e a criar interesse pelo conteúdo do livro”,⁷⁸¹ en particular, allí donde, como en el caso de la sección de libros contemporáneos, los propios volúmenes y su edición no permitieran de por sí cautivar la atención. En cambio, algunos volúmenes resultaban “self-sufficient, because the edition itself were beautiful. Some were so special that facsimiles of the books were produced”, dijo el curador.⁷⁸² Como detalla el catálogo (Rosário Pedreira 1997b: 100), en la mayoría de los casos fueron exhibidas primeras ediciones, ediciones y reediciones preciadas procedentes de la Biblioteca Nacional de Portugal, de librerías anticuarias o de colecciones privadas o ejemplares facsímiles realizados para la ocasión por la Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP). La mayoría de los libros fueron colocados detrás de tecas en vidrio iluminadas, con una típica puesta en escena aurática que destacaba su artístico o histórico. También, algunos ejemplares facsímiles de nueva realización estaban puestos en grandes pedestales iluminados, parecidos a tabernáculos, para que los visitantes pudieran hojearlos.

Al lado de una función espectacular, los expedientes ambientales resolvieron también vehicular mensajes o despertar impresiones en los visitantes, por vía no semiótica y/o narrativa, sino estética y sensorial; es el caso del decorado, de los espacios, las luces, los colores y de olores que contribuyan a crear sensaciones y sugerir emociones que pudieran relacionarse con los libros y sus contenidos. La muestra apuntaba a crear lo que Gernot Böhme en su teoría de la experiencia estética califica como una “atmósfera” (Böhme 2001) alrededor de las obras literarias.⁷⁸³ Si bien las atmósferas producidas por ambientes, objetos o situaciones no sean algo tangible, sino más bien un “Wahrnehmungsgegenstand” [objeto de percepción] (ibid. 50) de un sujeto, éstas tienen también un carácter “objetivo”,⁷⁸⁴ por ser provocadas por un entorno exterior, de forma independiente del propio sujeto. La definición puede aplicarse al contexto expositivo. Modalidades atmosféricas de exposición permiten no tanto la transmisión de contenidos específicos, sino la producción de experiencias sensoriales que inducen en el visitante hacia ciertas impresiones. Un ambiente o una atmósfera tiene un efecto de apelación al sujeto, que responde, sin embargo, con una participación físico-emocional

⁷⁸¹ Luísa Pacheco Marques, entrevista del 29/07/2019.

⁷⁸² António de Campos Rosado, entrevista del 25/07/2019.

⁷⁸³ La atmósfera, según explica Böhme (2001), se origina por el contacto entre un sujeto y su entorno en un determinado espacio, cuando el receptor se ve “emotivamente afectado” por el ambiente y sus elementos (“affektiv von ihnen betroffen” – Böhme 2001: 46). Por la acción receptiva del sujeto, este espacio se califica como “gestimmter Raum” (ibid.: 47), “espacio humorado” o “clima de un ambiente”. Böhme hace el ejemplo de una sala donde se celebra una fiesta (ibid. 46-47). Al entrar, no nos fijamos concretamente en algo, sino que de forma inconsciente participamos de un humor o un estado emotivo comunicado por el ambiente (el espacio, la decoración, las luces o la música) y las personas allí presentes (su vestimenta, los ruidos y movimientos producidos).

⁷⁸⁴ “Atmosphären haben also als gestimmte Räume etwas quasi Objektives” [las atmósferas como espacios humorados tienen algo casi objetivo] (ibid.: 49) Para explicar esta relación, Böhme remite a una metáfora espacial: una atmósfera se hace presente a un sujeto como “Ingressionserfahrung” [experiencia de acceso] (ibid.: 46), en la medida en la que alguien percibe una atmósfera tras entrar en ella.

condicionada e involuntaria. Todo ello prepara y predispone de alguna forma la recepción frente a los contenidos de la muestra.

Un acercamiento atmosférico fue de particular provecho para Portugal, entendiendo la exposición ilustrar algo como emociones y sentimientos, como maneras de sentir y ver típicamente portuguesa. Esta interpretación parece justificada, por la opinión de la periodista Petra Kollros (1997), en la *Südwest Presse*, quien, hablando de su visita, se expresa inequívocamente en estos términos: “la exposición tiene carácter intelectual y sensorial. Apunta con éxito a lo atmosférico, renunciando más bien a la exhaustividad”.⁷⁸⁵ De hecho, la translación escénica de textos literarios a través de atmósferas, junto con el número muy reducido de obras expuesta, habla de una intención del comité orientada más a dejar huellas e impresiones, que a ofrecer información completa.

6.3.2.2. *Recorrido, libros y espacios expositivos*

La muestra se articulaba en cinco (o cuatro) núcleos temáticos principales: “Viagem”, “Afectos”, “Desassossego”, “Trajectos” e “Destinos”.⁷⁸⁶ La exposición concluía en una última sala, ocupada por el llamado “Oceanário virtual”, exhibición añadida y espacio promocional de Expo’98, que no formaba parte de la muestra literaria. Como ilustra la planimetría (fig. 63), las cinco (o cuatro) partes de la exposición, si bien separadas y distintas en sus ambientes, comunicaban entre sí al interior de espacio abierto y se integraban en un único movimiento sugerido por la disposición de paneles. La composición espacial hacía concreta para el visitante la idea de continuidad histórica implícita en el tema de la muestra y demarcaba el recorrido expositivo de forma predefinida. Partiendo de la entrada, en correspondencia de las escaleras internas que subían desde la planta baja, la exposición corría circularmente todo el perímetro de la sala, empezando con el primer núcleo “Viagem”, pasando a través de una espiral central enredada en sí que comprendía “Afectos” y “Desassossego” como partes de un único momento, para finalizar en el pasillo de “Trajectos e destinos”. El movimiento así dibujado por el recorrido traducía al espacio el motivo simbólico del viaje portugués en las tres fases de “Expansión” (Núcleo I, a y b), “Regreso” (Núcleos II y III) y “Reencuentro” (Núcleo IV, a y b). Cerrado y separado por el resto resultaba el espacio del mencionado Oceanário, colocado en medio del espacio expositivo.

La geometría de la planta arquitectónica y la disposición de paneles sugieren una convergencia de líneas hacia la gran espiral donde se encontraba un balcón balaustrado con vista al Café literario en la planta baja. El movimiento a espiral aludía a un foco del recorrido expositivo y del camino de desarrollo identitario de Portugal. Se trata, sin embargo, de un ‘centro’ simbólicamente ocupado por un lugar vacío y que, coherentemente a la lógica arquitectónica del pabellón, se sitúa además en posición periférica, emblemáticamente descentrado.

⁷⁸⁵ “Die Ausstellung ist intellektuell und trotzdem sinnlich. Sie zielt erfolgreich auf Atmosphärisches und verzichtet lieber auf Vollständigkeit” (Kollros 1997).

⁷⁸⁶ El catálogo presenta los últimos dos como capítulos distintos (Rosário Pedreira 1997b: 73-86 y 87-98) mientras que en la planta arquitectónica éstos se ven más claramente como partes de un único apartado (fig. 63).

Los diversos núcleos reunían, cada uno bajo un propio enfoque, 37 obras literarias, reagrupadas por épocas, entre narrativa (crónicas y novelas), poesía (épica o lírica sentimental) y teatro. El número relativamente reducido de títulos y autores presente en la muestra, permite, en este caso, a diferencia de otras exposiciones, un análisis detallado de cada obra expuesta.

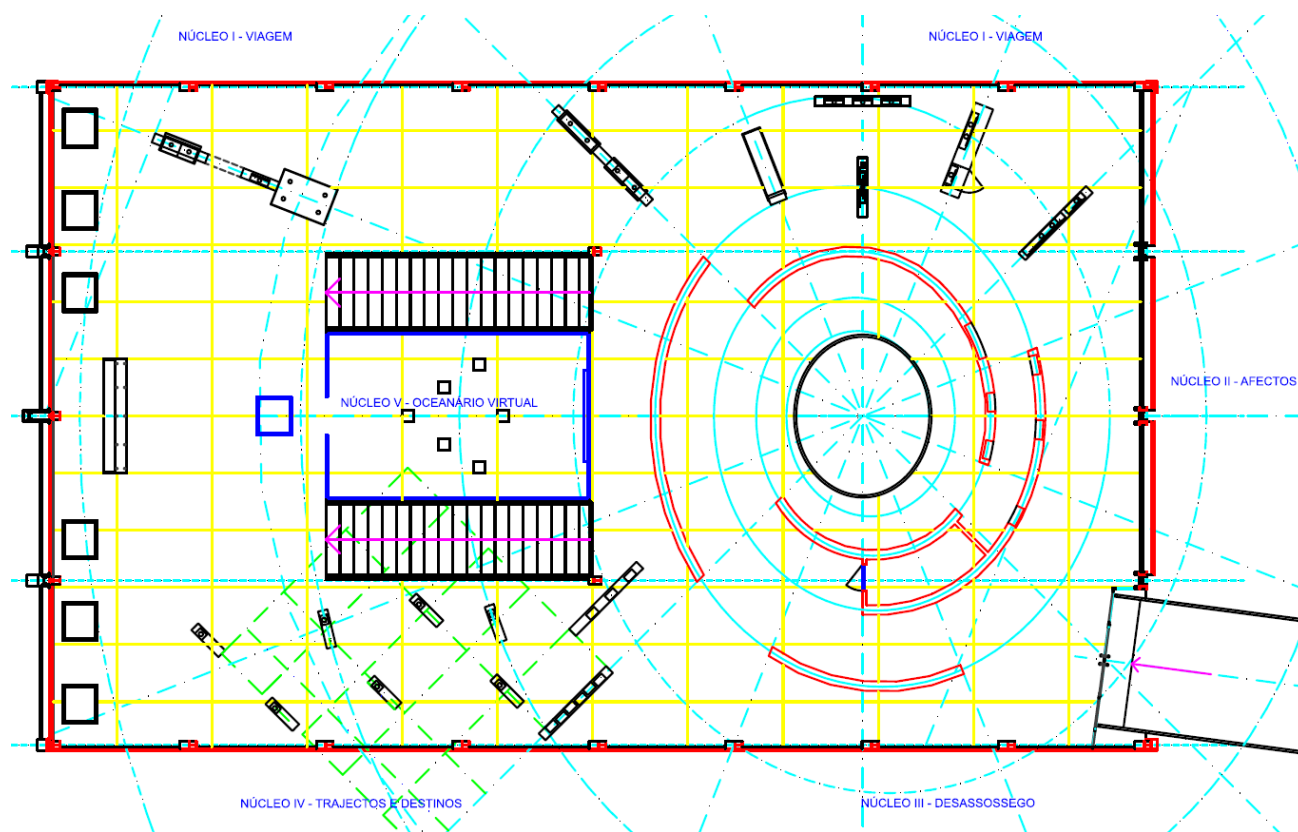


Figura 63. *Planta do Piso “1”. Implantação dos Conteúdos – Geometria. Detalle.*
 Archivo LPM Arquitecta Lda [AGO/758.96.A].

a) *Núcleo I: “Viagem”*

Bajo el trasfondo histórico de los viajes de expedición del siglo XV y XVI, la primera parte, “Viagem”, estaba dedicada a obras que la prensa portuguesa en Fráncfort no tardó en identificar como “os livros fundadores da literatura portuguesa” (Coelho/Queirós 1997). Era esta primera parte también la más espectacular o “theatrical” [teatral] de la exposición.⁷⁸⁷ En un grupo de 15 vitrinas, distribuidas en 7 apartados, se exponían 9 preciosos volúmenes antiguos en edición facsímiles, acompañados por mapas, grabados, imágenes de barcos, grandes escaparates escénicos.⁷⁸⁸

Al entrar, la atención del visitante que subía desde el Café literario se veía de pronto capturada por un imponente escaparate con una curiosa composición de marionetas, un grupo de grotescos muñecos

⁷⁸⁷ António de Campos Rosado, entrevista del 25/07/2019.

⁷⁸⁸ Fuente de información para el detalle de las vitrinas junto con el catálogo (Pedreira 1997b) y diverso material fotográfico, también: Luísa Pacheco Marques Arquitecta (LPM): *49ª Feira do Livro de Frankfurt – 1997: Pavilhão de Portugal. Projecto de execução: Conteúdos*. Septiembre de 1997 [Archivo LPM Arquitecta Lda, Proc. núm. 758.96.A septiembre 1997].

de gran tamaño, puestos en una carabela y vigilados por un diablo (fig. 64). La escena reproducía el motivo del *Auto da Barca do Inferno* (1517) del dramaturgo Gil Vicente (1465 ca.-1536 ca.), donde las almas de unos difuntos zarpan en dirección del Paraíso o el Infierno. Las figuras aquí utilizadas procedían originalmente de la colección de Marionetas de Lisboa, realizadas por el artista y escenógrafo José Carlos Barros (cf. Rosário Pedreira 1997b: 101) en ocasión del estreno de la pieza teatral en Lisboa en 1986. Como adaptación plástica de una entre las obras claves del canon literario nacional, el escaparate introducía visualmente el tema del viaje y los libros, transmitiendo a través de su peculiar estética una atmósfera fabulosa y fantástica relacionada con aquella época.



Figura 64. Entrada a la exposición y a la sección “Viagem”. Pared I. Foto: LPM Arquitecta LDa.

Abría el recorrido expositivo, como primer volumen, un imponente ejemplar ilustrado de la *Crónica de D. João I* (1449) de Fernão Lopes (1380 ca.-1460), en edición facsímil Ediclube de 1995 (ibid.: 100), a disposición del público en una vitrina abierta. El libro se presentaba como “a indiscutível obra-prima” (ibid.: 20) de Lopes, cronista de João I (1385-1433), Duarte I (1433-1438) y Alfonso V (1438-1477) de la dinastía de los Avis, bajo la que tuvieron inicio también los viajes de expansión colonial. Comentó el curador Campos Rosado cómo a través del trabajo de Lopes “you can reflect on this intention of getting out of Portugal”,⁷⁸⁹ señalizando el afirmarse de un deseo fundamental de Portugal paralelo al mismo proceso de autodeterminación nacional. Sin embargo, la *Crónica de D. João I* que aquí se exhibía no ilustraba este desarrollo, sino más bien un momento preparatorio de toma de consciencia política y literaria. Como ilustraba el catálogo, la obra, cuya parte central enfocaba en la revolución de 1383-1385, se ofrecía como ejemplo de una primigenia narración historiográfica nacional, con una peculiar atención hacia nuevos y diversos “agentes históricos”, de extracción popular o a las márgenes de las relaciones de poder en la época, como “burgueses, mulheres, mesterais”, “com [os] que o autor se identificava” (Rosário Pedreira 1997b: 20).

El poeta y crítico literario Teófilo Braga, entre los fundadores de la historiografía literaria portuguesa moderna, reconocía a Fernão Lopes el mérito de haber sido el iniciador y “verdadeiro

⁷⁸⁹ António de Campos Rosado, entrevista del 25/07/2019.

fundador da História de Portugal” (Braga 2005 [1909-1918]: 376s.). También la más reciente *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva y Óscar Lopes (1996) sigue asignando a Fernão Lopes la misma función de parteaguas en el desarrollo de la literatura nacional. “Anteriormente a Fernão Lopes”, escriben los autores (Saraiva/Lopes 1996: 40), “deve falar-se de uma literatura de língua portuguesa (inicialmente gallego-portuguesa) dentro do âmbito de uma cultura peninsular”. De acuerdo con esta lectura, Lopes inauguraría el inicio de una literatura autónoma de Portugal, con una prosa narrativa que se despediría de producciones ‘espurias’, bajo el perfil lingüístico o geográfico, como la lírica gallego-portuguesa de la tarda Edad Media, practicada también en las cortes de Castilla y León (cf. *ibid.*). En esta misma perspectiva, la nota en el catálogo y los paneles en la muestra celebraban el papel fundacional del trabajo de Lopes, como “figura tutelar e quase arquetípica, não só da historiografia, mas também da literatura portuguesa” (*ibid.*). Con este inicio, la muestra adoptaba una versión de la historiografía literaria coherente con la realidad política, territorial y lingüística de la moderna nación portuguesa, a pesar de la declarada intención de marcar el carácter polifónico y transcultural de su cultura; favorecía esta simplificación el hecho de que la exposición no diera cuenta tampoco de aquella época, en la Edad Media, todavía diversos siglos después de la fundación del Reino de Portugal con Alfonso I en 1139, marcada por la convivencia, también en la literatura, de idiomas y culturas diferentes, entre árabe, hebreo, mozárabe y lenguas iberorromances en el territorio.

De allí, la exposición seguía con obras que atestiguaban la época en la que Portugal se preparaba a sus primeras empresas coloniales. Así, con un salto temporal de casi un siglo, estaba expuesta en una vitrina, una preciosa edición facsímil de 1928 de *A Compilação* de las obras completas de Gil Vicente, escritas entre 1502-1536 y recopiladas por primera vez en 1562. Además de ofrecer un ejemplo de la gran tradición literaria nacional con la innovación de un moderno teatro popular, que, a nivel europeo, antecedió a “Lope de Vega, Calderón e Shakespeare” (Rosário Pedreira 1997b: 23), la obra de Vicente dio la oportunidad a los curadores, de dar proyección escénica al motivo del viaje. En la trilogía de los *Autos das Barcas* (1517-1519), el viaje oceánico asumió para Gil carácter alegórico, en el marco de una discusión religiosa y moral. Entre las piezas de argumento profano del autor, el catálogo recordaba también al antecedente en la farsa de *Auto da Índia* (escrito en 1509), “documento histórico-sociológico único relativamente à época e às viagens do Descubrimento” (*ibid.*: 22). Si el teatro de Vicente brinda “um retrato da sociedade portuguesa da era” (*ibid.*: 23), lo mismo hacía el conjunto expositivo, al acostar el volumen, con sus ilustraciones y aparato textual explicativo, a las marionetas de Barros y llamando la atención hacia creencias, mesteres, símbolos e indumentarias del siglo XVI, así como hacia el impacto cultural que los viajes de descubrimiento tuvieron en la imaginación y creación artística de entonces.

En la segunda pared, más pequeña, se hallaban dos obras de la misma época: un *Atlas* del cartógrafo Fernão Vaz Dourado de 1576 y el tratado del *Livro de Traças de Carpintaria* (1616) de Manuel Fernandes, maestro de construcción naval. Los dos volúmenes en reproducción facsímil, con grandes

ilustraciones, compartían el mismo enfoque hacia aspectos técnicos del arte náutica.⁷⁹⁰ Los grandes y antiguos mapas de Europa o de territorios entonces exóticos como Brasil y del Río de la Plata, los sugestivos croquis de carpintería e imágenes de naves y carabelas ofrecían en sí un compendio escénico para las demás obras literarias de esta sección. Una análoga función escénica y atmosférica tenía el tercer apartado compuesto por los *Colóquios dos Simples e Drogas e Cousas Medicais da India* (1563), del médico Gracia de Orta, obra de divulgación científica del siglo XVI en forma dialógica. Junto con el volumen, un enorme escaparate exhibía especias como pimienta, cardamomo, anís, canela (fig. 65), como alusión a los productos que Portugal trajo a Europa desde la India. El intenso aroma que de aquí se difundía por toda la sala resultaba el elemento más literalmente atmosférico, que condicionaba, a través de una experiencia sensorial y de asociaciones olfativas, la percepción de los visitantes por respecto a los contenidos propuestos.

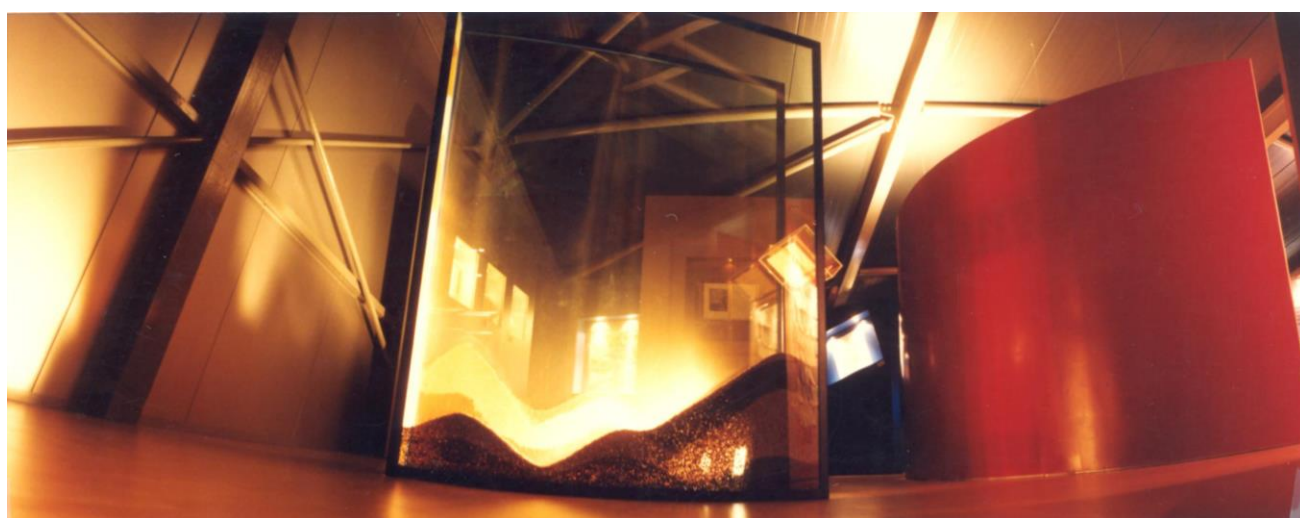


Figura 65. Escaparate con especias. Pared III. Foto y fuente: © LPM Arquitecta Lda.

A la edad áurea de la literatura nacional portuguesa estaba dedicado el grupo de vitrinas sucesivas, con primeras ediciones de las más celebradas obras de la literatura portuguesa. El uso semiótico del color para las paredes de esta sección señalaba la importancia particular de estos libros, remitiendo a relaciones jerárquicas dentro del canon nacional. En una pared de color oro (fig. 66), protegido e iluminado tras un escaparate en vidrio, se veía una edición antigua del célebre poema épico *Os Lusíadas* (1572) de Luís Vaz Camões. *Os Lusíadas* representa la primera epopeya nacional con la que tomó forma y nombre el propio mito de la nación portuguesa: “um livro central”, explicaba el catálogo, “na construção da propia identidade do País [...], símbolo de uma nação inabalável na sua autonomia e na sua vontade” (ibid.: 29). La larga historia de recepción de *Os Lusíadas* coloca el poema en la tradición de los clásicos universales —“tão heroico como a *Iliada* e a *Eneida*”, “tão immortal como a

⁷⁹⁰ La edición del *Atlas* allí expuesta (CNCDP, 1991) comprendía también una introducción de Luís de Albuquerque, docente de matemática y ingeniería geográfica en la Universidade de Coimbra y “maior especialista contemporâneo em métodos e técnicas de navegação” (Rosário Pedreira 1997b: 24). Para los visitantes que entendieran el portugués, el ensayo funcionaba también como una voz narradora más al interior de la diégesis expositiva al lado de los paratextos explicativos, que acompañaba el conjunto.

Divina Comedia” decía Afonso Costa (1921: VIII)– y le brinda su lugar como monumento a la historia nacional: “pyramide do espirito humano e da gloria portuguesa” (Nabuco 1872: 5). Este éxito valió a *Os Lusíadas* el título simbólico de “obra fundadora” de la literatura portuguesa, todavía celebrada en la literatura contemporánea, por ejemplo, en Saramago (cf. Soares 2006: 522). En el marco de la exposición, el poema reproducía por su argumento y estructura –la historia del viaje de Vasco da Gama a la India como narración simbólica y paralela a la propia historia de Portugal desde rei Afonso I a Sebastián I– el propio tema y dispositivo de la muestra, constituyendo así uno de sus momentos centrales y puntos gravitacionales.



Figura 66. Sección “Viagem”, paredes IV (centro: *Os Lusíadas*), V (izquierda *Peregrinação*) y VII (derecha: *Mensagem*). Foto y fuente: © LPM Arquitecta Lda.

Como destacan Saraiva y Lopes (1997: 328), en *Os Lusíadas* “à ideia da epopeia patria andava associada certa ideologia nascida da expação”; así interpretada en su amplia recepción nacional e internacional, la obra podía funcionar, en primer lugar, de forma referencial y representativa de cara a su narración, como emblema del auge de la *expansión* portuguesa –el primero entre los tres momentos dialécticos ilustrados por la muestra–. A través de *Os Lusíadas*, el comité pudo también ilustrar otra forma de “expansión” portuguesa, de tipo cultural, en el relumbre que la epopeya de Camões dio a la literatura portuguesa en el extranjero. Con orgullo, el catálogo señalaba, por ejemplo, cómo “Herman Melville [...] considerava [o poema] o principal antecessor de *Moby Dick*” y éste fuera “objecto de obras ensaísticas de autores como Ezra Pound ou Jorge Luis Borges” (Rosário Pedreira 1997b: 30). El

mostrador aquí exhibía una prestigiosa edición publicada en París en 1817, así como una reproducción en miniatura de la obra, en el retro de la pared.

Un análogo y más extenso intento representativo de la proyección internacional de clásicos de la literatura portuguesa tenía la vitrina, de color plata, con diversas ediciones, versiones y traducciones de *Peregrinação* (1614) de Fernão Mendes Pinto, documento literario de los viajes de expedición en forma de relatos satíricos y picarescos. Al lado de la primera edición original,⁷⁹¹ un segundo mostrador exhibía los lomos de 12 volúmenes antiguos.⁷⁹² El título, el argumento del libro y su difusión funcionaban como metonimias de una “peregrinación” de la cultura portuguesa. Además, por su estilo popular y el registro cómico, *Peregrinação* ofrecía “um contraponto cultural e político à grandiosidade épica” (ibid.) de *Os Lusíadas*. La relación entre las dos obras en una jerarquía se veía sugerida por los colores, respectivamente, plata y oro, de sus vitrinas, aludiendo a un ideal primer y segundo lugar en el canon nacional.

Entre las diversas versiones y visiones literarias del motivo del viaje, el impacto de los descubrimientos en los siglos XVI y XVII se daba también en la labor evangelizadora de sacerdotes y religiosos. En la pared número 6, una vitrina hospedaba la gigantografía con reproducción de grabados desde una antigua edición de los *Sermões* (1679) del padre jesuita António Vieira,⁷⁹³ otro gran clásico de la literatura portuguesa “a par da obra de Camões”, como lo presentaba el catálogo (ibid.: 34). A la derecha, otra vitrina cerrada exponía una edición original de 1683. La referencia a Vieira permitía tematizar el significado cultural y espiritual de la expansión portuguesa. De los sermones del clérigo el catálogo (ibid.) destacaba en particular el respeto hacia la cultura de las poblaciones indígenas de la colonia de Brasil, donde Vieira fue misionero, y la tensión humanitaria de sus lecciones, que al espíritu de conquista oponían una visión inspirada por la caridad cristiana y por un anhelo al conocimiento etnográfico. El plano arquitectónico indica en este lugar un pequeño altavoz colocado encima de la vitrina de los *Sermões* y un lector CD en el retro del panel.⁷⁹⁴ Con buena probabilidad, el público podía escuchar aquí las pistas de un audiolibro con una selección de los sermones (cf. Vieira 1997), leídos por actores de cine y teatro portugueses.⁷⁹⁵ Aunque el texto no pudiera ser comprendido por todos los

⁷⁹¹ Si el catálogo solo remite a una edición facsímil de 1995 (Pedreira 1997b: 33 y 99), el plan arquitectónico de contenido proporciona una información más detallada a este respecto (cf. Luísa Pacheco Marques Arquitecta [LPM]: “Núcleo I – Viagem – Parede 5”. En: id.: 49ª Feira do Livro de Frankfurt – 1997: Pavilhão de Portugal. Projecto de execução: Conteúdos. Septiembre de 1997 [Archivo LPM Arquitecta Lda, Proc. núm. 758.96.A setembro 1997, s.p.]).

⁷⁹² Se trata muy probablemente, entre otras, de la “tradução castelhana em 1620, francesa em 1628, neerlandesa em 1652, inglesa em 1653” (ibid.: 32), a las que hace referencia el catálogo, por respecto a la afortunada historia de edición y recepción de esta obra, mientras que una tercera vitrina se dedicaba a la primera edición alemana –el catálogo cita una traducción “alemã em 1671” (ibid.).

⁷⁹³ Cf. Luísa Pacheco Marques Arquitecta (LPM): “Núcleo I – Viagem – Parede 6”. En: id.: 49ª Feira do Livro de Frankfurt – 1997: Pavilhão de Portugal. Projecto de execução: Conteúdos. Septiembre de 1997 [Archivo LPM Arquitecta Lda, Proc. núm. 758.96.A setembro 1997, s.p.].

⁷⁹⁴ Ibid.

⁷⁹⁵ Publicación de la Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP), en ocasión del III Centenario de la muerte de Vieira (1608-1697) (Vieira 1997), con voces de Luís Miguel Cintra, Luís Lima Barreto, José Manuel Mendes, Margarida Vieira Mendes. Cf. los datos en la Fonoteca Municipal de Lisboa, <http://fonoteca.cm-lisboa.pt/cgi-bin/info3.pl?2273&CD&0> (29/06/2021).

y las visitantes, este constituía un ulterior recurso atmosférico, que convertía el espacio expositivo en un ambiente vivo de la literatura portuguesa.

El nombre de António Vieira se vincula al mesianismo sebastianista⁷⁹⁶ y, como recuerda también el catálogo (Rosário Pedreira 1997b: 35), a la utopía del llamado “Quinto Império”, preconizado por el clérigo en su *História do futuro* (póstumo, 1718).⁷⁹⁷ A la tradición y al “mito do Quinto Império” (ibid.: 36) hacía referencia también la última vitrina que, con un sorprendente salto temporal, cerraba esta sección, el poema épico de *Mensagem* (1934) de Fernando Pessoa, obra cumbre en el desarrollo contemporáneo de aquella tradición mística, política y filosófica. *Mensagem*, obra esotérica y patriótica que dialoga en su compleja estructura intertextual o “arquitextura” (Seabra 1996: 238), con Camões y Vieira, traduce de forma poética la historia de viajes en una gran alegoría mística, en una epopeya escatológica y piscagógica de la nación. La exhibición de este volumen, que con un salto se salía de la cronología progresiva, marcaba el paso hacia un cambio de perspectiva: desde un viaje sobre la tierra y el mar, a un dominio espiritual e interior, propio de la segunda sección. Su panel de color azul, figuración del “mar portuêz [sic]” en el centro del poema (Pessoa 2008: 153-166), pero también símbolo etéreo de una realidad celeste.

Al lado de un mostrador inclinado, con la primera edición original de 1934 del poema, se veía otro, paralelo, con la reproducción de un antiguo grabado, un mapa alegórico de Europa. Se trataba de una ilustración escogida de la *Cosmografía* (1544-1598) del geógrafo alemán Sebastian Münster (cf. Carvalho 1997b: 41), representando *Europa regina*: en el mapa, Europa se ve convertida en la personificación femenina de una reina, con la península ibérica en lugar de la cabeza.⁷⁹⁸ Este icono, difundido en la época en la que la coronas católicas de España y Portugal, unidas bajo los Austrias, gobernaban el mundo conocido por Europa, ilustraba visualmente, como referente intermedial, el ya citado primer verso de *Mensagem*: “A Europa jaz, posta nos cotovellos [...] O rosto com que fita é Portugal” (Pessoa 2008: 133). La dimensión mística y esotérica del poema tenía representación indirecta en la curiosa geometría de los mostradores: su inclinación con un ángulo de 17 grados quería ser, según explicó la arquitecta Luísa Pacheco Marques a la prensa (Pina 1997: 19), un homenaje a Pessoa y a su doctrina numerológica, por la que el 17 simbolizaría a Portugal.

⁷⁹⁶ Sobre la historia y evolución del Sebastianismo véase: Costa Lobo 2011 [1909] y van den Besselaar 1987. La creencia cultiva la esperanza en el regreso del rey Sebastián I, desaparecido en la batalla de Alcazarquivir en Marruecos en 1578, durante las guerras de sucesión dinástica de Portugal. Según indica Lourenço (1999: 135 y ss.) con referencia al trabajo de Costa Lobo, el sebastianismo se configura como “compensación” o “contradiscursio” reivindicativo surgido en la época entre 1580 y 1640, después de la muerte de Sebastián, cuando, bajo la dinastía de los Austria, Portugal se consagró a la monarquía española. La leyenda tendrá difusión en el Romanticismo y en la época de la crisis de la monarquía, entre finales del siglo XIX y principio del siglo XX, como mito de un imperio, real o espiritual, todavía atendido y para realizarse (cf. también ibid.: 120-123).

⁷⁹⁷ Sobre Vieira y la “profecía-utopía” del Quinto Imperio cf. Azevedo e Silva 2008. La denominación “Quinto Império” hace referencia a un sueño del rey asirio Nabucodonosor interpretado en la Biblia por el profeta Daniel (*Libro de Daniel* 2, vv. 1-40), en el que se anunciaría la caída del Imperio asirio y la venida de otros tres grandes reinos mundiales –según la exégesis bíblica tradicional: los imperios Persa, Griego y Romano. Según la profecía, Portugal recogería esta antigua herencia.

⁷⁹⁸ Cf. para una reproducción Wikiwand: *Map of Europe as a queen, printed by Sebastian Munster in Basel in 1570*, https://www.wikiwand.com/es/File:Europe_As_A_Queen_Sebastian_Munster_1570.jpg (02/07/2021).

b) Nucleo II: “Afectos”

De aquí, la visita proseguía por un pasillo curvilíneo hacía el foco de la espiral central en las secciones “Afectos” y “Dessassosego”. En esta parte el auxilio escénico se limitaba a motivos gráficos o arquitectónicos de los propios paneles, mientras que la luz, el color y la composición del espacio velaban por efectos atmosféricos. En esta parte, los y las visitantes entraban a un ambiente estrecho, oscuro y más recogido (fig. 67), que contrastaba con el espacio amplio e iluminado de la primera sección. El cambio parece simbolizar plásticamente el pasaje de Portugal, en su camino por el mar abierto hacia el exterior, a un dominio íntimo y reflexivo, que corresponden al momento del “Regreso” (“Return” – Campos Rosado 1997a: 120) hacia el interior, con el inicio de la crisis colonial en el siglo XIX. El color rojo de las vitrinas y de los paneles, juntos con el verde del último apartado, componía los colores de la bandera nacional, pero también producía por su connotación semántica una asociación visual a sentimiento relacionado con el amor y la pasión, temas de las obras de este grupo.

En “Afectos” la relación de Portugal a su dimensión emotiva se veía ejemplificado en la exhibición de 6 obras de tema amoroso. La primera vitrina mostraba una reproducción facsímil del *Cancioneiro da Ajuda*, “composto maioritariamente por cantigas de amor” del siglo XIII y XIV (Rosário Pedreira 1997b: 41). La fortuna del *Cancioneiro* se debe a su recuperación en época moderna y romántica, cuando la lírica trovadoresca medieval se convirtió en objeto de estudio filológico.⁷⁹⁹ Por referencia a este contexto de recepción, que condicionó también una nueva moda literaria y una retoma de motivos retóricos y estilísticos, la segunda vitrina presentaba “a mais célebre novela do romantismo português” (ibid.: 44) de “o autor romántico por excelencia” (ibid.: 45), *Amor de Perdição* (1862) de Camilo Castelo Branco (1825-1890). Como en otros países, también en Portugal el Romanticismo fue caracterizado por una general “revivescência das tradições nacionais” y “pela idealização e reabilitação da Idade Média” (Braga 2005: 147), lo que justifica la presencia del *Cancioneiro* en este lugar.

Trágico e infeliz como la vida de Camilo Castelo Branco, suicida en 1890, resulta el destino de los amantes relatados en *Amor de Perdição*. Para esta novela y las demás obras presentadas en esta sección, la muestra sugería, a través del medio escenográfico, la importancia simbólica del motivo del *cautiverio* como síntesis y clave interpretativa, no solo de estos libros, sino de una condición de clausura política y cultural de Portugal en aquella época. La imagen alude a un esquema frecuente en estas obras, que en sus narraciones presentan situaciones de constricción, como encarcelación, sumisión, sujeción sentimental o imposibilidad de acción por parte de sus protagonistas. Una estructura metálica dibujada por la arquitecta Pacheco Marques y puesta al final del pasillo reproducía en forma estilizada la Janela de Mértola (cf. ibid.: 57 y 100), ventana del convento de Beja, donde vivió reclusa a lo largo de su vida sor Mariana Alcoforado, la supuesta autora de las *Cartas de Amor ao Cavaleiro de Chamilly* (también conocidas como *Cartas Portuguesas*), última obra aquí expuesta. Una luz azul,

⁷⁹⁹ Entre 1823 y 1904 datan, de hecho, las primeras y más notorias ediciones críticas del *Cancioneiro* (cf. Rosário Pedreira 1997b: 41).

filtrando por los barrotes, se proyectaba en las diferentes vitrinas a los dos lados del pasillo, creando una decoración que se reflejaba en ellas (fig. 67).



Figura 67. Entrada al pasillo “Afectos”. Foto y fuente: © LPM Arquitecta Lda.

En la tercera vitrina, la novela *Os Maias* (1888) de José Maria Eça de Queiroz (1845-1900) presentaba la idea de una estagnación cultural de Portugal, “de um povo perdido na sua própria incapacidade de acção” (ibid.: 47). En el modo típico de la narrativa histórica realista, la saga de los Maia de Queirós entrelaza y refleja acontecimientos paralelos de la historia de Portugal a lo largo de tres generaciones. La novela pone en escena el amor incestuoso, no consciente, entre Carlos y su hermana Maria Eduarda, imagen de la degradación moral del país.

Comparado con la primera sección, este apartado proponía una narración en negativo sobre la nación, siguiendo la línea crítica que en Portugal se afirmó, a partir de la llamada Generación del 70 – con Eça de Queiroz, Antero de Quental (1842-1891), Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894) y Teófilo Braga (1843-1924)–, en la época de la crisis de entre finales de siglo XIX e inicio siglo XX. Por el filtro del motivo amoroso, la muestra planteaba con estas obras un cambio de ruta con respecto al horizonte épico de la fase aurea, sustituyendo la voz épica colectiva con el drama individual –o, por decirlo con Roland Barthes, con “l’extrême solitude” del “discours amoureux” tardo-moderno (Barthes 1977: 5)–. Las obras expuestas interpretaban el sentimiento de los intelectuales de entonces hacia un país inerte y el general rechazo de estos escritores hacia narraciones nacionales encomiásticas.⁸⁰⁰

⁸⁰⁰ Una vez más la imagología de Eduardo Lourenço ilustra cómo, por esta razón, con la Generación de 1870 la producción crítica y literaria se orienta de forma polémica hacia nuevos modelos, procedente del exterior, más que al canon nacional: “O paradoxo da Geração do 70, que se dera como missão ‘europeizar’ Portugal, libertá-lo, na medida do possível, do seu arcaísmo, fue o de retratar um país, como ninguém o fizera antes, em função de um modelo de civilização que tinha em Paris, Londres ou Berlim a sua vitrina. [...] Nunca se tirou a Portugal e à sua cultura um retrato mais cruel do que aquele

En este marco, el catálogo sugiere también una relación entre los temas de “o amor e a morte” en la producción teatral de António Patrício (1878-1930) y el “clima traumático da identidade nacional” (ibid.: 50), iniciado con la crisis colonial en África de 1890 y la declinación de la monarquía en 1910. En la cuarta vitrina el visitante podía así ver una edición del drama *Dinis e Isabel* (1919) escrito por el autor y leer en esta pieza del “amor impossível” (ibid.) para una mujer contendida entre el rey Dinis I de Portugal y el mismo Dios, como mitología contemporánea de la decadencia portuguesa. A diferencia de la primera sección, la muestra no daba relieve aquí al aspecto escénico, sino que enfocaba en su discurso. El monólogo final del enamorado D. Dinis –“Amiga, eu ajoelho ante o teu corpo, agora que é já tarde p’ra beijá-lo” (ibid.: 50)– citado por el catálogo y probablemente en el panel explicativo, ilustra el “dramatismo” derrotista (ibid. 51) del autor y su adhesión al Saudosismo, movimiento filosófico y cultural de inicio siglo XX que valorizó el sentimiento de la *saudade* como “dor, reminiscência e desejo íntimamente ligado à alma portuguesa” (ibid.).⁸⁰¹

Particularmente centrada dentro de esta interpretación histórica y sociológica del motivo del amor, resulta la novela *Mau Tempo no Canal* (1944) de Vitorino Nemésio (1901-1978), obra publicada en el marginalizado contexto socioeconómico azoriano en los años de la dictadura y aquí expuesta en la quinta vitrina. Como explica el catálogo, la novela puede “ler-se como un romance de amor” que agrega en su historia “o ambiente social, mental e psicológico das ilhas” (ibid.: 53). A menudo criticada por su tardía retórica romántica en época ya neorrealista (cf. ibid.), *Mau Tempo no Canal* pone en escena a través del amor frustrado entre João Garcia, heredero de una floreciente familia burguesa, y la aristocrática Margarida Clark Dulmo, la lucha entre mundo antiguo y mundo nuevo en el microcosmo de la ciudad de Horta en la Isla del Pico, en las Azores. Las “marcas de insularidade”, nota el lusitanista António Machado Pires, caracterizan la novela: “obra que eleva os elementos da vida insular açoriana ao plano da universalidade” (Pires 1979: 80). La exposición de la novela reconecta la temática amorosa con la metafórica marina, que aquí adquiere una dimensión existencial, poniendo a tema la “luta primordial e metafísica entre o homem e o mar” (Rosário Pedreira 1997b: 53). En esto la exhibición remitía también a una cercanía con grandes clásicos de la literatura mundial, como “*Moby Dick*, de Melville” (ibid.). No casualmente, la vitrina exhibía la obra en edición inglesa, a testimonio de su éxito internacional.

También la última vitrina del ciclo, rompía la progresión temporal, regresando al siglo XVII, con un ejemplar de las citadas *Cartas de Amor ao Cavaleiro de Chamilly* atribuidas a Sor Mariana Alcoforado (1640-1723). La anacronía se explica quizás a la luz del significado simbólico y metafórico que las Cartas adquieren en el recorrido expositivo. Ya el título, “Cartas Portuguesas” (ibid.: 56) o, más bien, *Lettres Portugaises*, como la obra se dio a conocer en su primera edición, en Francia en 1669, parece sugerir un modo del discurso amoroso connotado a nivel nacional.⁸⁰² Las cartas

que Eça de Queirós [sic.] deixou, com o rasto indelével do génio satírico e realista que foi e seu, nos mais famosos romances” (Lourenço 1999: 46).

⁸⁰¹ Trataré más ampliamente del Saudosismo y de la función de la *saudade* en la autorrepresentación de Portugal en la Parte III, cap. 11.5 de este trabajo.

⁸⁰² En 1813 las Cartas fueron traducidas también al alemán por el poeta Rainer Maria Rilke (Pedreira 1997b: 56). Según informa la prensa, esta edición se encontraba en el mostrador (cf. Hamacher 1997).

documentan la apasionada y dolorosa petición de amor a un caballero francés (identificado con el futuro Marqués de Chamilly) por parte de una religiosa encerrada en el convento de Nuestra Señora de la Concepción en Beja, que desde su ventana proyecta su deseo de amor y libertad hacia el paisaje del Alentejo. La dramática condición de la monja se veía visualmente representada en la muestra por la mencionada instalación de la ventana, cuya silueta iluminada desde el final del pasillo se proyectaba hacia todo el conjunto expositivo.

c) *Núcleo III: “Desassossego”*

Desde la “clausura” del pasillo, los visitantes salían ahora al espacio abierto de la galería circular alrededor de la terraza con vista al Café literario (fig. 68-70). El título “Desassossego” remitía al epónimo *Livro do Desassossego* de Pessoa (1913-1935; póstumo 1982). El pessoano *desassossego* (o *desasocego* – cf. Pizarro 2010: 7) traduce el sentimiento de inquietud y malestar (“o tédio, o *spleen*, o cansaço, a indeferença” – Pizarro 2018: 142) del narrador y autor del libro –el “semi-heterónimo” (Pessoa 1937: 4) Bernardo Soares y los heterónimos Vicente Guedes o Barão de Teives (cf. Lopes 2015)– frente a sus afanes identitarios y a la nada por la que se siente constantemente amenazado. En el contexto de la muestra este sentimiento se extiende alusivamente al tipo psicológico portugués y a una identidad nacional que a partir de finales del siglo XIX se enfrentaría a un legado histórico traumático. Las obras de este apartado ofrecían versiones diferentes de este sentimiento, como antesala y momento preparatorio de la consciencia contemporánea de Portugal, en la última sección.

Repitiendo, de alguna forma, el experimento del *Labirinto de la saudade* de Lourenço (1978), el recorrido expositivo daba representación aquí a discursos e imágenes producidas por la literatura sobre el carácter portugués y su naturaleza supuestamente melancólica, complaciendo ciertos estereotipos difundidos sobre Portugal y segundando una forma de fascinación romántica del público extranjero. En el autodiscurso del campo cultural portugués, según indica Lourenço, dichas autoimágenes tuvieron, por el contrario, una función compensatoria en tiempos de crisis de la historia portuguesa, dando forma

a imagen idealizante de Portugal. De algum modo até contribuiu para a reforçar, não só como necessária para através dela reinventar ‘no futuro’ um outro Portugal, livre, igualitário, fraternal, más até no próprio presente (e no passado), reformulando no sujeito povo praticamente todos os clichés que até então haviam funcionado em relação ao “português” em geral e a Portugal. (Lourenço 1978: 34).

El comité portugués vino a reutilizar este esquema para ofrecer una visión alternativa de su historia abrazando una imagen idealizada y positiva de Portugal como sujeto colectivo y sentimental, que con la quiebra del colonialismo ganaría una autoconsciencia y sensibilidad nueva hacía el Otro.

El apartado “Desassossego” resultaba el área más amplia de la muestra, en correspondencia del centro de la espiral. El movimiento espiralado sugería la idea de un pensamiento que se envolvía en sí mismo. Principal medio expositivo de esta parte eran el diseño y la decoración de las paredes que componían el espacio: un collage con la reproducción de manuscritos, mapas, escritas y citas en

portugués, inglés y alemán, con motivos alusivos al tema del viaje, realizado por el diseñador José Fragateiro (cf. Rosário Pedreira 1997b: 101), constituía el entorno visual de un ambiente, ahora más abierto y en el que los visitantes podían moverse libremente, dirigiendo su atención hacia diversos elementos de entornos a las obras. Los seis libros expuestos en este círculo se presentaban en edición económica de bolsillo y estaban pegados en la pared, para que el público, parándose en cada estación, pudiera leer algunas páginas.⁸⁰³



Figura 68. Centro de la espiral en el núcleo III, “Dessassosego”, estaciones 1 y 6 –inicio y final del recorrido (circular, dirección a la izquierda)–. Foto y fuente: © António Campos Rosado.

La primera obra del conjunto, el drama romántico *Frei Luís de Sousa* (1844) de Almeida Garret, adapta la materia histórica y su reflexión política a la temática sentimental a través de una (re)escritura alegórica. Ambientado a principio del siglo XVII, en el “clima pungente e amenazado por negros presságios” (Rosário Pedreira 1997b: 60), después de la muerte del mencionado rey Sebastián I en la batalla de Alcazarquivir (1578) y la sucesiva anexión de Portugal a la monarquía española, la pieza es una reelaboración de la utopía sebastianista y del mito del regreso del héroe patrio en clave negativa. Todos sus personajes son figuras históricas reales. Doña Madalena de Vilhena, casada al historiador D. Manuel de Sousa, aprende con desconcierto la noticia de que su primer marido, el caballero D. João, desaparecido en la trágica batalla, es vivo y está de vuelta a Portugal, lo que convertiría su actual matrimonio y la hija nacida en él, Maria Adelaide, en ilegítimos. Ejemplo de “uma dramaturgia

⁸⁰³ Posiblemente los libros se presentaban aquí en edición extranjera, alemana o inglesa. La planta arquitectónica de contenidos no deja constancia de la edición y disposición de los libros, ni de la decoración en los paneles. El detalle del material expositivo, el orden y el diseño de la escenografía que se ilustra a continuación ha sido deducido comparando la planta con la documentación fotográfica, el catálogo y sus gráficas (Pedreira 1997: 59-71).

genuinamente portuguesa” (ibid.), la obra y su exposición ponían en escena la idea de una espera angustiada, alegoría de una condición nacional que a la visión de futuro ha sustituido el luto y el fantasma del pasado. La reproducción gigante en los paneles de indescifrables líneas manuscritas superpuestas a un antiguo mapa a tinta china de Portugal (fig. 68) sugerían la coincidencia entre el drama y Portugal. Por encima de la obra expuesta, se veía impresa la cita, en portugués, inglés y alemán: “Quém és tu? Ninguém!”, diálogo de memoria homérica (piénsense en Ulises y Polifemo en la *Odisea*) entre Madalena y un forastero que, indicando amenazante el retrato de su antiguo marido, le anuncia el regreso de D. João. La cita ejemplifica el enigma de una precaria identidad nacional. Una vez más, es la imagología de Eduardo Lourenço a ofrecer el trasfondo filosófico para esta interpretación, confirmándose como auténtico modelo teórico de referencia para la articulación de los contenidos de la muestra: “Em nenhum tempo do seu percurso a existência nacional foi vivida em termos tão esquizofrénicos como no século XIX. No centro desse percurso está simbólicamente o ‘ninguém’ do Frei Luís de Sousa” (Lourenço 1978: 26).



Figuras 69-70. Sección “Desassossego”, (desde izquierda, en cada foto) estaciones 1-3 y 4-5.

Foto y fuente: © LPM Arquitecta Lda.

A su lado, en continuidad temática y estética, en el mismo panel y escenario gráfico, se hallaba otra obra de época romántica, una copia de los *Sonetos* (1880) de Antero de Quental, rodeada también, por el imponente collage de manuscritos gigantes, cartas y sellos postales de la época. La muestra presentaba la poesía del gran patriota de Quental, citando al poeta, como “pensamento mais intimo de uma idade” (de Quental cit. en Rosário Pedreira 1997b: 62). Y su edad fue la de la desilusión tras la crisis abierta por el ultimátum de Inglaterra en 1889, con la pérdida de los dominios coloniales en Angola y Mozambique. En la pared, por encima del libro,⁸⁰⁴ podía leerse, en caracteres tipográficos, en los tres idiomas, el verso final “Só me falta saber se Deus existe” (ibid.: 63) de su poema “O

⁸⁰⁴ El catálogo remite a la edición moderna de Imprensa Nacional-Casa da Moeda (1994), con una introducción del propio asesor de la muestra, Nuno Júdice (Rosário Pedreira 1997b: 62).

Convertido”. El soneto así resumido es el manifiesto tanto del ateísmo del autor, como de un clima cultural decadente, sin fe y esperanza. Un enigmático epígrafe “palavra ESPERANÇA” (ibid.) escrito a máquina podía leerse entre las líneas manuscritas que decoraban el panel, junto a una mancha negra, de tinta, y una roja, parecida a sangre, como a marcar el enlace entre escritura y vida. Se trata de una críptica alusión al lugar, un banco bajo la tarjeta “Esperança”, donde en 1891, fuera del Convento de Nossa Senhora da Esperança de Ponta Delgada en las Azores, Antero de Quental se disparó, quitándose la vida. El episodio, recuerda el catálogo, motivó la notoria sentencia de Miguel de Unamuno que así defino Portugal: como un “país de suicidados” (ibid.: 63).

Ocupaba el tercer lugar la antología *O Livro de Cesário Verde* (1887), colección póstuma editada por Silva Pinto de la obra completa del autor, poeta realista de la Baixa de Lisboa. En su breve vida Cesário Verde (1855-1886) apenas publicó unos poemas sueltos en cotidianos y revistas a partir de 1873 (cf. Pinto 1887). Si bien poco conocido en vida, porque lejano y reacio a los círculos académicos, Verde se convertiría en un autor de culto para las generaciones posteriores de autores modernistas. El carácter fragmentario y disperso de su obra, pero también su popularidad, se reprodujo en la muestra a través de una instalación de hojas en papel con poemas del autor, pegados a la pared, que los asistentes podían llevar consigo y que de esta forma sustituían el habitual medio del libro. Bajo cada bloque de papeles se veían unos rectángulos, como hojas en blanco; algunos de ellos debían componer, como casillas de un crucigrama, las letras del verso “Se eu não morresse, nunca!” (Rosário Pedreira 1997b: 64), del poema *Sentimento dum Ocidental* (1880). La composición de letras en el panel juega con la “dimensión sintáctica” (Gfrereis 2012: 271) del verso, repitiendo y ritmando sus elementos, e imitando en el aspecto gráfico las baldosas de la estación de metro de Cidade Universitária en Lisboa, donde la copla aparece en su forma integral.⁸⁰⁵

Cesário Verde fue alabado, entre otros, por Álvaro de Campos (Pessoa 1990: 78 y ss.), heterónimo de Pessoa, como el gran cantor de Lisboa, al que se inspira también el autor del *Livro do Desassossego* (cf. Pessoa 2010: 171 y 190), en sus melancólicos vagabundeos por la capital. Además de una afinidad literaria, el *Livro* –cuarta obra y centro epónimo del conjunto expositivo “Desassossego”– comparte con la obra de Verde, en el mismo panel, la programática fragmentariedad.⁸⁰⁶ El collage en los paneles

⁸⁰⁵ “Se eu não morresse, nunca! E ternamente/Buscas e conseguisses a perfeição das cousas!” (Verde 1887: 66). Cf. una imagen de la estación, en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Metro_station_Cidade_Universit%C3%A1ria_\(Lisboa\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Metro_station_Cidade_Universit%C3%A1ria_(Lisboa).jpg) (10/08/2021).

⁸⁰⁶ El *Livro* fue como notorio un enorme desafío para la crítica, proyecto inconcluso de Pessoa, quien bajo este título compuso entre 1913 y 1935, a la manera de diario, más de 500 fragmentos, derramado en papeles, papelitos y apuntes sueltos entre otros. Pocos fueron publicados por él en revistas, como notas atribuidas a Bernardo Soares o Vicente Guedes. La mayoría quedó inédita y desconocida. Fue apenas en 1982 cuando, tras el esfuerzo de selección, recopilación y ordenación de Jacinto do Prado Coelho y Maria Aliete Galhoz, las notas vieron la luz como obra en prosa orgánica de Pessoa, con el título *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. A esta primera “propuesta de leitura” (Coelho 1982: XXXII) de los editores, siguieron numerosas otras ediciones críticas que intentaron ordenar el texto e identificar sus pasajes. Se trata de: el *Livro do Desassossego por Bernardo Soares* editado por António Quadros en 1986, el *Livro do Desassossego de Teresa Sobral Cunha* en 1990, el *Livro do Desassossego: Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na Cidade de Lisboa* por Richard Zenith en 1998, el *Livro do Desasociego* por Jerónimo Pizarro en 2010, los *Livro(s) do Desassossego* de Teresa Rita Lopes en 2015, quien reconoció la existencia de tres distintos *Livro(s)*, correspondientes a fases y heterónimos distintos: Vicente Guedes (1913-1928), Barão de Teive (1928-1929) y Bernardo Soares (1929-1935) (cf. Lopes 2015).

de la muestra daba cuenta de esta característica, así como del enigma representado por el hipertexto pessoano, derramado entre cientos de heterónimos, con las fotos de numerosos papeles manuscritos desordenados, el símbolo de una rosas de los vientos y la emblemática cita “Sou navegador num desconhecimento de mim” (fragmento 262 del *Livro*, Pessoa 2010: 260). El pasaje citado y su exhibición insisten en del imaginario histórico nacional de la navegación para interpretar una errática situación individual y espiritual, lo que ilustra, finalmente, una afinidad y una filiación del propio concepto de la muestra a la poética pessoana, a sus inquietudes identitarias y no último patrióticas. El caso Pessoa y la visión filosófica del *Livro*, “figuração por excelencia do Desassossego na cultura portuguesa do século XX” (Rosário Pedreira 1997b: 66), marcan aquí la pauta de un ansia propia del Portugal moderno de la época. El antiguo patrimonio retórico de la expansión y de los viajes de expedición se reconvierte a través de la referencia a Pessoa en la nueva idea de un “viaje inmóvil” interior (“immobile journey” – Campos Rosado 1997a: 119) que la exposición pretendía ilustrar.⁸⁰⁷

Si Pessoa y el *Livro* se proponen como alegorías nacionales dentro de un universo interior, las últimas dos obras que cerraban el ciclo tematizaban la realidad histórica en la biografía individual de autores que, a partir de sus experiencias en los años de la dictadura de Salazar, dieron forma a una narrativa y a un lenguaje literario nuevo, que aquí se perfila como expresión de un común sentimiento de desasosiego. En la novela *Mañha Submersa* (1954) de Vergílio Ferreira (1916-1996), quinta obra aquí expuesta, el narrador, António Borralho, rememora su adolescencia en el seminario de Fundão (donde estudió el propio Ferreira) en un clima de represión física y psicológica. Bajo un fúnebre fondo negro, en el panel se presentaba, junto a una copia de bolsillo pegada a la pared, la reproducción gigante de la dedicatoria “Ao Gilo”, hijo del escritor, y la nota, “Évora, 8 de Março de 1953”, que abren y cierran la novela; compresa entre una y otra, se veía en el medio la gigantografía en negativa de una página manuscrita con algunas intervenciones, una gran tachadura a forma de cruz y un círculo rojo. Se trata de una referencia a los cortes y cambios efectuados por el autor a beneficio de la Direção dos Serviços de Censura, órgano del Secretariado Nacional de Informação desde 1944 durante la dictadura, tras un primer rechazo.⁸⁰⁸ Con una alusión a la censura, el collage ofrece un entorno para la lectura de la novela en su contexto, así como de la experiencia “castradora e asfíxiante” (Rosário Pedreira 1997b: 68) allí relatada. En ella, el joven António acaba hiriéndose y perdiendo dos dedos de una mano, lo que de alguna forma involuntariamente prefigura también la mutilación del texto y una general condición de constricciones impuestas por la dictadura. Completaba el collage la cita: “Ama o impossível, porque é o unico que não te pode decepcionar” (cf. imagen en Rosário Pedreira 1997b: 69), aforismo escogido de un diario-ensayo de Vergílio Ferreira (*Pensar*, 1992). La cita, aplicada a la

⁸⁰⁷ Pasajes del *Livro* como el fragmento 396 (“A vida é uma viagem experimental, feita involuntariamente. É uma viagem do espirito atravez da materia, e, como é o espirito que viaja, é nelle que se vive” – Pessoa 2010: 393) o el fragmento 187 (“A Viagem na Cabeça. Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausivel intimo da tarde que acontece, á janella para o começo das estrelas, meus sonhos vão, por accordo de rythmo com a distancia exposta, para as viagens aos paizes incognitos, ou supostos, ou sòmente impossiveis” – ibid.: 188) justifican esta reconversión metafórica.

⁸⁰⁸ El repositorio del Archivo Nacional de Torre de Tombo conserva constancia documental de la correspondencia entre Ferreira en 1953 y la Direção dos Serviços de Censura, con el detalle de las intervenciones al texto de *Mañha Submersa* (por entonces titulada *Cavalo Degolado*). Cf. Arquivo Nacional Torre do Tombo: “‘Mañha Submersa’ ou ‘Cavalo Degolado’”. En: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=6519638> (13/08/2021).

novela a la manera de una síntesis moral, habla de un “desejo de libertação” (ibid.), de transcendencia y emancipación que permeó la obra de Ferreira, figura esta también de una condición portuguesa.

Y del propio atormentado “processo de libertação” (ibid.: 70) juvenil refiere también Jorge de Sena (1919-1978) en *Sinais de Fogo*, última obra aquí expuesta. Se trata de una novela inacabada del autor, compuesta en los años del exilio voluntario de Sena en Brasil y Estados Unidos, a partir de 1959, y publicada póstuma en 1979, con la transición democrática. Una existencia errática llevó al autor a pronosticar en sus versos: “Colecionarei nacionalidades como camisas se despem” (Sena 1969: 112), cita que podía leerse también en el panel que aquí acompañaba el libro, en una escrita que corría alrededor de una enorme silueta estilizada del globo y diversos sellos postales, juntos al gran título *Sinais de Fogo* (fig. 68, izquierda). Aquí el autor recorre los años de su adolescencia, la descubierta del amor y de la sexualidad, de la condición de poeta, el compromiso político, mientras en la vecina España estalla la Guerra civil y el apoyo a los republicanos españoles en Portugal es un ilícito en el régimen de Salazar. En la figura de Jorge de Sena, el motivo del viaje, legado de las expediciones portuguesas, venía a experimentar una última torsión en el discurso y recorrido expositivo, convirtiéndose en medio y emblema de un deseo de libertad y un impulso de crítica política que se manifestó con el éxodo de autores en exilio.

d) Núcleo IV: “Trajectos” y “Destinos”

Hacia este enfoque se dirigía el cuarto apartado de la exposición, “Trajectos”, que juntos con “Destinos” formaba el último núcleo temático, ejemplificando el tercer movimiento de la muestra: el progresivo reencuentro (“Re-encounter” – Campos Rosado 1997a: 120) de Portugal con el mundo durante y después de la crisis abierta por la dictadura. Los tonos rojos de las luces y de los paneles en las secciones anteriores contrastaban aquí con el color verde de las paredes, alusión a la esperanza y a la dimensión de futuro en ella implícita, según las significaciones atribuidas a estos colores en la bandera nacional portuguesa.⁸⁰⁹ Como parte de este movimiento, los dos polos de intimismo y apertura se indicaban aquí como dinámicas históricas complementarias y componentes del carácter nacional.

En la primera sección, la exposición había destacado la función de los viajes de expedición como momento formativo y principal referente de la lengua literaria nacional. Pese a la importancia de las exploraciones y al pretendido valor multicultural de la empresa portuguesa, la muestra no había considerado en aquel apartado el aporte específico de otras culturas sino en la forma de un depósito de experiencias e impresiones acumulado por Portugal y traído a Europa desde África, América y Oriente, a la manera de mercancías. En cambio, “Trajectos” integraba la antigua perspectiva de Portugal hacia el Otro a través de la nueva mirada de autores (y autoras) que, a partir del siglo XIX, habían hecho en distintos contextos y condiciones de aquella antigua metáfora del viaje un modo de vida y de hacer

⁸⁰⁹ Cf. Museu da Presidência da República: *Bandeira Nacional*, en: <https://www.museu.presidencia.pt/pt/conhecer/republica-e-simbolos-nacionais/bandeira-nacional/> (18/08/2021).

literatura.⁸¹⁰ Colonias y ex colonias representaron para muchos destinos privilegiados, replanteando así el vínculo cultural entre el país ibérico y los antiguos dominios en el extranjero.

La pequeña sección de “Trajectos” correspondía a una breve galería, que constituía la entrada al apartado final, con nueve vitrinas repartidas en grupos de tres en tres paneles (fig. 71-72). Se ofrecía aquí una muy escueta panorámica que daba cuenta de “três grandes direcções da Literatura portuguesa no mundo” (Rosário Pedreira 1997b: 73) a través de las rutas de exiliados, viajeros o emigrados. A cada una de estas condiciones correspondía una línea literaria, en los paneles de “Viagem”, “Emigração” y “Exílio”.⁸¹¹ La selección de autores cubría, con las trayectorias de sus vidas y obras, diversas áreas del mundo: Brasil, Japón, Timor Oriental, Estados Unidos, pero también diferentes países de Europa.



Figuras 71-72. Entrada a la sección “Trajectos”. Fotos y fuente: © LPM Arquitecta Lda.

Las tres obras del primer grupo con eje en la literatura de viaje compartían la fascinación para Oriente. La selección antológica de *Cartas do Extremo Oriente* de Wenceslau de Moraes (1854-1929), en la primera vitrina, esbozaba la idea de una relación con el Otro, como factor central de revisión de la propia identidad. El caso de Moraes es emblemático. Tras diversas peregrinaciones por las costas de África, como oficial de la marina portuguesa, el escritor y diplomático llegó en 1885 a la colonia de Macau y en 1889 a Japón, donde se estableció a partir de 1897 hasta su muerte. Obras como *Dai-Nippon* (1897) o los cuentos de *O-Yoné e Ko-Haru* (1923) testimonian de un proyecto de activa asimilación a los modos de vidas japoneses que se refleja en la lengua literaria y en la estética del

⁸¹⁰ 7 de los 9 autores que se presentaban en este apartado (Wenceslau de Moraes, Camilo Pessanha, Ferreira de Castro, José Rodríguez Miguéis, Miguel Torga, Ruy Cinatti, Jaime Cortesão) se encontraban también en la mencionada exposición *O Livro e a Viagem sem Limites. As Letras Portuguesas e o Mundo* (cf. Brito/Lousada/Seixo 1997). “Trajectos” tenía un análogo enfoque. Si bien optando por diversas modalidades exhibitivas, ambas compartían una misma narración, con la que ponía en línea de continuidad los antiguos viajes de “Descubrimiento”, la exploración científica, el exilio, la emigración o la poética de un imaginario de viaje cultivado por las letras portuguesas de todas las épocas.

⁸¹¹ Luísa Pacheco Marques Arquitecta (LPM): *Planta do Piso “1”, Implantação dos Conteúdos* [Archivo LPM Arquitecta Lda, 3.7.A/758/AGO 96.A]. Como pude comprobar por la planta y el material fotográfico, el orden de los autores y obras realmente expuestos, presenta algunas diferencias con respecto a lo que preveía el catálogo.

autor.⁸¹² En la muestra, el encanto de la estética oriental se ofrecía también por el estampado reproducido en la cubierta de la edición Fundação Oriente de las *Cartas* (1993) allí expuestas.

Más explícita a nivel visual resultaba la atracción por Oriente en la edición de *Um Cancioneiro para Timor* del antropólogo y poeta Ruy Cinatti (1915-1986) de Editorial Presença (1996), con fotografías del propio autor. El libro recopila, además de imágenes, ensayos y poemas del autor. En Timor Cinatti realizó diversos viajes de estudios entre 1946 y 1966, año en el que el régimen de Salazar le prohibió volver a la isla, después que él había denunciado las condiciones de explotación económica de la colonia por parte de Portugal. Su interés para Timor se refleja a partir de entonces también en la poesía, como en la antología de versos *Timor – Amar* (1974).

Una vitrina más grande hospedaba dos ediciones de la colección poética *Clepsidra* (1920), único libro publicado en vida por Camilo Pessanha (1867-1926). Contemporáneo y amigo de Moraes, Pessanha compartió con él una análoga fascinación para Oriente. Desde 1894 hasta la muerte vivió en Macau. Profesor de historia y filosofía portuguesa y coleccionista de arte oriental, cultivó allí una obra poética simbolista no exenta de explícitos orientalismos, como en sus *Oito Elegias Chinesas* (póstumo, 1931). En *Clepsidra*, como evoca el título, la experiencia del viaje se traduce para el poeta en imagen metafórica del tiempo, como tensión entre la vida y la muerte.⁸¹³ La obra estaba expuesta en dos ediciones, portuguesa y francesa (1958), destacando la recepción y el reconocimiento de Pessanha en Francia, a raíz de su enlace con la tradición del simbolismo.

Si el primer panel trataba el tema del viaje bajo un enfoque etnográfico, el segundo, a mano izquierda, ponía a tema cuestiones sociales ligadas al cambio de lugar. Desde Asia, la mirada pasaba ahora a América y Brasil. Obras de Ferreira de Castro (1898-1974), José Rodrigues Miguéis (1901-1980) y Miguel Torga (1907-1995) ofrecían un ensayo de una literatura portuguesa “da emigração” (Rosário Pedreira 1997b: 82), que atiende a la componente humana y la dimensión existencial de este fenómeno. Maria Alzira Seixo –lusitanista y curadora en 1997 de la muestra paralela llevada por el comité portugués a Fráncfort, en la Deutsche Nationalbibliothek, *O Livro e a Viagem sem Limites* (Seixo 1997)–, menciona a estos mismos tres autores como ejemplos de una “literatura de dislocação” que se aparta de lo documental para dar forma a una narrativa “dolorosa”, “intimista e reflexiva” (ibid.: 35 y 34). La selección de obras expuestas reflejaba diferentes estrategias y modalidades de esta estética. Así, por ejemplo, los cuentos de *Gente da Terceira Classe* (1962) de José Rodrigues Miguéis, en la primera vitrina. En estas crónicas de su viaje a Estados Unidos, a donde el autor se fue a vivir en 1935, Rodrigues Miguéis ofrecen un retrato variado de una desesperada población de migrantes embarcados a América, como “duas correntes de uma mesma miséria” (cit. en Brito/Lousada/Seixo 1997: 126), una hacia el sur o el norte del continente. El elemento biográfico se ve, en cambio, transfigurado en ficción en la novela *A Selva* (1930) de Ferreira de Castro, en la segunda vitrina. En ella de Castro recuenta, por medio de la figura de Alberto, joven estudiante fugado de Portugal por

⁸¹² El catálogo evidenciaba este aspecto con retratos del autor con vestimentas tradicionales japoneses (cf. Rosário Pedreira 1997b: 78-79).

⁸¹³ “Vou a medo na aresta do futuro / Embebido em saudades do presente”; “Enfim, levantou ferro. / Com os lenços adeus, vai partir o navio. / Longe das pedras más do meu desterro, / Ondas do azul oceano, submergi-o” (Pessanha 1997: 145 y 165).

razones políticas, su propia experiencia de emigrado económico cuando, con apenas 12 años, se marchó a Brasil, teniendo que luchar para sobrevivir en las ásperas condiciones de la Amazonia. La obra se veía expuesta en edición conmemorativa ilustrada (Guimarães & C., 1982) (cf. Rosário Pedreira 1997b: 82), con pinturas fauvistas de Candido Portinari y viñetas de Elena Muriel, lo que en la muestra eventualmente podía ofrecer proyección también al elemento exótico del cuento, puesto que el libro se presentara abierto. También Miguel Torga, objeto de la tercera vitrina, se fue a Brasil cuando era adolescente entre 1915 y 1920. El motivo del viaje vuelve en diversas de sus obras, como en la novela *O Senhor Ventura* (1943) allí en exposición, donde se relata la peregrinación oceánica de un desafortunado viajero a China y su regreso a Portugal. La temática social en este caso se ve articulada a la manera de una moderna narración picaresca, que dialoga con la tradición española (Cervantes) y portuguesa (Fernão Mendes Pinto) (cf. Rosário Pedreira 1997b: 85). Estos elementos, si bien indican un hilo en las elecciones de estas obras por parte de los curadores, debían sin embargo resultar poco o nada evidentes a los visitantes, que solo se encaraban con las tapas de los libros y algunas pequeñas notas.

Finalmente, una perspectiva orientada a la cuestión política, con sus efectos para la actualidad, presentaba el grupo de vitrinas del último panel, consagrado a la literatura del exilio. Obras del historiador y narrador Jaime Cortesão (1884-1960), de los poetas y filólogos Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) y Agostinho da Silva (1906-1994) daban constancia del éxodo de intelectuales portugueses, opositores del régimen militar de Salazar. También por su estado de exiliados, estos autores no renunciaron nunca a manifestar su propio amor a Portugal y sus esperanzas para el futuro. Lo ilustraba bien el primer volumen aquí seleccionado, *Portugal, a terra e o homen* (1966) de Jaime Cortesão. Cortesão, que en patria había sido director de la Biblioteca Nacional de Lisboa, siguió dedicando sus trabajos al estudio de la historia de Portugal también en el extranjero (cf. Rosário Pedreira 1997b: 74). Sus investigaciones sobre los “descubrimientos portugueses” en los archivos de España, Francia, Bélgica e Inglaterra, donde Cortesão vivió a entre 1927 y 1940, antes de instalarse en Brasil, le permitieron cultivar una lectura del pasado colonial que se alejaba de la visión glorificadora y nostálgica de la propaganda salazarista. *Portugal, a terra e o homen*, expuesta en la feria una versión ilustrada con fotografías de Manuel Lopa, es una obra divulgativa del autor, la última, publicada póstuma, donde al ensayo histórico se unen la fabulación estética y la narrativa, dejando entrever las esperanzas para el país futuro (cf. Santos Lopes 2002: 78).

La visión de un “sonho futuro” (Monteiro cit. en Rosário Pedreira 1997b: 75) para Portugal (y no solo) representa también *Europa* (1946), colección poética de Adolfo Casais Monteiro, colocada en la segunda vitrina en edición original. La oda a una entidad cultural y política europea fue escrita por el poeta en los años dramáticos de la catástrofe de la Segunda guerra mundial. De esta forma, la muestra daba proyección a un sentimiento europeísta *ante litteram*, que en aquella época tomaba cuerpo en Portugal también como alternativa a la situación política represiva del Estado Novo. El sueño de Europa, “manhã por vir” (Monteiro 1991 [1946]: 13), se indica así implícitamente como ideal de una esperanza, todavía viva cuando en 1954 Casais Monteiro, expulsado por sus ideas políticas de la

Universidade do Porto (ya en 1937) y obstaculizado en la actividad de editor y crítico literario,⁸¹⁴ se marchó en exilio a Brasil.

Una suerte muy parecida tuvo su colega y amigo Agostinho da Silva, que lo acompañaba en la exposición, también ex docente en Oporto y exiliado en Brasil desde 1947. De su labor como filólogo, el catálogo destacaba el desarrollo de una “teoría da diáspora portuguesa” (Rosário Pedreira 1997b: 76) inspirada por la visión mesiánica de Padre Vieira y Pessoa, reconectando así la historia del exilio a aquella macrohistoria de peregrinaciones, crisis y búsquedas identitarias de Portugal aquí tematizadas. El volumen expuesto en la vitrina, *Vida Conversável* (1994), publicado en el año de la muerte del autor, consiste en una serie de entrevistas en las que da Silva pasa en revista su vida y su salida de Portugal, abarcando diversos temas, la literatura, la historia, Brasil, y sobre todo Portugal y su identidad plural.



Figura 73. Sección “Destinos”. Foto y fuente: © LPM Arquitecta Lda.

La última parte, “Destinos”, recomponía el cuadro de peregrinaciones de la literatura portuguesa a lo largo de los siglos. El título jugaba con el significado del término, en el doble sentido de *meta de viaje* y *designación de la suerte*, histórica o individual. Aquí, sin embargo, la imagen del viaje retomaba un sentido más bien metafórico, estando el apartado dedicado a las trayectorias literarias más destacadas y personales del panorama literario del siglo XX, con figuras “indiferentes a escuelas, estilos ou tendencias” o “à margem das grandes opções colectivas” (Rosário Pedreira 1997b: 88). La

⁸¹⁴ La revista *Presença* por él dirigida será cerrada en 1940 por razones políticas. Como recuerda el catálogo (Rosário Pedreira 1997b: 75), Casais Montero –famoso destinatario en 1935 de una carta en la que Fernando Pessoa expone la teoría y génesis de sus heterónimos (cf. Pessoa 1937)– tuvo el mérito, entre otros, de haber sido el primero y más importante divulgador de la obra de Fernando Pessoa, cuando los escritos del autor resultaban por la mayoría todavía inéditos y desconocidos.

peculiaridad de estos casos destacaba también a nivel visual por el concepto expositivo particular de esta sala. Siete grandes paneles verticales llenaban el espacio, cada uno con una foto o un retrato en monocromo de un autor o una autora de tamaño natural, por la mayoría de cuerpo completo (fig. 73). El elemento del cuerpo, pues, constituía el motivo central, como concreción de una individualidad irreducible a clasificaciones, pero también como motivo crítico y provocador de una estética, la contemporánea, consagrada a lo concreto. En la pared posterior, una vitrina exhibía una obra representativa de cada autor o autora, con una nota bio y bibliográfica y algunas otras imágenes. Como ya en la muestra fotográfica en el primer piso, también aquí el retrato de autor tenía la función ejemplificativa, en este caso, representando una personalidad o una actitud estética.

La biografía y obra de Manuel Teixeira Gomes (1860-1941), en la primera pared, bien se adaptaba a personificar el perfil de una literatura sin rumbo y hogar fijo. Figura nómada de cosmopolita y comerciante, político, delegado diplomático en Londres y presidente de la República portuguesa entre 1923 y 1925, fue además escritor prolífico y autor de novelas, cuentos, memorias, relatos eróticos, escandalosos para su época. El panel exhibía la gigantografía de un retrato al óleo realizado por Columbano Bordalo Pinheiro (1925) (cf. Rosário Pedreira 1997b: 99), con el escritor en su oficio de presidente, cargo al que renunció para seguir viviendo y escribiendo entre Europa y África. La edición ilustrada de la antología *Londres Maravilhosa. Outras páginas dispersas* (1942) y la traducción inglesa de sus *Novelas Eróticas* (1934) resumían en una vitrina doble la singularidad de esta diseminada, cuanto ecléctica trayectoria.

Enfermedad y dolencia afectaron, en cambio, la personalidad y la obra poética de António Nobre (1867-1900). El panel reproducía una prometedora fotografía, realizada en 1888 por la Universidade de Coimbra, del joven poeta de pie, recién matriculado en la facultad de Derecho, y la esperanzada dedicatoria a un amigo: “Mando-te (estamos no inverno), / Esta sacca de carvão; / Que nunca se extingue: é eterno!”.⁸¹⁵ La suerte con él se revelaría menos generosa: tras graduarse en París y regresar a Portugal, se enfermó de tuberculosis, renunciando a la carrera diplomática y muriendo con apenas 32 años. El catálogo insiste en esta desafortunada condición, enseñando el esbozo realizado por el poeta de un examen pulmonar y un grabado con el retrato del autor difunto envuelto en flores (cf. Rosário Pedreira 1997b: 90). Estas imágenes se veían probablemente también reproducidas en el panel de la pared posterior o en la vitrina, junto a una edición de su única obra, la colección de poesías *Só* (1892), que el propio autor, lapidario, definió –casi una premonición–: “o livro mais triste que se escreveu em Portugal” (ibid.).

No menos trágico fue el “destino” de otro poeta, expuesto en el tercer panel, Mário de Sá-Carneiro (1890-1926), suicida en París con 26 años. Autor de una obra visionaria, inquieta y perturbadora para su tiempo, integró el grupo de poetas que colaboraron en la revista modernista *Orpheu*, fundada por Fernando Pessoa, entre sus mejores amigos. Sá-Carneiro representa hoy una figura de culto en el

⁸¹⁵ Reconstruí la referencia completa comparando el material fotográfico de la muestra con el espolio digital del autor en la Biblioteca Pública Municipal do Porto. Cf. Espolio António Nobre – Bibliotecas Municipais do Porto, *António Nobre em traje académico* [MA-António Nobre-III-3[a]-5], [http://arquivodigital.cm-porto.pt/Conteudos/Conteudos_BPMP/Nobre/Espolio/Fotografias/MA-Ant%C3%B3nio%20Nobre-III-3\(a\)-05_item1/index.html](http://arquivodigital.cm-porto.pt/Conteudos/Conteudos_BPMP/Nobre/Espolio/Fotografias/MA-Ant%C3%B3nio%20Nobre-III-3(a)-05_item1/index.html) (18/08/2024).

panorama de las letras portuguesas y no podía faltar en esta galería de indómitos escritores del siglo XX. Su “corpo demasiado grande para uma alma expansiva, mas profundamente ferida” (ibid.: 91) se veía fotografiado en un imponente retrato juvenil de cuerpo completo, la mirada seria y dura. La vitrina exponía dos ejemplares, en edición portuguesa e inglesa, de la novela *A Confissão de Lúcio* (1914): sombrío memorial que recorre la historia de un triángulo amoroso entre Lúcio, Marta y Ricardo, en el que se reflejan los obsesiones y el ambiente bohemio de la vida de Sá-Carneiro en París.

Justo en frente, estaba la pared consagrada a otro gran provocador y representante del modernismo y vanguardismo portugués, José de Almada-Negreiros (1893-1970), él también entre los integrantes de la revista *Orpheu*. Figura carismática del Futurismo lusitano, en su larga trayectoria se dedicó a un arte total: fue poeta, narrador, pintor, danzador, performer teatral. La exposición daba muestra del esfuerzo escénico del artista en su propia autorrepresentación y el uso que éste hizo del cuerpo como medio artístico. Detrás del panel, con el icónico y solemne retrato fotográfico en la I Conferência Futurista de 1917 (fig. 73, izquierda), la vitrina hospedaba también algunas fotografías de 1920, realizadas por Vitoriano Braga: Almeida Negreiros desnudo, en posa como una escultura griega, evocando la estética clásica e imitando al discóbolo de Mirón (cf. Rosário Pedreira 1997b: 92-94).⁸¹⁶ La muestra exponía aquí también una edición de *Nome de Guerra* (1925; publicado en 1938), única novela del autor y retrato mayor de la capital portuguesa, a través de la historia de aprendizaje de un joven provinciano y de su amor para una prostituta lisboeta.

Por análoga originalidad se distinguía en la muestra, en el cuarto rincón, la obra del narrador, historiador y filólogo Ruben A. (Ruben Alfredo Andresen Leitão, 1920-1975), autor de una obra de carácter experimental, hermético y desafiante. Presentado en el catálogo como “um dos grandes renovadores da prosa portuguesa”, “inclassificável e irreverente” (Rosário Pedreira 1997b: 95) –lo último quizá por la hostilidad que el segundo volumen de su diario, *Páginas II* (1950), le procuraría frente al régimen– Ruben A. inaugura a mediados del siglo XX una narrativa experimental de corte antirrealista,⁸¹⁷ que cuestiona la cultura y el imaginario nacional. Una enorme fotografía de 1964 (cf. ibid.: 101) en el panel retrataba al escritor en la Necrópolis de Guiza: un libro en la mano, de perfil, la mirada hacia el horizonte, como a imitar la silueta de la Gran Esfinge egipcia a su espalda. El sugestivo cuadro daba de él una imagen enigmática y a la vez irónica. De 1964 era también la novela *Torre de Barbelia* allí en muestra en primera edición: onírica narración donde historia y ficción, épocas pasadas y presentes de Portugal se confunden y conviven en el lugar mítico de una torre eterna.

De la innovación narrativa a la neo vanguardia poética de la década de 1960: el quinto panel estaba dedicado a la traductora y poetisa Luiza Neto Jorge (1939-1989). En 1961, antes de su exilio a París (1962-1970), formó parte del grupo de jóvenes poetas que iniciaron las plaquetas de *Poesia 61* –entre ellos, Fíama Hasse Pais Brandão y Gastão Cruz, miembros de la delegación en Fráncfort–. El panel mostraba una fotografía juvenil de la poeta por aquella época, en 1960, año de su primer libro poético

⁸¹⁶ Por primera vez, este material fotográfico fue objeto de una exposición, si bien fuera ya utilizado en publicaciones. El comité acordó con el hijo de Almada Negreiros, José Afonso, el permiso para exhibir las imágenes. Sin embargo, no se permitió que fuera una de éstas a reproducirse en gran tamaño en el panel (fuente: António de Campos Rosado, entrevista del 17/11/2018).

⁸¹⁷ Su primera novela *Caranguejo* (1954) presenta al lector una historia contada al revés, desde el final al principio.

A Noite Vertebrada. Una recopilación de su obra, el volumen *Poesia. 1960-1989*, se veía en la vitrina. Neto Jorge se distinguió por una poesía desgarrada y conflictiva, en los motivos –el cuerpo, la sexualidad, el sufrimiento o la muerte– y la forma: por la autonomía de una palabra que se resiste al ritmo del verso, a convenciones miméticas y discursivas. El catálogo califica su trabajo poético como “uma espécie de corpo a corpo com a realidade, que transforma ao transformar a linguagem” (cf. Rosário Pedreira 1997b: 97). De acuerdo con ello, la muestra debía insistir (como resulta de las imágenes incluidas en la publicación – ibid.) en estas dimensiones *material* y *artificial* de la literatura y de la poesía, con manuscritos y mecanografiados que ilustran las intervenciones de la autora al propio texto y visualizan el turbulento proceso de la escritura.

Acto conclusivo de la exposición literaria, en el último panel, era un homenaje al recién desaparecido poeta Al Berto (Alberto Raposo Pidwell Tavares, 1948-1997), invitado a Fráncfort y sin embargo tristemente fallecido apenas unos meses antes de la feria. Su inclusión en la muestra, confirma el tácito criterio de la exposición de no extenderse a autores contemporáneos que fueran todavía vivientes. A pesar de haber sido añadido a última hora, Al Berto, encarnación única de la poesía beatnik en Portugal (junto solo con Herberto Helder), resulta la figura que quizá mejor podía prestarse a una lectura filtrada por el motivo del cuerpo, aquí elegido como hilo conductor. Este elemento no solo resulta omnipresente en su poesía, sino que define el único lugar cierto, aunque enigmático, móvil, fragmentado o incluso “vacío”,⁸¹⁸ de una identidad personal a la que tiende todo el esfuerzo de su escritura. Este aspecto fue ilustrado en la muestra más bien a través del medio visual. Como ejemplo de esta constante “exposição do corpo”, el catálogo recuerda el “retrato encenado” (ibid. 98) de sí mismo que el poeta eligió para la portada de su antología *O Medo* (1987) –representado semidesnudo como un Cristo doliente, en un trapo rojo sangre–, volumen que recopilaba su trabajo poético desde 1974 y que se veía expuesto en la vitrina, juntos con una edición francesa. El panel frontal reproducía una foto reciente del poeta, por Adriana Freire (1995), con camisa, cigarro y alas de ángel. Otra imagen de la década de 1970 en el catálogo, y verosímilmente en la muestra, le retrataba con el pelo largo, metido en un baño de burbujas.

Con la galería de autores contemporáneos la exposición cerraba su ciclo y el visitante se encontraba otra vez a principio del recorrido, en correspondencia de las escaleras centrales. En la pared del fondo, unas computadoras permitían al público el acceso a una herramienta CD-ROM *Portugal – Pathway into the World* (Moura/Lopes/Rosário Pedreira 1997) con informaciones sobre la participación portuguesa, los eventos del programa del Invitado y las demás exposiciones acompañantes. El medio digital encajaba en este lugar como último capítulo de una línea ideal de desarrollo histórico, desde el siglo XV al presente. Con este mismo intento estaba aquí colocada, entre las dos rampas de escaleras, la sala con el llamado “Oceanário virtual”. Se trataba de un explícito guiño promocional a la Expo’98. Un pequeño auditorio para unas 30 personas equipado con proyectores y una tecnología por la época muy experimental, desarrollada por la Universidad de Coimbra. Unas gafas 3D permitían visualizar

⁸¹⁸ Como en el poema “Poalha de água” (1989): “[...] mas se ao morrer o abrissem ao meio/nada encontrariam/nem vísceras nem ossos nem sangue/apenas poalha de água/e a dor da infindável travessia” (Al Berto 1997: 563).

especies marinas flotando en el aire, como en las aguas del Tejo: una anticipación de lo que el público internacional encontraría en vivo en el gran acuario que se abriría en Lisboa. Un folleto informativo del comité de la exposición universal promocionaba la capital como “cidade dos oceanos” y anunciaba el Pavilhão dos Océanos como “a maior atracção da Expo” (Comisariado da Exposição Mundial de Lisboa 1997: 4 y 10).

Pese a estar separado del conjunto expositivo, la continuidad temática entre Expo '98 y la participación en Fráncfort hizo que la instalación funcionara como medio escénico para una mayor proyección del contexto general de la muestra y de la historia de viajes en su conjunto. Por esta razón la sala estaba también significativamente colocada en el centro, entre las galerías de “Trajectos” y “Destinos” y las antiguas vitrinas de “Viagem”. Dentro de la narración en tres momentos de “expansión”, “regreso” y “rencuentro”, el evento de la Expo representa la cumbre histórica de una nueva posición de Portugal a nivel internacional y el punto ideal de conjugación de pasado y presente, imagen de un futuro que recupera (ahora por vía tecnológica) el legado (de otra forma solo cultural) de las antiguas expediciones por mar.

6.4. Exposiciones literarias acompañantes

Como es costumbre en Fráncfort, el programa del Invitado comprendía también una serie de otros eventos y exhibiciones acompañantes que tuvieron lugar dentro y fuera de la feria, en teatros, centros culturales y museos de la ciudad, también a lo largo de diversos meses. Portugal presentó en este marco una amplia oferta de conciertos, espectáculos de danza (cf. Rosário Pedreira 1997a: 155-173) y teatro –con las tres piezas *Bichos* del grupo O Bando (sobre un cuento de Miguel Torga), *O banqueiro anarquista* (1922) y *Fausto: tragédia subjetiva* (1908-1934) ambas de Fernando Pessoa (ibid. 161-162)–, cuatro reseñas de cine con anexas exposiciones,⁸¹⁹ así como muestras de fotografía, artes visuales, arquitectura, diseño e historia de Portugal, todas encuadradas en la contemporaneidad.⁸²⁰

Vale la pena, en este lugar, sin embargo, considerar brevemente algunas exposiciones literarias y bibliográficas o con enfoque en la literatura y en la edición que formaban también parte del programa de Portugal. A diferencia del caso de otros Invitados de honor, que a menudo se limitan a una sola exposición de literatura en el pabellón, estas muestras ofrecieron una integración, ampliación o

⁸¹⁹ Tuvieron lugar en los meses antes y después de la feria, entre junio y noviembre, en el Deutsches Filmmuseum: *New Portuguese Cinema* (12-30 de julio); *Portuguese Classic Films* (14-30 de septiembre); *Lisbon – the White City of Dreams* (2-15 de octubre), con las recientes películas de Wim Wenders rodadas en la capital portuguesa; Manoel de Oliverira: *A Retrospective* (18 de octubre-16 de noviembre). Las acompañaban dos exposiciones complementarias en el museo, bajo el título *Filmland Portugal* (2-26 de octubre): *Lisbon Story* (dedicada al Lisboa de Wenders) y *Portuguese Cine-Teatros. Fotografien von Jochen Diedrich* (cf. Rosário Pedreira 1997a: 182-195).

⁸²⁰ Sobre artes e historia de Portugal, el Invitado llevó a Fráncfort seis exposiciones con eje en el siglo XX, con excepción de una que también comprendía el siglo XIX: *Portuguese Modern Art in the time of Fernando Pessoa* (Schirn Kunsthalle, 19 de septiembre-30 de noviembre); *“Livro de Viagem”*. *Portuguese Photography 1864-1997* (Frankfurter Kunstverein, 19 de septiembre-30 de noviembre); *Design from Portugal. An Anthology* (Museum für Kunsthandwerk, 24 de septiembre-23 de noviembre); *Lisbon, 1933-1945. Point of Escape on the Edge of Europe* (Museum Judengasse am Börneplatz, 8 de octubre-30 de noviembre); *Mixed Border Zones. Three Contemporary Artists* (Galerie im Karmeliterkloster, 10 de octubre-16 de noviembre); *Portugal Twentieth Century e Architecture* (Deutsche Architektur Museum, 10 de octubre-23 de noviembre) (cf. Rosário Pedreira 1997a: 129-153).

diversificación de aquella mirada más sintética sobre la literatura y cultura portuguesa que se encontraba en la exposición central.

El Literaturhaus de Fráncfort, por ejemplo –donde, como se ha dicho, se celebró también parte del programa literario de Portugal– hospedaba dos pequeñas exposiciones. La primera constaba en una muestra fotográfica de João Francisco Vilhena, *Writers' Houses* (12-31 octubre) que tuvo lugar en el mes de octubre, a partir de la semana de la feria. En ella el fotógrafo ofrecía una mirada en el espacio privado de casas y habitaciones, como lugares de vida y escritura de 11 prominentes figuras literarias modernas y contemporáneas (cf. Oliveira Ribeiro/Vilhena 1997).⁸²¹ Esta exposición hacía evidentemente buen juego con la muestra fotográfica de Luísa Ferreira en el espacio del Café literario, con los retratos de escritoras y escritores invitados a la feria. A diferencia de aquellos, sin embargo, esta galería daba espacio a autores y autoras consagrados y ya no más vivientes, lo que hacía de la muestra un homenaje póstumo y de los domicilios allí presentados ejemplos de mausoleos literarios.

Una segunda exposición en el Literaturhaus, organizada por iniciativa de la librería alemana Buchholz en Lisboa con el título *O Olhar Alemão/Deutschen sehen Portugal* (12-31 de octubre; catálogo Rosenthal 1997a), complementaba la mirada hacia Portugal con una muestra bibliográfica de libros alemanes sobre Portugal. Con el intento de familiarizar al público local con la cultura del Invitado, la exhibición proponía una panorámica de imatopos producidos por la literatura alemana sobre Portugal, poniendo así en juego un complejo horizonte de expectativas (cf. Rosenthal 1997b: 13-21). Por medio de libros y publicaciones aparecidas desde el siglo XV hasta 1997, se presentaba una panorámica de representaciones discursivas del país ibérico por parte alemana, condicionada a menudo por imaginarios exóticos y fabulosos, como indicaban allí palabras claves, según señala Diedrich Briesemeister en el catálogo de la exposición, asociadas con Portugal en edad moderna: “Zauber” [magia], “Paradies” [paraíso], “Glück” [felicidad] (Briesemeister 1997: 22). La muestra señalaba también una evolución de estos imatopos, a partir del siglo XIX, hacia sentimientos de “Neugierde” [curiosidad] para un “ekzentrisches europäisches Phänomen” [fenómeno europeo excéntrico] (ibid.: 23), en el siglo XX, con la asimilación de una autoimagen portuguesa relacionada con la *saudade* “als Folge der drangegebenen Weltstellung” [como consecuencia de la sacrificada posición mundial] (Gerhard Nebel cit. en ibid.: 24). El recorrido parece interesante, por devolver, de manera dialéctica, una mirada especular y desde una perspectiva histórico-crítica de aquella misma representación de la cultura portuguesa ofrecida en la exposición central *Livros. Caminhos no Mundo*.

Un lugar de relieve en el programa y en la exhibición portuguesa en Fráncfort ocupó también la figura de Fernando Pessoa, sin duda el autor portugués más reconocido internacionalmente y, por la época, el más traducido entre los contemporáneos en Alemania.⁸²² Como icono de la literatura

⁸²¹ Trátase de: Aquilino Ribeiro (1885-1963) y su casa en Soutosa, David Mourão-Ferreira (1927-1996, casa en Lisboa), Fernando Namora (1919-1989, Monsanto y Condeixa), Fernando Pessoa (y sus diversos domicilios en la capital), Ferreira de Castro (1898-1974) (Sintra), Florbela Espanca (1894-1930) (Vila Viçosa), José Régio (1901-1969, Portalegre y Vala do Conde), Natália Correia (1923-1993, Lisboa), Teixeira de Pascoas (1877-1952, Amarante), Vergílio Ferreira (Lisboa y Fontanelas), Vitorino Nemésio y su casa en la isla Terceira de las Azores.

⁸²² Cf. la *Bibliographie der portugiesischen Literatur* compilada por Klaus Küpper por encargo de Portugal-Frankfurt 97 registra en 1997 25 diferentes títulos de la obra de Pessoa ya traducidos al alemán, algunos incluso en diversas ediciones, y 36 publicaciones en antologías o revistas (cf. Küpper 1997: 102-108). A estos deben añadirse 4 nuevos títulos ya

nacional, su obra y nombre portagonizaron diversas de las iniciativas de Portugal-Frankfurt 97 –así como muchos de los artículos de prensa alrededor de la participación portuguesa (v. aquí 6.2)–. En particular, la figura de Pessoa estuvo en el centro de la muestra *The Lisboas of Pessoa* o *Pessoas Lissabon* en alemán (Insua 1997b), una exposición itinerante “con carácter estelar” –como la calificó Sergio Vila-Sanjuán (2007: 84)– que el comité de Portugal trajo al Bockenheimer Depot de Fráncfort del 7 al 29 de octubre 1997 (cf. Rosário Pedreira 1997a: 90-91). Concebida de forma autónoma por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) y el curador Juan Insua, en cooperación con la Cámara Municipal de Lisboa y Casa Fernando Pessoa, la muestra había sido inaugurada en febrero de 1997 en Barcelona, con el título *Les Liboes de Pessoa* (Insua 1997a), para desplazarse después en junio a la Cordoaria Nacional de Lisboa.⁸²³ A esta exposición, extremadamente interesante en su concepción, dediqué un análisis detallado en otro estudio (Anastasio 2021: 258-266). Sin extenderme demasiado en ello, cabe destacar en este lugar, cómo la muestra aportara un concepto absolutamente innovativo y original que tendría significativa influencia en la futura recepción de Pessoa (ibid: 266-269). La muestra establecía una conexión fundamental entre la figura de Pessoa y la capital portuguesa, a partir de una doble resignificación de Lisboa como múltiple espacio biográfico y literario en la vida y en la obra del escritor y sus heterónimos, como referente real y como elemento de un complejo entramado de referencias al interior del hipertexto pessoano. A partir de la geografía de la ciudad, el espacio expositivo venía a articularse como un mapa de la capital de acuerdo con “la máquina semiótica creada por Pessoa” (Insua 1997a: II), es decir, no solo reproduciendo referencias biográficas y motivos de la dimensión imaginativa de sus textos, sino como imagen de la articulación de la polifonía de su obra. A cada heterónimo u obra –se eligieron siete entre todas las obras y los cientos de heterónimos del escritor, compreso el propio autor ortónimo Fernando Pessoa– correspondía una sala representante un barrio de la ciudad, puesto simbólicamente en escena a través de la particular visión estética oferta por el texto de un heterónimo pessoano considerado. La superposición de espacio textual, urbano y expositivo ofrecía una representación plástica de la obra de Pessoa, de acuerdo con sus diversas dimensiones estético-imaginativas, como un laberinto hipertextual. Con el auxilio de una gran variedad de medios, entre manuscritos, libros, proyecciones, citas, así como mapas, fotografías, vídeos, música e instalaciones, la muestra componía un variado y espectacular universo, entre real y ficcional, un escenario plástico o audiovisual del texto pessoano proyectado en las calles de Lisboa. A la manera de una ciudad, el texto se presentaba en una única visión sincrónica, como combinación dinámica de diferentes partes, pertenecientes a momentos o épocas distintas de la vida y la obra del escritor. Brindando un retrato visionario y fascinante de la ciudad y de su autor, la atractiva exhibición

anunciados que se irían a traducir entre 1997 y 1998 (Mertin 1997: 822-823). Lo de Pessoa representa un caso único superado solo, por razones anagráficas, por Luiz Vaz de Camões, con 34 diversas ediciones de sus poemas (muchas en el siglo XIX) y 116 traducciones en antologías o revistas alemanas (cf. ibid.: 37-58). El tercer autor más traducido al alemán por la época resulta José Saramago con 18 títulos y 7 entradas en antologías o revistas (ibid.: 120-121), seguido por Fernando Namora (con 13 títulos traducidos y 10 publicaciones en antologías) y António Lobo Antunes (con 10 títulos traducidos –ibid.: 29)

⁸²³ Por iniciativa del asesor Nuno Júdice –marido de Manuela Júdice, por entonces directora de Casa Fernando Pessoa–, el comité de Portugal integró la muestra en su propio programa en Frankfurt, patrocinando la realización del catálogo en alemán e inglés (Insua 1997b) (información del propio Nuno Júdice – correo electrónico del 18 de septiembre 2018).

venía a alimentar la imaginación y las expectativas de potenciales tanto turistas como lectores y se convirtió en un formidable dispositivo de promoción para el comité de Portugal. Por este medio el Invitado pudo: homenajear al “más famoso poeta portugués”,⁸²⁴ como António Mega Ferreira (1997c: 4) explicaba en la prefación al catálogo, vincular Lisboa (y Portugal) al autor y promover la capital portuguesa, que al año siguiente hospedaría la exposición universal.

Si bien, como en este caso, las exposiciones acompañantes no fueran directamente relacionadas con la exposición central en el pabellón, la complementaban de alguna forma o dialogaban con ella, ampliando su perspectiva y ofreciendo una panorámica también hacia dimensiones, autores u obras que no resultaban presentes allí. Desempeñaba esta función, en particular, la mencionada exposición *O Livro e a viagem sem limites. As Letras Portuguesas e o Mundo* (Brito/Lousada/Seixo 1997), hospedada en la Deutsche Nationalbibliothek de Frankfurt (9 de octubre-6 de diciembre 1997). A diferencia de las demás exposiciones, se trataba de una iniciativa directamente coordinada por la Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP) y que, por lo tanto, estaba en perfecta continuidad con el marco temático del V Centenario y de exhibición de Portugal en la feria: “A exposição ilustra fielmente o lema que adoptámos para a participação portuguesa: Portugal – Caminhos no mundo” (Mega Ferreira 1997d: 4), explicaba el presidente António Mega Ferreira en la dedicatoria. Si bien mucho más sencilla en medios y composición escénica con respecto a la exposición central, la muestra ampliaba y profundizaba algunos de los enfoques propuestos por la muestra en el pabellón, en particular, respecto de la primera sección, “Viagem”, y, como se ha visto, de la cuarta, “Trajectos”. La muestra de libros expuestos en edición reciente o facsímiles ofrecía una amplia panorámica sobre la evolución del género de las crónicas y de la narrativa de viaje en Portugal o la retoma del motivo y de la metáfora del viaje en la lírica portuguesa (cf. Seixo 1997: 8-41). Como la exposición central en el pabellón, también esta exhibición cubría la historia de la literatura portuguesa desde el siglo XV hasta la contemporaneidad. Al lado de volúmenes, reproducciones facsímiles de mapas y grabaciones antiguos o fotografías, se veían también adaptaciones de estas obras en forma de cómics y viñetas. 14 paneles con retratos de autores, organizaban una especie de antología, en orden cronológico, con biografías y selecciones de textos.⁸²⁵ Además de casi todas las 36 personalidades presentadas en *Livros. Caminhos no Mundo*, se encontraban allí también obras de figuras históricas como Ramalho Ortigão, Carolina Michaëlis de Vasconcelos y Raul Brandão u vivientes por la época, como Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade (1923-2015), Almeida Faria, José Saramago, António Lobo Antunes, Vasco Graça Moura, Manuel Alegre, para un total de 71 nombres diferentes. Me parece significativo que, con el objetivo de ofrecer una perspectiva mucho más amplia, detallada y documentada hacia el mismo enfoque ofrecido en el pabellón, se optara para una solución decisamente menos espectacular –y seguramente menos *atmosférica*– en el espacio formal y recogido de una biblioteca, lugar de trabajo de investigadores y estudiantes. La Deutsche Nationalbibliothek de Fráncfort, además, se encuentra en

⁸²⁴ “[...] berühmtesten portugiesischen Dichter” (Mega Ferreira 1997c: 4).

⁸²⁵ Cf. el listado completo de obras, documentos y objetos expuestos en Brito/Lousada/Seixo 1997: 174-186.

una zona alejada de la ciudad, tanto del centro histórico, como del centro financiero y económico donde se encuentran los demás polos culturales y la propia feria que hospedaban los eventos del programa de Portugal. De esta forma, la muestra parece configurarse más como una iniciativa de significado simbólico –por estar alojada en un tan importante archivo de Estado alemán– que realmente atractivo o representativo para el público, al fin de comunicar una imagen impactante de Portugal.

Por último, cabe señalar también una muestra al interior de la feria, armada por Portugal en el Salón 3 de la Buchmesse, por entonces dedicado a la edición de libros ilustrados, de arte y de gráfica, bajo el título *Hors Texte* (lit. “fuera del texto”). La exhibición, curada por el propio comisario de la exposición central, António de Campos Rosado –en este caso, también, involucrado en su calidad de experto y teórico del arte– y su colaboradora Susana Nieves (Campos Rosado/Neves/Rosário Pedreira 1997), se salía del enfoque temático de la participación portuguesa, y daba proyección, como indica alusivamente el título, a un espacio de la edición “a la margen” del texto o de la actividad literaria, pero íntimamente relacionado con ella. El término *hors-texte* define, generalmente, elementos impresos que acompañan el texto de un libro, pueden ser ilustraciones, grabaciones o motivos decorativos de entorno, en la cubierta o en el interior de un volumen. En un sentido más amplio, la exhibición daba visibilidad a productos tipográficos y editoriales originados por la colaboración entre editores, libreros, eminentes artistas y escritores portugueses y que por lo tanto tuvieran un interés artístico y un valor más allá de la sola componente textual, por su dimensión material, plástica y visual. Como ilustraba el catálogo, en Portugal una sinergia entre campo editorial y artístico portugués se registra en particular a partir de los años 50 del siglo XX, con el nacimiento en Lisboa y Oporto de diversos “gallery-bookshops” como la Galeria de Março y Galeria III, las librerías Bibliófila, Bertrand y Buchholz (ibid.: 6), galerías de arte que eran también librerías, o viceversa, y que hospedaban espacios de muestra y eventos de artistas y escritores, pero también, indirectamente, espacios de exposición para editores y tipógrafos. Este lugar de encuentro dio empuje a una conjunta producción artística y editorial, en continuidad con el espíritu de renovación del campo artístico por parte de las vanguardias, con sus programas de ruptura de los límites entre géneros, medios y artes. Entre los 20 artistas contemporáneos expuestos en el Salón 3, se encontraban de hecho, vanguardistas y artistas experimentales de diversas generaciones. Primero entre todos, el padre de las vanguardias portuguesas, Almada Negreiros (quién también inauguró con una exposición la Galeria de Março – cf. ibid.), el único también difunto; por lo demás se presentaban obras de celebres artistas vivientes a nivel nacional e internacional, como Mário Cesariny (1923-2006), Júlio Pomar (1926-2018), Ana Hatherly (1929-2015), el poeta visual E. M. de Melo e Castro (1932-2020) y José de Guimarães (1939-), (cf. ibid.: 15-52). La iniciativa permitió entonces ofrecer, al lado de libros particularmente interesantes y extremadamente atractivos para un público de aficionados a la edición de arte, también un “especial highlighting for some examples of contemporary Portuguese art” (ibid.: 4). Se reunía allí una selección de obras, desde los años 40 a la actualidad de los 90, que tanto en el sentido más tradicional de *hors texte* acompañaran o interpretaran textos literarios, con una referencia intermedial –ilustraciones, pinturas, grabaciones–, como también obras híbridas en su concepción que vincularan la escritura en medios diferentes – poesías visuales, cuentos gráficos, esculturas en papel o en forma de libro–.

También se veían conceptos editoriales originales, como es el caso del proyecto poético *Ciclópico acto* (1972) de Luiza Neto Jorge y el pintor y escultor Jorge Martins (1940-), una caja-libro desplegable y tarjetas, para la lectura interactiva de los poemas de la colección. Se encontraban, en fin, también instalaciones a temas editorial: como la obra *O Quarto de Gutenberg* (1995) del joven artista Pedro Cabrita Reis (1956-), un espacio-taller a disposición del público, equipado con escritorios y diversos instrumentos para la imprenta y la libre elaboración gráfica o plástica (cf. *ibid.* 46-47).

6.5. Recepción: divergencias interpretativas y coincidencias metafóricas del universo literario

A continuación, se ofrece un examen de las principales noticias publicadas en periódicos y revistas especializadas, entre las piezas recogidas en la amplia documentación de prensa recopilada internamente por la propia Buchmesse (AuM 1997b)⁸²⁶ y otro material de prensa rastreado en archivos.⁸²⁷ Como muestra se pudieron coleccionar y analizar alrededor de 600 artículos. Se trata principalmente de contribuciones de habla alemana y, solo en medida menor, portuguesa, que brindan una impresión cruzada de la recepción inmediata del evento, de cara a una reflexión acerca de la imagen proporcionada por el País invitado y sus efectos de resonancia sobre la literatura nacional. En general, la prensa devuelve el cuadro de una acogida muy positiva de la exhibición portuguesa. De forma particular, se aprecia el esfuerzo y la variedad de una propuesta que consiguió, en parte, desmontar algunas expectativas y clichés difundidos sobre el país ibérico y que, en parte, los confirmó.

6.5.1. *Hermenéutica del pabellón portugués*

La ambiciosa cuanto singular arquitectura del pabellón, que se erigía en medio del predio ferial, constituyó el elemento que mayormente catalizó la atención de los comentaristas. El enigmático diseño fue objeto de diversas especulaciones y se prestó a un amplio juego metafórico. La discusión alrededor de sus significaciones evidencia una productiva distancia hermenéutica entre la intención del proyecto arquitectónico, con su coherente conceptualización en los programas y las comunicaciones oficiales, y la heterogénea pluralidad de sugerencias de los periodistas, sean ellas autónomamente inspiradas por el complejo de elementos estéticos o condicionadas por el sistema de referencias propuesto por el Invitado.

Varios entre los comentarios –por la mayoría procedentes de la prensa de habla alemana–, documentan la sorpresa del público de reporteros a la vista del extraño pabellón. Motivo de debate resultó la interpretación de su forma. Varios comentaristas se lanzaron en originales exégesis, reconociendo en ella, no sin ironía, los más disparatados objetos. En estas descripciones el pabellón

⁸²⁶ Fuente, en este caso, no ha sido publicada. Se agradece al archivo de la Frankfurter Buchmesse en sus oficinas en la Haus des Buches de Frankfurt la disponibilidad de este documento.

⁸²⁷ En los acervos documentales del Institut für Stadtgeschichte Frankfurt, en el archivo privado de António de Campos Rosado y el Arquivo Nacional da Torre do Tombo en Lisboa, así como el archivo de Gustavo Sorá, conservado en la Reserva Patrimonial del Museo de Antropología de Córdoba (Argentina).

asume una fisionomía híbrida, por yuxtaposición y acumulación de imágenes. Muchos comentaristas refieren a ello como a una *mezcla* (una “mezcla controvertida” [umstrittene Mischung] diría Peter Weidhaas algunos años más tarde – Weidhaas 2007: 253) entre realidades distintas y distantes entre ellas: “entre el Arca de Noé, una plataforma de estacionamiento y la base lunar Alpha”⁸²⁸, “entre el diseño de un túnel y de un garaje”⁸²⁹, “un cruce entre un ufo y un contenedor de carga”⁸³⁰, “entre una caja negra y una nave hundida”⁸³¹. Hubo incluso quien en el pabellón vio –solo para mencionar algunas entre las asociaciones más llamativas, si bien no infrecuentes–: “una especie de plataforma de lanzamiento de cohetes Starfighter, con las fauces abiertas y estilizadas de una ballena”⁸³²; o el “diseño de un barco o, mejor dicho, de una nave espacial, cuyo interior funcionaría como una ‘caja negra’ o un ‘condensador’”⁸³³; en fin, “las rampas de embarques de transportadores marítimos”⁸³⁴.

Por más curiosas parezcan estas descripciones, imágenes parecidas se repiten en diversos artículos y medios de información, lo que revela un estrecho intercambio entre los operadores de prensa y permite así reconstruir algo como una impresión colectiva, evidentemente mediada por la propia comunicación del comité o de la feria. El llamado a una “caja negra”, por ejemplo, estaba ya presente en la propia descripción oficial; otras sugerencias, en cambio, resultan aportaciones originales a los motivos centrales del tema del Invitado, los viajes y la historia de “Descubrimientos”. La imagen desarrollada de forma autónoma por la prensa del pabellón como una “nave hundida”, por ejemplo, hubo cierto éxito⁸³⁵ y sería incluso reutilizada años más tarde por el propio director de la feria, Peter Weidhaas (2007: 253), en su memoria del evento. También las alusiones a la forma de un “container” o, por otro lado, de un “garaje” se repiten en diversos informes, si bien en fantasiosas variantes. Hans-Jürgen Linke en la *Frankfurter Rundschau* ironiza: “Desde atrás Portugal se ve como un garaje, de perfil como una colonia de container”⁸³⁶. Y otros le hacen eco, no sin menor imaginación: “Desde afuera esta construcción cubista se parece a un garaje doblado en sí mismo”⁸³⁷ o “la estructura parece [...] un garaje torcido que haya caído del cielo, aplastándose con fuerza contra el piso”⁸³⁸.

Ahora bien, más allá del tono satírico y de la creativa variedad de estas diferentes representaciones, llama la atención cómo todas apliquen marcas o etiquetas semánticas o connotativas parecidas. El

⁸²⁸ “Eine Mischung aus Arche Noah, Parkpalette und Mondbasis Alpha” (Gambihler 1997).

⁸²⁹ “[...] eine Mischung aus Tunnel- und Garagenarchitektur” (Loy 1997).

⁸³⁰ “[...] eine Kreuzung aus einem UFO und einem Frachtcontainer” (Westfälischer Anzeiger 1997)

⁸³¹ “[...] eine Mischung aus Black Box und sinkenden Schiff” (Schmitz 1997: 30).

⁸³² “Eine Art Starfighter-Abschussrampe, mit stilisierten, aufgerissenem Wahlfisch-Schlund” (Huttenlocher 1997).

⁸³³ “[...] [eine] an Schiffs- oder besser Raumfahrt-Architektur gemahnend[e] Aluminiumkonstruktion, deren Inneres als ‘black box’ oder ‘Kondensator’ funktionieren soll” (Villiger Heilig 1997).

⁸³⁴ “[...] die Verlade-Rampen von Fahrschiffen” (Grasberger 1997).

⁸³⁵ Un ejemplo, entre otros, lo ofrece Johannes Wetzel en la *Berliner Zeitung*, acabada la feria: “Der zentrale Portugiesischer Pavillon war ein unsachgemäß, halb in den Boden gerammter Überseecontainer” [el pabellón portugués era el container de un transatlántico torpemente enterrado por mitad en el suelo] (Wetzel 1997). El *Gießener Anzeiger* también vio la estructura “símil a una nave, una nave varada” [einem Schiff nachempfunden, einem gestrandeten] (Gießener Anzeiger 1997). Para Manfred Lange de la *Deutsche Tagespost* la exposición de Portugal se encontraba “im schlummerigen Bauch des Schiffes” [en la panza oscura de la nave] (Lange 1997).

⁸³⁶ “Von hinten sieht Portugal aus wie eine Garage, von der Seite wie eine Container-Siedlung” (Linke 1997).

⁸³⁷ “Von außen wirkt die kubistische Konstruktion wie eine ineinander gefaltete Garage” (Jansen 1997).

⁸³⁸ “Der Bau [...] wirkt, als seien Garagen in Schräglage vom Himmel gefallen und mit Wucht in die Erde eingeschlagen” (Hamacher 1997).

aspecto insólito y ultramoderno del pabellón inspira en estos comentarios, por un lado, un llamado a la técnica, motivado por la estética futurista de la estructura, por el otro el uso de un registro hiperbólico, con la evocación de escenarios no solo tecnológicos, sino míticos o catastróficos que recuperan imaginarios de la narrativa o cinematografía de ciencia ficción. Todos además asocian con cierta insistencia el diseño del pabellón no solo a un objeto genérico en movimiento, sino más concretamente a vehículos –reales o fantásticos– aéreo-espaciales, marítimos, terrestres o, incluso, extraterrestres. Con toda evidencia, estas descripciones retoman y reinterpretan la fisionomía del pabellón a la luz de la historia de viajes de Portugal aludida por el tema de la participación. Vale la pena, por último, considerar también la ecléctica y a menudo irónica extravagancia de estas imágenes como un particular rasgo significativo, por traducir un sentimiento de sorpresa y vacilación frente a la novedad introducida por el invitado portugués y su novedosa imagen, aparentemente sin referente conocido.

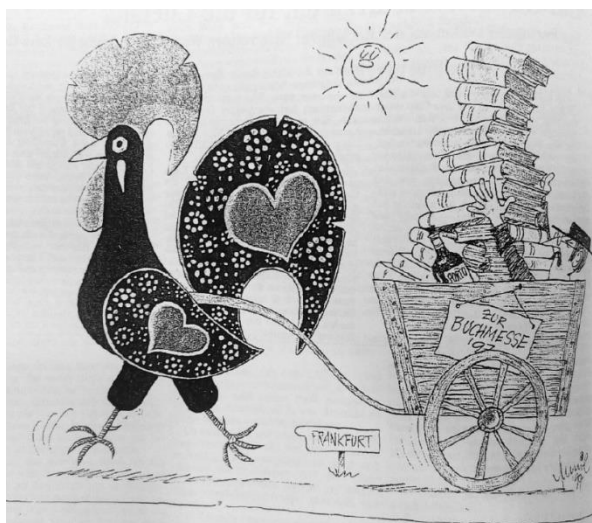


Figura 73. Caricatura de Portugal. © Felix Mussil. En: *Frankfurter Rundschau*, 15 octubre de 1997, p 1.

De hecho, además de presentar para el público “un enorme contraste con la modesta exhibición irlandesa del año anterior”⁸³⁹, la estética del pabellón constituía evidentemente un particular desafío, por contraponerse a otros y muy diferentes imagotipos difusos sobre Portugal y la cultura portuguesa. Da una idea del conflicto que la visión del pabellón debió de procurar con respecto a previstas expectativas del público, si se ponen en paralelo las descripciones de arriba con una viñeta satírica de Felix Mussil para la *Frankfurter Rundschau* el día 15 de octubre, antes de la inauguración de la feria (fig. 74). El dibujo representa un gigantesco gallo, símbolo tradicional de Portugal y de la cultura rural portuguesa, decorado con motivos típicos de los bordados locales, mientras en un paisaje soleado arrastra rumbo a Fráncfort una carreta carga de libros, vino Porto y un anciano señor, con bigotes, gafas y gorra negra, figuración probablemente de un librero, escritor o intelectual portugués de antaño.

Esta y otras imágenes arcaicas del país chocan sensiblemente con el imaginario altamente futurístico introducido por la fisionomía del pabellón. La comparación entre el medio de transporte de la carreta

⁸³⁹ “[...] ein Riesenkontrast zum bescheidenen Auftritt der Iren im Vorjahr” (Westfälischer Anzeiger 1997).

y los diversos vehículos asociados a la forma del pabellón (cruceros, aéreos, cohetes, naves espaciales, ufo...) resulta particularmente llamativa en este sentido. El periodista Bernd Noack de *Nürnberger Nachrichten*, en la nueva estética de este “pabellón futurista, que con cada evidencia pretende simbolizar la conexión al presente y al futuro”⁸⁴⁰ vio la intención del Invitado de proyectar Portugal y su historia nacional hacia escenarios de desarrollo tecnológico todavía para venir. De hecho, Portugal venía a sustituir imágenes anacrónicas de la nación, con anacronías en dirección opuesta, todavía sin referente concreto. Así, jugando con la misma metafórica sugerida por el pabellón, de un Portugal como un vehículo en viaje, un anónimo redactor en el diario nacional alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung* se interrogaba sobre la relación que la estructura debía de entretener con el país ibérico: “Largo es el ascenso hacia las alturas de la melancolía. Visto desde atrás, el pabellón de los portugueses se parece a un camión que desembarca su cargo. ¿Pero cuál?”⁸⁴¹. Retórico comenta, también, el periódico local *Gießener Anzeiger* esta misma distancia proyectiva: “De aquí a Portugal el camino es largo. Sobre todo, en Fráncfort, en la feria del libro [...]. ¿Dónde está la arena, dónde está el mar, dónde el sol? [...] Portugal es y desde hace tiempo quiere ser más que fado, *saudade*, arena, sol y mar”⁸⁴². Sobresale como la definición de la nueva fisionomía solo pueda describirse en este lugar de forma negativa, por lo que Portugal ya no es o no solo, con evocación de difusas representaciones allí desatendidas.

Intencionalmente, el diseño del pabellón excluía cualquier tipo de referencias directas o indirectas a marcas turísticas o psicológicas tradicionales conocidas –como a aquel carácter melancólico de los portugueses aludido por la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* y tan paradigmático, en cambio, en la propia autorrepresentación de Portugal en el interior del pabellón–, dejando incierta, en un primer momento, la propia identidad del Invitado. El aspecto tan “kühl, kantig, unzugänglich” [frío, anguloso, inaccesible] (Bender 1997) del pabellón, como notan algunos, contradecía de forma patente las expectativas alrededor de un país caliente, pasional y pintoresco.⁸⁴³

No obstante, o precisamente por ello, el pabellón ganó en atractivo para el público. El periódico *B.Z.* (1997: 10) saludó incluso el pabellón como “una auténtica obra de arte” [ein richtiges Kunstwerk]. El periodista Johannes Loy (1997) en la *Westfälische Nachrichten* destacó cómo este aspecto permitiera al Invitado despertar mayor interés y curiosidad hacia Portugal; encarando al público en el predio de la Buchmesse con un enigma para descifrar, el pabellón consiguió, sin embargo, más que apreciación: pudo presentar Portugal mismo como “misterio”.⁸⁴⁴ El pabellón aparece así a algunos

⁸⁴⁰ “[...] [des] futuristischen Pavillon[s], der optisch ganz bewusst die Modernität, den Anschluß an Gegenwart und Zukunft symbolisieren soll” (Noack 1997).

⁸⁴¹ “Lang ist der Anstieg bis auf die Höhen der Melancholie. Der Pavillon der Portugiesen sieht von hinten aus, wie ein Lastwagen, der seine Fracht ablädt. Aber welche?” (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1997b).

⁸⁴² “Er ist ein langer Weg nach Portugal. Vor allem in Frankfurt auf der Buchmesse [...]. Wo ist der Sand, wo ist das Meer, wo die Sonne? [...] Portugal ist mehr und will längst mehr sein, als Fado, Saudade, Sand, Sonne und Meer” (*Gießener Anzeiger* 1997).

⁸⁴³ Otros comentan con sorpresa o decepción: “Dieser grau-schwarze Kasten [...] soll die alte Kolonialmacht und die Seefahrernation vom Südwesten Europas repräsentieren?” [Y este cajón negro y gris [...] debería representar la antigua potencia colonial y nación de navegadores?] (*Nürnberger Zeitung* 1997).

⁸⁴⁴ Afirmaba Loy: “Dieser hat durchaus ihren Reiz. [...] Mithin wolle, so die junge Architektin, auch der Portugal-Pavillon Mysterien der Kultur ihres Landes an die Besucher weitergeben. Dieses Ziel ist erreicht” [éste (el pabellón; M.A.) tiene

como “aufwendig und mit Hang zum Mysteriösen” [elaborado y con una inclinación al misterio] (Bolduan 1997). Sabine Rother alabó a los portugueses “que con su futurístico pabellón han creado visualmente un punto focal casi mágico al interior del recinto”⁸⁴⁵.

Se hace largo en general una comprensión de Portugal bajo el signo de una *otredad* radical, que si no excluye alusiones exóticas o míticas, no se limita a aquellas. A partir de los efectos de curiosidad, sorpresa y extrañamiento procurados por el aspecto hermético y cerrado del pabellón, tomaron forma en las noticias también lecturas metafóricas que se alejan del discurso oficial. La historia de Portugal funcionó como particular trasfondo para estas interpretaciones. Diversos comentaristas, por ejemplo, frente al carácter impenetrable del pabellón, remitieron al imaginario de los Descubrimientos, si bien invirtiendo sus elementos. Es Portugal mismo, ahora, territorio de conquista: “Este pabellón es para conquistar. Nada mal para un lugar que presenta la literatura y un país que hizo la historia como nación de descubridores y potencia colonial” (Bender 1997)⁸⁴⁶. Wolfgang Bager, periodista del diario regional *Südkurier*, se produce también en un análogo paralelismo y sintetiza: “Die Entdecker werden entdeckt” [los descubridores se descubren] (Bager 1997).

Otros también destacaron cómo la estructura fuera “klotzig und uneinnehmbar wie eine Festung” [pesada e inalcanzable como un bastión] (Bender 1997) y se pareciera a “eine Trutzburg” [una fortificación] (Hennemann 1997), símbolo de una cultura que se resiste a cualquier acercamiento (quizá también recordando los bastiones y castillos que musulmanes y cristianos erigieron en Portugal y en la península ibérica en la Edad Media). La *Rhein-Main Zeitung* es más precisa y habla incluso de una “Portugals metallische Trutzburg gegen die europäische Gleichmacherei” [fortificación metálica portuguesa, contra la uniformización europea] (Rhein-Main Zeitung 1997). El anónimo periodista imputa a la estética del pabellón una intención política y atribuye a la supuesta resistencia cultural portuguesa un implícito valor positivo, pues el término *Gleichmacherei*, referido a Europa, tiene connotación peyorativa (como “uniformización del pensamiento”, “generalización sin diferenciación y sentido crítico”). La enigmática estructura del pabellón portugués se tornaría, según esta interpretación, en la imagen de una alteridad y distancia de Portugal con respecto al proyecto europeo y de una irreducible originalidad, finalmente sinónimo de *creatividad*: “No su aislamiento, sino su autonomía creativa es lo que quiere demostrar esta nación cultural”⁸⁴⁷. También puede leerse entre líneas una general apreciación positiva del formato del Invitado de honor, como baluarte en defensa de la diversidad cultural que el pabellón portugués tan bien representaría.

Por otro lado, hubo quien interpretó el cambio de estética de Portugal en sentido totalmente opuesto, como “eine Chance, sich der Welt als moderne europäische Nation zu präsentieren” [una chance para

sin duda su atractivo. (...) De este modo, dijo la joven arquitecta, el pabellón de Portugal pretende también comunicar a los visitantes los misterios de la cultura de su país] (Loy 1997).

⁸⁴⁵ “[...] die mit ihrem futuristischen Pavillon einen schon optisch geradezu magischen Mittelpunkt auf dem Gelände geschaffen haben” (Rother 1997a).

⁸⁴⁶ “Dieser Pavillon soll erobert werden. Gar nicht schlecht für einen Ort, der Literatur präsentiert und ein Land, das als Entdeckung und als Kolonialmacht Geschichte gemacht hat” (Bender 1997).

⁸⁴⁷ “Nicht ihre Abschottung, sondern ihre schöpferische Eigenständigkeit will die Kulturnation beweisen” (Rhein-Main Zeitung 1997).

presentarse al mundo como moderna nación europea] (Hamacher 1997: 26), es decir una estrategia renovadora orientada a adaptar la imagen de Portugal a un supuesto contexto de modernidad europea.

Hacia esta misma interpretación propende también la prensa portuguesa. Los (más reducidos) comentarios que refieren al pabellón de Portugal en los medios portugueses resultan menos sorprendidos y aparentemente poco interesados en descifrar el curioso diseño del pabellón. Cuando lo hacen, refieren a la memoria arquitectónica⁸⁴⁸ o prefieren señalar la impresión causada por la estructura en los alemanes.⁸⁴⁹ Más que la forma y el aspecto estético, los medios portugueses enfatizan la posición tan destacada del pabellón en el recinto de la feria de Fráncfort.⁸⁵⁰ Esta misma posición parece justificar, para la prensa local, un necesario cambio de imagen por parte de Portugal. Para estos comentaristas, en el entorno urbano de Fráncfort y de la feria el pabellón portugués se veía como uno entre los edificios característicos que distinguen el ambiente. Explican Tereza Coelho y Luís Miguel Queirós en el *Jornal de Notícias*:

Esta insólita construção que evoca vagamente uma rampa de lançamento, paradoxalmente não destoa da arquitectura que a rodeia. De facto, quem aterra em Frankfurt, e vem directamente para a Feira do Livro poderá crer que não chegou a sair do aeroporto. Em ambos os espaços [...] se impõe o mesmo gigantismo monocromático e o mesmo ambiente asséptico. (Coelho/Queirós 1997a)

Los periodistas divisan en la estrategia estética del Invitado una precisa intención mimética, orientada a adaptar el perfil de Portugal al contexto de la feria y a la modernidad de aquel corazón político y financiero de Europa que es Fráncfort. Otro reportero de *Jornal de Notícias* pone en relación el aspecto anónimo y aséptico del pabellón con la general voluntad de apertura “universalista”⁸⁵¹, anunciado por el programa de Portugal. Una explicación, esta última, que parece casi paradójica, si se considera el estupor expreso por la prensa de habla alemana. Sin embargo, diversamente de aquella, los reporteros portugueses no se detienen en interpretaciones sencillamente referenciales o figurativas del pabellón, sino que buscan conexiones culturales en un nivel más abstracto y meta-comunicativo, en los efectos performativos que el pabellón consigue despertar: desconcierto, misterio, extrañamiento... Según António Carvalho del *Diário de Notícias*, por ejemplo, más que lo que la forma debería recordar, es la propia complejidad y tendencia al enigma del proyecto arquitectónico lo que representaría “uma metáfora típicamente portuguesa”: “Portugal é uma cultura complexa, assim também a caixa de este pavilhão é opaca, apenas com algumas frestas de luz para se descobrir o que está lá dentro” (Carvalho 1997a: 40). Según esta idea, el alto nivel de abstracción simbólica resulta un

⁸⁴⁸ “O pavilhão assemelha-se a um gigantesco contentor inclinado [...] dando uma clara ideia de movimento, de transitoriedade, que se pretende associar à trajetória cultural e histórica de Portugal através dos séculos” (Correio da Manhã 1997a).

⁸⁴⁹ Por ejemplo, allí donde se habla de una “‘nave espacial’, como o director da Feira do Livro de Frankfurt chamou ao pavilhão português” (Coelho/Queirós 1997a).

⁸⁵⁰ Se insiste, de manera particular, en la ubicación, entre céntrica y periférica al interior de la plaza, así como en el tamaño y el prestigio del proyecto (cf. por ejemplo: Açoriano Oriental 1997; Correio da Manhã 1997a; Pina 1997a; Melo 1997b) o en el número de personas que visitaron el pabellón de Portugal (cf. A Capital 1997; Diário as Beiras 1997; Pina 1997b).

⁸⁵¹ “O conceito do pavilhão privilegia a natureza essencialmente universalista da cultura portuguesa” (Jornal de Notícias 1997).

rasgo saliente de la cultura portuguesa, del carácter reflexivo y laberíntico de sus propias “metáforas nacionales” –lo que sin embargo no facilitaría la comunicación en este contexto–:

O pavilhão português é ele proprio uma metáfora contendo outras metáforas, utopias e realizações concretas mostradas pela exposição de livros antigos e contemporâneos [...]. Resta saber até que ponto as nossas metáforas nacionais, de que nos alimentamos e que por vezes nos devoram e consomem, serão igualmente evidentes e saboreadas pelos estrangeiros. (Ibid.)

Como Carvalho, también otros periodistas levantaron dudas sobre la eficacia comunicativa de esta estrategia. Entre otros, quienes lamentaron el recurso a una estética anónima, como el utilizzo de “cores” demasiado “sombrias, quase funerárias”, como para poder presentar “os ‘segretos’ da literatura portuguesa aos curiosos” (Ferreira Alves 1997) y así despertar interés; o como reporta Sara Pina: “alguns criticaram [a caixa negra] por ser demasiado cinzenta e sombria, em contraste com as características de luminosidade do nosso país” (Pina 1997b). Mayor entusiasmo provocó, en cambio, otra forma más tradicional de *branding*, como la instalación de la enorme bica portuguesa en la entrada del stand de Portugal (cf. Carvalho 1997b; Coelho/Queirós 1997b), o ver identificado al país en la prensa alemana a través de imágenes de tranvías y retratos de Pessoa (cf. Rodrigues 1997b y O Despertar 1997).

A pesar de las críticas, el curioso aspecto del pabellón no desencadenó en el campo cultural portugués el mismo juego de precarias identificaciones al que se dedicaron los reporteros alemanes, al intentar resolver el enigma planteado por la estructura. En medio de tantas y diversas interpretaciones, el periodista del *Börsenblatt* Alexander Schmitz, por ejemplo, admite, acabada la feria, algún equivoco, reconociendo solo al final una ambigüedad fundamental con la que el propio concepto del pabellón jugaría: “Quizá muchas cosas, aquella primera noche [de la inauguración], no la entendimos para nada. La caja negra, por ejemplo [...]. Y la nave de la historia pasada, que se hunde. [...] ¿O es una nave que brota a la superficie?”.⁸⁵² Por su parte, los periodistas portugueses reconocieron esta ambigüedad como una provocación y como tal la trataron: como expresión de una cultura enigmática o como intento (bien o mal enfocado) de asimilación. Lo que es cierto en ambas perspectivas, desde Portugal o desde el extranjero, es el efecto de un diseño arquitectónico que produce un conflicto de representaciones, en un juego entre manifestar y ocultar que obliga su público a preguntar por la relación simbólica no solo entre esta forma estética y la imagen de Portugal, sino más concretamente entre el exterior del pabellón y sus contenidos.

6.5.2. *Proyecciones estéticas e intentos de definición de la literatura portuguesa*

El efecto de trastorno procurado por la estética de pabellón tuvo un impacto también en imágenes no solo de la cultura portuguesa, sino de su literatura, filtradas por el complejo conjunto de discursos

⁸⁵² “Vielleicht hatten wir an jenem ersten Abend ja doch einiges noch gar nicht begriffen. Die Black Box nicht [...]. Und das sinkende Schiff der alten Geschichte nicht. [...] Ein Schiff, das auftaucht vielleicht?” (Schmitz 1997: 37).

de la comunicación del Invitado. En diversos artículos se encuentran alusiones, conexiones o paralelismos entre el tema de la participación portuguesa, el concepto del pabellón y consideraciones acerca de la literatura o del campo literario portugueses. La muestra literaria de Portugal intentó ordenar el desarrollo de la literatura portuguesa de acuerdo con el marco discursivo, temático o estético de la participación en la feria, con la consecuencia de encerrar la recepción de literatura en un particular conjunto contingente de metáforas, de las que el pabellón fue la primera. Dichos efectos se reflejan abundantemente en la prensa.

Pese a no estar, como se lamentaba por entonces, la literatura portuguesa todavía muy conocida en el exterior, pocos países como Portugal podían preciarse en el campo cultural internacional de una imagen romantizada y tan marcadamente literaria, como *nación poética*, que se reverberó en la prensa y en las publicaciones dedicadas a Portugal en 1997 ya en los meses anteriores a la feria.⁸⁵³ Pocas, icónicas figuras internacionalmente apreciadas y reconocidas velaban por esta proyección: Pessoa, Saramago o Lobo Antunes por encima de todos,⁸⁵⁴ pero también, a partir de 1997, Lília Jorge y Mário de Carvalho, entre las propuestas más recientes, quienes protagonizaron las contribuciones periodísticas y académicas sobre la literatura portuguesa antes y durante la feria, proponiéndose como emblemas casi exclusivos del Portugal literario.⁸⁵⁵ Si bien pudiendo contar con una imagen bien contorneada de su cultura, por la referencia a una idea, de por sí creada por la literatura, de un supuesto carácter *melancólico* del portugués,⁸⁵⁶ se ha visto cómo Portugal prefirió proponerse, por lo menos

⁸⁵³ Una representación de la nación lusa como “literarisch-utopisches ‘Miniatur Europas’” [“miniatura” utópico-literaria de Europa] (Offenhäuser 1997: 912) caracteriza según Dieter Offenhäuser también los discursos sobre Portugal por parte de intelectuales alemanes. En la prensa alemana, Portugal se celebró a menudo como “Land der Poeten” [país de poetas] (Pischke 1997b) o “Literarisches Entdeckungsland” [país literario de los Descubrimientos] (Iserlohner Kreisanzeiger und Zeitung 1997).

⁸⁵⁴ Josef Nagel en la *Allgemeine Zeitung* indica Fernando Pessoa como ariete de la literatura portuguesa, recordando por ejemplo cómo “der 100. Geburtstag Fernando Pessos 1988 eine wahre Welle portugiesischer Literatur auf dem (bundes-)deutschen Buchmarkt ausgelöst [hat]” [el centenario del nacimiento de Fernando Pessoa en 1988 ha desatado una auténtica ola de la literatura portuguesa en el mercado de Alemania (federal)] (Nagel 1997). Ruy-Güde Mertin, en su report sobre el estatus de la traducción de literatura portuguesa en alemán, alude también a esta misma percepción difundida en el campo editorial (cf. Mertin 1997: 818), explicando, sin embargo, cómo la traducción de obras de José Saramago y António Lobo Antunes, Lília Jorge, Augustina Bessa Luis o Miguel Torga tuvo lugar “unabhängig davon und zur selben Zeit” (ibid.), [independiente y paralelamente] al fenómeno Pessoa. De todas formas, en la reseña de prensa de la feria (AuM 1997b) son numerosos los artículos que documentan la enorme atención internacional dedicada, además que al omnipresente Pessoa, a Saramago y Lobo Antunes, no solo como figuras prominentes de la literatura portuguesa contemporánea, sino como autores “universales”. Véase, por ejemplo, el ya mencionado debate sobre el esperado Premio Nobel a Saramago o Lobo Antunes en los periódicos internacionales de la época (entre otros: Ingendaay 1997; Rühle 1997; B.Z. 1997; Vila-Sanjuán 1997; Casalegno 1997; Rodrigues 1997b).

⁸⁵⁵ Juntos a Pessoa, Saramago y Lobo Antunes, los nombres de Lília Jorge y Mário Carvalho marcan una presencia constante en todas las contribuciones de prensa sobre Portugal y la literatura portuguesa en aquellos meses (cf. entre otros: Auffermann 1997; Buschmann 1997; taz 1997; Weisser 1997; Ayren 1997; Thomas 1997; Iserlohner Kreisanzeiger und Zeitung 1997). Diversas entrevistas con Jorge y Carvalho, reseñas o extractos de sus obras se publicaron en los principales periódicos nacionales y locales (entre otros: Der Tagesspiegel 1997; Grumbach 1997; Staudache 1997) o revistas, como en el boletín de la Asociación del comercio librero alemán *Börsenblatt* dedicado a Portugal (Carvalho 1997c), en los números 46 y 47 de la revista de cultura iberoamericana *Travía* (Engelmayer 1997 y Carvalho 1997d) o en la revista académica de estudios sociales *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte* (Stäblein 1997a).

⁸⁵⁶ Renate Heß refiere por ejemplo de un taller de traducción que tuvo lugar en los días de la feria en el que se discutieron, entre otras, “Besonderheiten” [particularidades] de la traducción y recepción de literatura portuguesa: “Hinsichtlich der Rezeption der portugiesischen Literatur war festzustellen, daß diese allgemein mit der Vorstellung vom Schwermut und Melancholie verhaftet zu sein scheint, trotzdem zeigten sich auch interessante Unterschiede” [En cuanto a la recepción de

inicialmente, con un perfil renovado. Por lo menos de entrada, Portugal intentó dar más relieve a la escasa presencia internacional de la literatura portuguesa y a la posición periférica del campo literario portugués en un contexto global. La acogida del misterioso pabellón portugués en la prensa muestra cómo esta propuesta en parte rompió con representaciones tradicionales y establecidas de la cultura portuguesa, dando respaldo más bien a un discurso sobre la *otredad* de Portugal ahora extensa también a su literatura, como objeto absolutamente desconocido y novedad para descubrir. Gerd Kowa en el periódico *Die Rheinpfalz* notó, por ejemplo, acerca de un paralelo entre el pabellón y la literatura lusa: “Un periodista de la Radio Hessiana lo ha comparado a un ufo. No es una mala comparación. Pues la literatura de este país a la margen de Europa [...] es algo casi totalmente inaudito y desconocido para el resto del planeta”.⁸⁵⁷

La forma y el espacio del pabellón procuraron también transferir ciertas marcas significantes desde la estética del diseño arquitectónico a la literatura, generando nuevas y diversas expectativas. Wolfgang Bager (1997) en el *Südkurier* interpreta la estructura hermética y dinámica del pabellón como el símbolo de una cultura literaria aislada y, no obstante, motivada por un fuerte anhelo hacia el exterior, como lo que animó los antiguos navegantes: “Herméticamente cerrado como una caja negra, solo unas hendiduras y una simple, larga rampa lo conectan con el mundo externo. El aislamiento obliga a nuevas salidas, en la historia de Portugal o como ahora en la literatura portuguesa”.⁸⁵⁸ En este y análogos comentarios la estética del pabellón, la tradición literaria y el propio esfuerzo del campo literario portugués para presentarse en la platea internacional se asimilan e interpretan a la luz de la historia de viajes de Portugal, ampliamente aludida en la exhibición del País invitado, convirtiendo la participación en Fráncfort en un análogo de las expediciones de conquista.

El aspecto hermético del contenedor también contribuyó a amplificar no solo la curiosidad, sino la relación al valor de lo que el pabellón contenía, atribuyendo así indirectamente a la literatura un carácter de hermetismo y de misterio. Tan “faszinierend, geheimnisvoll” [fascinante, misteriosa] (Bender 1997) o “magisch” [magisch] (Rother 1997a) como la estructura del pabellón, debía de ser también la oferta de contenidos literarios en su interior. Como si de esta caja o cofre, además de misterios y “secretos”, se tratara de sacar ahora, con una nueva metáfora y una alusión a los viajes de conquista, “die literarischen Schätze Portugals” [los tesoros literarios de Portugal] (Loy 1997) o los “Schätze seiner dichterischen Hochkultur” [tesoros de su civilización poética] (Huttenlocher 1997). Análogamente, Hans Jansen (1997) comenta el contraste entre el aspecto prosaico del pabellón con el lujo y la preciosidad de los volúmenes en su interior. Si desde afuera el edificio se veía como un “garaje doblado en sí mismo”, se ha dicho, “dentro, bajos cúpulas reventadas, brillan en nichos de cristal las ediciones facsímiles de los clásicos portugueses, que relatan los viajes de descubrimiento de Vasco da

la literatura portuguesa, se constató cómo ésta, en general, parece estar anclada a una idea de tristeza y melancolía, no obstante, destacaron también diferencias interesantes] (Heß 1997: 32).

⁸⁵⁷ “Ein Journalist des Hessischen Rundfunks verglich ihn mit einem Ufo. Kein schlechter Vergleich. Denn die Literatur dieses europäischen Randlandes [...] so etwas wie ungesehen und unerhört für den Rest des Erdteils [ist]” (*Die Rheinpfalz* 1997).

⁸⁵⁸ “Hermetisch abgeschlossen wie eine Black Box, nur Sehschlitze und eine weite flache Rampe verbinden mit der Außenwelt. Abgeschiedenheit zwingt zum Aufbruch, in Portugals Geschichte und nun auch in Portugals Literatur” (Bager 1997).

Gama. Aventuras que fundamentaron la riqueza del país” (Jansen 1997)⁸⁵⁹. Destaca cómo, directa o indirectamente, en estos comentarios la referencia al pasado colonial tuvo el efecto de proyectar hacia la literatura el imaginario fascinante, exótico y aventurero de la historia de Descubrimientos.

También los comentarios y noticias en la prensa acerca de la exposición central (aunque muchos más reducidos con respecto a aquellos sobre el pabellón) retoman este conjunto temático y/o metafórico de representaciones. En este marco se resituían también estereotipos y clichés frecuentemente asociados a la cultura y la literatura portuguesa, como el mencionado carácter melancólico, al que la propia muestra todavía no renunciaba totalmente. Nota polémicamente el *Gießener Anzeiger*, con una referencia indirecta al primer poema de *Mensagem* de Fernando Pessoa, expuesto en la muestra:

El primer rastro de literatura en el pabellón refresca a la memoria aquel cliché, mencionado a principio, según el cual Portugal, situado en los límites del continente, con la mirada hacia la vastedad del mar, de espalda a los europeos, sería un país de solo sueños y nostalgias. Y así, entonces, sería también su literatura.⁸⁶⁰

Pese a estas asociaciones, en el marco temático de la participación portuguesa estos mismos estereotipos entran a formar parte de una narración histórica más amplia y compleja, empezando también a circular de una forma más crítica en la prensa.⁸⁶¹ Más y antes que el tópico de una literatura melancólica, se abre espacio, a través de la muestra y su enfoque, una definición de la literatura portuguesa primariamente como “Literatur der einstigen ‘Seefahrernation’” [literatura de la antigua “nación de navegadores”] (B.Z. 1997).⁸⁶²

A partir de este leitmotiv proporcionado por la muestra, diversos reporteros reconocen en la imagen de la navegación –sea eso entendido como práctica fundamental y determinante de una época histórica, o metáfora de una relación interior– un hilo conductor no solo de la exposición, sino de la literatura portuguesa en general. Johannes Loy cita a este propósito la frase de Pessoa propuesta en los paneles de “Desassossego”: “‘Soy un navegante en mi alma desconocida’”. Esta frase de su pluma marca un tema clave en la literatura portuguesa. La cuestión sobre el sentido del mundo y el destino del

⁸⁵⁹ “[...] eine ineinander gefaltete Garage”; “Innen prunken in Glasnischen unten geborstener Kuppel die Faksimile-Ausgaben der portugiesischen Klassiker, die Vasco da Gamas Entdeckungsreisen beschreiben. Jene Abenteuer, die den Reichtum des Landes begründeten” (Jansen 1997).

⁸⁶⁰ “Die erste Spur Literatur im Pavillon hilft dem eingangs erwähnten Klischee auf die Sprünge, Portugal sei – am Rande des Kontinents gelegen – mit dem Blick auf die Weiten des Meeres, mit den Europäern im Nacken, ein Land einzig der Träume und der Sehnsucht (...). Und so müsse auch seine Literatur sein” (Gießener Anzeiger 1997).

⁸⁶¹ Ya se comentó este cambio de mirada con referencia a artículos en la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (1997b), del *Gießener Anzeiger* (1997) y sus reflexiones sobre el pabellón. En la revista *Neue Gesellschaft*, Theo Pischke, ofrece por ejemplo algunas “unmelancholische Anmerkungen zur portugiesischen Realität” [consideraciones no melancólicas sobre la realidad portuguesa] (Pischke 1997a), aludiendo a una superación de este imago tipo de cara al Portugal moderno. También la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (1997a), que tras la inauguración de la Buchmesse titula provocativamente “Melancholisch” [melancólica], con alusión a la presencia portuguesa en la feria, caracteriza la exhibición de Portugal, remitiendo al concepto, introducido por Lourenço en su discurso inaugural, de la “‘aktive Melancholie’ eines utopischen Volkes” [“melancolía activa” de un pueblo utópico], lo que señala una mayor distancia y diferenciación en el uso de esta representación típica en el marco de un nuevo y más complejo horizonte discursivo.

⁸⁶² También, de cara a la esperada exposición en Fráncfort y retomando el mismo enfoque, el romanista Heinz Willi Wittschier propone en el *Börsenblatt* de 10 de octubre de 1997 una panorámica histórica de la literatura portuguesa bajo el título de “Heldengesänge Seefahrernation” [Cantares de gestas de una nación de navegadores] (Wittschier 1997: 42).

hombre”.⁸⁶³ Por efecto de la organización de espacios y medios expositivos, la cita de Pessoa se interpreta como paradigma de la literatura portuguesa, y no como expresión de una empresa literaria individual (por mucho que tenga una aspiración nacional) –que además no se corresponde tampoco a la empresa del ortónimo Fernando Pessoa, en cuanto quien habla, en este caso, es el anónimo narrador del *Livro do Desassossego* en un fragmento atribuido al semiheterónimo Bernardo Soares (cf. Pessoa 2010: 260)–. Igualmente, Wolfgang Bager (*Südkurier*), destaca la cita como “ein Satz, der programmatisch wirkt” [una frase que suena programática] (Bager 1997), aludiendo a la relación de Portugal con la navegación y aquella citadas “salidas” hacia el exterior que su literatura buscaría constantemente. La coincidencia metafórica entre historia de viajes e inquietud existencial propuesta por el recorrido de la exposición se retoman y reutilizan como definición de una condición de la literatura nacional.

A partir de este paralelismo se abre paso una lectura unívoca y coherente de una pluralidad de obras literarias como “viajes oníricos” [Traum-Reisen] (Noack 1997) en el territorio de la consciencia nacional, como las define Bernd Noack (*Nürnberger Nachrichten*), quien explica:

[los caminos en el mundo] son, sin embargo, a menudo también “solo” viajes en los paisajes de la mente, descubrimientos en el inconsciente. La muestra presenta toda una serie de escritores extraordinarios y excéntricos que, a través de sus cuidadas peculiaridades y vanidades, son sin duda ellos mismos indicadores del estado de ánimo de un entero pueblo. Hubo autores que escribieron el “libro más triste del mundo”, sufrieron por su indefinida existencia, se desesperaron por la decadencia de la belleza, provocaron con obras de arte totales el replanteamiento de la identidad perdida y, sin embargo, todos pueden resumirse en una sola intuición de –por supuesto– Pessoa: “Soy un navegante en mi alma desconocida”.⁸⁶⁴

Como se ve, el dispositivo semiótico de la muestra, basado en una triangulación entre obras literarias, historia nacional y dimensión psicológica, resultó no solo reconocible para el público, sino un instrumento hermenéutico concluyente. En la recepción de este esquema interpretativo, el caso de Pessoa resulta el más emblemático, por la doble razón de representar la figura del poeta y autor portugués por la época más conocido internacionalmente, desarrollando así la función de símbolo de la literatura portuguesa en su conjunto, pero también de tematizar y dar forma en su obra (de manera particular en *Mensagem*) a la conexión alegórica en la que insistía el propio concepto de la muestra, también literalmente, en el espacio y organización expositiva. La adopción y reutilización del término *desassossego* como concepto central del discurso narrativo de la exposición expresa esta función de la alegoría pessoana, ofreciendo al espectador una clave de lectura de las demás obras bajo la sombra de

⁸⁶³ “‘Ich bin ein Seefahrer in meinem unbekannten Selbst’. Dieser Satz aus seiner Feder markiert ein Leitthema der Literatur Portugal. Die Frage nach dem Sinn der Welt und nach dem Wohin des Menschen” (Loy 1997).

⁸⁶⁴ “Oft genug sind es [Wege in die Welt] aber auch ‘nur’ die Reisen durch die eigenen Kopflandschaften, die Entdeckungen im Unterbewußtsein. Die Schau präsentiert da eine ganze Reihe wunderlicher und verschrobener Literaten, die durch Ihre gepflegten Eigenheiten und Eitelkeiten ganz sicher selber Weg-Weiser zur Gemütslage eines ganzen Volkes sind. Da schrieben Schriftsteller am ‘traurigsten Buch der Welt’, sie litten an ihrer undefinierten Existenz, verzweifelten am Verfall der Schönheit, provozierten als Gesamtkunstwerke das Überdenken der verlorenen Identität und lassen sich doch alle unter einer Erkenntnis von – natürlich – Pessoa zusammenfassen: ‘Ich bin ein Seefahrer in meinem unbekannten Selbst’” (Noack 1997).

aquel proyecto poético y filosófico. Entre todos los “estados de ánimo” presentados en la exposición, Noack, destaca, de hecho, “sobre todo el desasosiego, que a partir de Fernando Pessoa se ha convertido en un sinónimo de la literatura portuguesa”.⁸⁶⁵ El efecto generalizador de las asociaciones establecidas por la muestra resulta evidente. Pues no solo se remarca el ya consolidado vínculo entre Pessoa y la imagen (literaria y no) de Portugal, sino que se adscribe a la literatura de Portugal –y al pueblo portugués en general– una manera de sentir que solo es la visión absolutamente única y anticonformista de un autor inactual ya por su época –además de casi desconocido en vida–. La centralidad en la muestra de la figura y del texto de Pessoa, claramente reconocida por parte del público,⁸⁶⁶ y su consecuente omnipresencia y ubiquidad en la recepción en la prensa, dio pie no solo a diversas simplificaciones, sino también a algunas confusiones, como cuando, un periodista del *Gießener Anzeiger* atribuyó a Pessoa una cita, por el contrario, de Vergílio Ferreira que se leía en uno de los paneles: “La primera pared incurvada, en la que resalta una cita de Fernando Pessoa: ‘Ama lo imposible, pues es lo único que no te puede decepcionar’”.⁸⁶⁷

Fue tarea de las secciones “Afectos” y “Desassossego”, como se ha visto, tematizar y simbolizar, en una combinación entre obras y organización del espacio expositivo, aquella reconversión del motivo del viaje a metáfora de exploración interior expresada por la cita de Pessoa. En este punto la muestra pasaba también del motivo simbólico del mar y su ideal apertura a la dimensión cerrada y atormentada de la individualidad y de un camino íntimo y solitario. Diversos comentadores interpretaron como significativa en este lugar la impresión –a través de medios *atmosféricos*– provocada por un espacio particularmente angosto, irregular y “ein Bißchen labyrinthisch verschachtelt” [torcido de forma un poco laberíntica] (Linke 1997). La imagen de un recorrido como “laberinto” – “ein enges Labyrinth” [un estrecho laberinto] de “dunklen Galerien” [obscuras galerías] (Bolduan 1997); un “Labyrinth vom Buch zu Buch” [laberinto de libro en libro] (Hamacher 1997: 26) – reverbera también, a la par de la navegación, en la idea de los libros expuestos en este lugar, como allí donde se habla del interior del pabellón como de un híbrido “Labyrinth-Schiff portugiesischer Literatur” [nave-laberinto de la literatura portuguesa] (*Gießener Anzeiger* 1997) o “ein freundlicher Irrgarten für die Literatur” [un agradable dédalo de la literatura] (Linke 1997). El laberinto define, entonces, tanto de forma metareflexiva la exposición como tal, que obstaculiza, en esta parte, una rápida visión de conjunto, como finalmente una literatura nacional encerrada en sus propios enredos, como sugiere Ruth Bender con un paralelismo: “Por lo contrario, en el pabellón uno puede jugar, componer algo como su propio puzle portugués. [...] También en el laberinto de los libros uno se queda atrapado”.⁸⁶⁸ Entre otras cosas, esta sección con su escenificación patética por medio de la luz y del espacio reabre pista a visiones generales estereotípicas de la cultura portuguesa que la estética del pabellón había

⁸⁶⁵ “[...] vor allem die Unruhe, die wohl seit Fernando Pessoa zu einem Synonym der portugiesischen Literatur geworden ist” (Noack 1997).

⁸⁶⁶ “Den Mittelpunkt der Ausstellung nimmt Fernando Pessoa an” [Fernando Pessoa ocupa el centro de la exposición] nota el *Nürnberger Zeitung* (1997).

⁸⁶⁷ “[...] die erste rundgeschwungene Wand, an der ein Zitat Fernando Pessogas prangt: ‘Liebe das Unmögliche, den es ist das einzige, was Dich nicht enttäuschen kann’” (*Gießener Anzeiger* 1997).

⁸⁶⁸ “Stattdessen darf man spielen im Pavillon, sich so etwas wie sein eigenes portugiesisches Puzzle legen. [...] Auch im Labyrinth der Bücher bleibt man hängen” (Bender 1997).

inicialmente desarticulado, como nota Hans Jansen: “No obstante, sobre este espacio oscuro baja la melancolía”.⁸⁶⁹

Finalmente, es el marco narrativo de la exposición lo que con sus capítulos y categorías consigue poner orden en un panorama literario presentado como laberinto. “El mundo de los libros portugueses se ordena de forma poética bajo los temas ‘Viajes – ‘Afectos’ – ‘Desasosiego’ – ‘Trayectos – ‘Destino’ [sic]”⁸⁷⁰, comenta Hans-Jürgen Linke (1997) en la *Frankfurter Rundschau*. El análisis de la recepción confirma, según me parece, una lograda función ejemplificativa de la exposición portuguesa, a través del uso de imágenes densas, obtenidas por la superposición de niveles diferentes. Si bien aquellas metáforas “poéticas”, en las que motivos literarios se intersecan con la historia de Portugal, con biografía y proyectos individuales, fueran puramente funcionales a la narración expositiva y sus significaciones internas, diversos comentadores las retoman como términos definitorios para una caracterización de la literatura portuguesa. Muchos de los comentarios que se han analizado establecen conexiones, directamente inspiradas por la exposición, entre una pluralidad de obras, e ideas o conceptos que las agregan en conjuntos comunes.

De hecho, en el caso de Portugal estas conexiones pudieron imponerse tanto más cuanto el contexto literario portugués resultaba ampliamente desconocido al público. La exposición selecta de muy pocos títulos y nombres facilitó destacar una función icónica y representativa de ciertas obras y figuras literarias –entre todas, la de Fernando Pessoa–, reduciendo la complejidad de cada una a ideas unívocas, ejemplificadas por las palabras clave de cada sección. De esta forma, la muestra proporcionó también una comprensión de la literatura no siempre exenta de estereotipos. Una exposición de este tipo tenía ciertos forzamientos, como se ha intentado señalar, así como inevitables vacíos y ausencias notables, debidos a los estrechos criterios de selección y organización temática. Éstos, sin embargo, solo resultaron evidentes para el visitador más versado. Lamentaba por ejemplo Gerd Hammes en la *Süddeutsche Zeitung*, entre las pocas voces críticas, cómo los “poetas más importante portugueses, desde Sophia de Mello Breyner Andresen hasta Herberto Helder y Eugénio de Andrade, no están presentes en Fráncfort”.⁸⁷¹ La primera, se ha dicho, no aceptó la invitación. Estas figuras, de todas maneras, no se vieron representadas de ninguna forma en la exposición portuguesa –mientras que otras, menos conocidas o leídas en Alemania, ocuparon un propio lugar destacado en la muestra, como Ruy Cinatti, Camilo Pessanha o Ruben A.–. No formando parte de la delegación de autores, los nombres arriba mencionado no estaban entre aquellos de las personalidades contemporáneas retratadas en la muestra fotográfica en el primer piso, así como se veían excluidas por la exposición en el primer piso, debido al criterio de dedicar la muestra central únicamente a (pocos) autores y autoras difuntos. Ellos, sin embargo, figuraban en ocasiones en otras de las exposiciones acompañantes. La lista de nombres ilustres ausentes –vivos o ya fallecidos en 1997– podría ser de todas formas muy larga y comprender, junto a los ya mencionados, por ejemplo, también a figuras como Teixeira de Pascoaes

⁸⁶⁹ “Gleichwohl liegt Melancholie über den dunklen Raum” (Jansen 1997).

⁸⁷⁰ “Die Welt der portugiesischen Bücher wird poetisch geordnet nach den Themen ‘Reisen’ – ‘Gefühle’ – ‘Unruhe’ – ‘Wege’ – ‘Schicksal’” (Linke 1997).

⁸⁷¹ “Die wichtigsten Portugiesischen Lyriker von Sophia de Mello Breyner Andresen bis Herberto Helder und Eugénio de Andrade sind in Frankfurt nicht präsent” (Hammes 1997).

(1877-1952), Eugénio de Castro (1869-1944), Ruy Belo (1933-1978), José Régio (1901-1969), Fernando Namora (1919-1989), Natália Nunes (1921-2018) o António Ramos Rosa (1924-2013).

Más que la pluralidad dinámica del campo literario, el enfoque centrado en un cierto tipo de obras y temas favoreció una lectura homogénea de la literatura nacional y produjo efectos de asociaciones remarcables. El uso emblemático de figuras, obras o citas literarias dentro del recorrido expositivo dio origen a definiciones por imagen, que se adoptaron de manera espontánea en la prensa. Incluso hablando –una vez más– de Pessoa, totalmente fuera del contexto de la propia exposición portuguesa, Verena Auffermann en la *Süddeutsche Zeitung* define, por ejemplo, al escritor con la misma imagen sugerida por la muestra: “Este legendario navegante en las corrientes de la psique tiene hoy en día en Portugal el atractivo de un souvenir, tanto cuanto el mito de la *saudade*”.⁸⁷² Estas conexiones, Pessoa como “navegante de la psique” o el enlace entre Portugal y un carácter sentimental, casi se imponen con la evidencia de “metáforas absolutas”.⁸⁷³ La circulación y fijación de esta u otras imágenes también originales, que se ven rápidamente repetidas y asimiladas por la prensa, representa uno de los efectos más evidente de esta participación, con un enfoque centrado en la presentación de literatura y un marco extremadamente definido. Al origen de aquellas “metáforas” se encuentra una relación de por sí circular: entre la definición de una entidad cultural, propuesta por el Invitado de honor a través de la generalización de momentos literarios particulares, que pueden resultar puramente contingentes o tener más amplia repercusión, y la comprensión de una literatura local conocida únicamente y por primera vez en su conjunto en el marco temático propuesto por el Invitado.

⁸⁷² “Dieser legendäre Seefahrer in den Strömungen der Psyche hat in Portugal jetzt, wie der Mythos von der Saudade, den Glanz eines Souvenirs” (Auffermann 1997).

⁸⁷³ Según la notoria noción de Hans Blumenberg (2013 [1960]: 14-17), se trata de metáforas irreducibles pues se han sustituido a la misma definición del objeto metaforizado.

PARTE III. IDENTIDADES EN TRANSFORMACIÓN Y EN INTERCAMBIO
ENTRE EUROPA E IBEROAMÉRICA

7. VARIACIONES SOBRE EL FORMATO DEL PAÍS INVITADO EN EL ESPACIO HISPANOAMERICANO

7.1. Introducción

Después de Fráncfort y París, a partir de los años 90, también otras entre las principales ferias del libro del mundo empezaron a dotarse de propios programas de invitaciones. Al día actual, son numerosas las ferias que cada año dedican sus enfoques temáticos a culturas invitadas. Entre las más representativas, cabe mencionar las International Book Fairs de Beijing (BIBF), Sharjah (SIBF) y Abu Dhabi, la Göteborg Book Fair, la Tapei International Book Exhibition, la Buchmesse de Leipzig, la Bologna Children's Book Fair, la Bienal do Livro de São Paulo, así como, solo para el espacio de habla española, la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara, la Feria Internacional del Libro de Bogotá (FILBo), la Feria Internacional del libro de Buenos Aires, LIBER Madrid/Barcelona, la Feria del Libro de Madrid.

En la base del modelo del País invitado consolidado en toda su extensión –discursiva, expositiva y mediática– en la Buchmesse de Fráncfort, se desprendieron a lo largo de las décadas nuevas formas de invitaciones en otros eventos editoriales, con significativas diferencias respecto de los conceptos, áreas e intereses específicos de cada feria. En este proceso de expansión, encontraron reconocimiento y representación propia, por primera vez y con siempre mayor frecuencia a partir de la década de 2000, también otras constelaciones identitarias como marcos definitorios para la literatura y el libro, a partir de la referencia a comunidades o entidades políticas y culturales no contempladas por el modelo de Fráncfort o que en aquel contexto solo muy saltuariamente había sido hospedadas. Villarino Pardo (2022: 202) indica el 2004 como punto de inicio de este proceso, mencionando “el caso de la ‘Cultura Catalana’ que ostentó esta distinción en Guadalajara 2004 y en Frankfurt 2007”. Quizá habría que recordar, no solo ya el caso de Quebec, huésped de honor de FIL Guadalajara en 2003, sino también, cómo paralelamente el enfoque de la Buchmesse en los “Países Árabes” en 2004 (cf. Vila-Sanjuán 2007: 88-89) implicó una análoga ruptura, si bien solo ocasional, con respecto al eje en “naciones del libro” que la Buchmesse había inaugurado en 1988, en la dirección de enfoques transnacionales. FIL Guadalajara, feria de la que se tratará a continuación (cap. 7.2), se distingue por combinar a lo largo de las décadas una variedad de enfoques e Invitados diferentes, entre países, comunidades regionales o estados federales e incluso continentes, con una suerte de regreso a modalidades organizativas que recuerdan los antiguos temas focales de la Buchmesse en la década de 1976-1986. Cabe mencionar también el caso de la Feria Internacional del libro de Buenos Aires, desde 2013, a partir de las experimentaciones de Guadalajara, introdujo entre en sus enfoques la figura de la Ciudad invitada, como práctica consolidada de invitación anual (cf. Califa 2022).

El afirmarse de “nuevos sujetos como invitados de honor” (Villarino Pardo 2022: 202) es decir, no solo países y realidades nacionales, sino también comunidades lingüísticas y culturas transnacionales o urbanas, viene acompañado de diferentes marcos discursivos y modalidades de exhibición, que en

los últimos años han ganado el interés de la investigación⁸⁷⁴ y que, también desde el punto de vista del análisis de exposiciones, merecerían una propia consideración analítica. Diferentes eventos del espacio hispanoamericano, como la FILBo –la primera, entre las ferias de habla hispana en adoptar el formato del Invitado de honor, después de Fráncfort y París–, FIL Guadalajara o la de Buenos Aires, contribuyeron de manera sustantiva a una profundización, ampliación y diversificación no solo de las políticas culturales de las ferias, en sus estrategias de internacionalización y emancipación de las lógicas del mercado editorial, sino también en una reconfiguración general de los modos con los que los propios Países invitados –que siguen siendo el eje temático todavía dominante– vinieron proponerse y a definirse en las últimas décadas como “comunidades imaginadas” en el contexto ferial. Cabe en este proceso general de transformación, como ejemplo extremo que desborda el campo hasta aquí considerado, la irónica invitación que la Feria Internacional del Libro de Bogotá consignó a Macondo como Invidado de honor de la edición 28ª del certamen, en 2015 –“cuando un territorio de la imaginación visitó la FILBo” (López Bernal 2016), como titulaba la memoria oficial– para recordar al gran premio Nobel colombiano García Márquez fallecido el año anterior con su novela más celebre y amada por una lectoría mundial. Replicando y sustituyendo temporalmente el modelo del País invitado con un país puramente literario –que se sobreponía a la nación colombiana–, la iniciativa testimonia la mayor autonomía en su políticas culturales de ferias con un mayor enfoque en el público de consumidores y que en ocasiones vuelven también a retomar sus ejes temáticos bajo su organización directa; paralelamente, puede divisarse también una mayor tendencia a poner en telas de juicio los marcos nacionales y territoriales como límites definitorios del hecho literario, reivindicando la primacía de la literatura, como primer factor de determinación y reinención del mapa cultural.

Manteniendo la mirada todavía en la exposición de realidades nacionales como puntos de referencia de una evolución que permite la comparación directa con sus antecedentes en Fráncfort en la primera década entre 1988 y 1997, los estudios de caso que se proponen en esta parte intentan dar cuenta de transformaciones contemporáneas en la exhibición de los Países invitados y una esencial modificación de sus modalidades, que se producen como consecuencia de aquella ampliación de esta práctica y formato a nuevas ferias. Con este objetivo se consideran a continuación ejemplos escogidos de dos eventos feriales de particular interés no solo por presentar ámbitos relevantes para los estudios de habla hispana, sino por ofrecer lugares donde esta desviación del modelo originario se muestra de manera más evidente. Se trata de FIL Guadalajara, en México, la mayor feria del libro del espacio hispano y latinoamericano, por su directa, reconocida filiación a la Buchmesse alemana y su búsqueda de una vía autónoma para su propia internacionalización, y de la Feria del Libro de Madrid, que encarna un tipo diametralmente opuesto de evento con respecto a Fráncfort, el de una feria callejera dirigida a un público amplio de lectores y no lectores y que, sin embargo, asume, en un contexto completamente renovado, aquella misma práctica de invitar a países introducida por la feria de profesionales del libro más grande del mundo.

⁸⁷⁴ Para el caso de ciudades invitadas, junto al ya mencionado trabajo de Villarino Pardo (2022), también los estudios de García Naharro 2019b y 2020.

Los estudios de casos aquí recopilados ilustran una evolución y parábola que conduce a una frecuente transgresión y un progresivo vaciamiento del marco nacional y de sus antiguas coordenadas canónicas, como elemento definitorio para la presentación de literatura(s). El primero, Alemania Invitada de honor de FIL Guadalajara en 2011 (cap. 8), presenta no solo uno de los primeros ejemplos, más interesantes y más profundos de este cambio de ruta, sino que ofrece también un enlace particularmente significativo con primera parte analítica: como exposición especular a la de México en Alemania, pero también como iniciativa coordinada por la Frankfurter Buchmesse como principal actor y sujeto expositor y responsable de la presencia alemana en México. Esta coincidencia permite resituar la actividad expositiva de la propia Feria del Libro de Fráncfort, esbozada en la primera parte, respecto de su formato del País invitado.

El caso de Portugal (cap. 9), Invitado de honor en la más pequeña Feria del Libro de Madrid en 2017, nos lleva, en cambio, al contexto micro-determinado de relaciones comerciales y, también, turísticas entre España y su vecino ibérico y nos ilustra el caso de una comprensión totalmente distinta del Invitado de honor, aunque de alguna forma canónica en su representación literaria, desplazada al contexto de una relación bilateral, muy diferente, por ejemplo, a la ya analizada exposición de Portugal en Fráncfort en 1997. Por esta misma razón, resulta otra vez interesante, considerar, a conclusión de esta sección y de nuestro trabajo, la comparación con otra exhibición de Portugal, esta vez como País invitado en la FIL Guadalajara de 2018 (cap. 11), con una estrategia orientada a ganar visibilidad y un espacio propio en el mercado iberoamericano. Resulta interesante notar cómo, en este último caso, Portugal no solo evitaría cualquier referencia a la historia colonial, tan central en su exhibición europea y tan incómoda en este contexto, sino que procuraría franquear la literatura portuguesa de su tradición, de cara a una mayor posibilidad de apertura transnacional y de fusión de horizontes entre la actividad literaria y otras formas creativas y artísticas con mayor proyección comercial. Antes de llegar a esta conclusión, sin embargo, nuestro camino nos traerá también otra vez a Fráncfort (cap. 10), donde se intentará apreciar el reverbero de nuevas y diversas reinterpretaciones de la relación entre Países invitados y ‘su’ literatura en la propia Buchmesse, con la participación de Francia de 2017. En ella, emblemáticamente, la participación del País invitado se celebraría ya no más a partir del enfoque nacional, sino de aquello transnacional de su lengua.

7.2. El Invitado como incentivo espectacular en FIL Guadalajara

En 1993 también la Feria Internacional del Libro de Guadalajara introduce su propio instituto del Invitado de Honor (cf. FIL/Niembro 2016: 33; FIL/Niembro 2006: 41). No se trata de la primera feria del libro del espacio hispanoamericano en adoptar tal formato. En 1991 la Feria Internacional del Libro de Bogotá (FILBo) había incorporado este modelo en la forma del País invitado, atendiendo a Venezuela como primer huésped (cf. Aristizábal Álvarez 2017: 39).⁸⁷⁵ A raíz de la centralidad que FIL

⁸⁷⁵ La Feria del Libro de Buenos Aires, por su parte, incluirá la figura del Invitado de honor mucho más tarde, a partir 2013, con el formato de la Ciudad invitada. Cf. Feria del libro de Buenos Aires, “Ciudades invitadas de Honor”: <https://www.el-libro.org.ar/internacional/ciudades-invitas-de-honor/> (07/01/2020).

Guadalajara iría ganando al interior del continente americano, y de allí a nivel global para el mundo de habla hispana, este paso marca para naciones y comunidades políticas la apertura de un nuevo, peculiar espacio de representación, así como nuevas modalidades de intercambio cultural.

A tres décadas desde su nacimiento en 1987, FIL Guadalajara se presenta a sus potenciales convidados internacionales⁸⁷⁶ cual “mayor plataforma de promoción cultural y editorial del continente” americano (FIL 2018a: 3), con un espacio expositivo de aproximadamente 35 mil metros cuadrados, un promedio de más de 1.500 actividades, 2.000 editoriales y 800.000 mil visitantes anuales (ibid.), entre aquellos 20.000 profesionales del libro (FIL 2016b: 7). Organizada por la Universidad de Guadalajara (UdG), la FIL inaugura su actividad en 1987. En palabras de su presidente, Raúl Padilla López, la FIL nace como proyecto “con ideales académicos”, un “espacio de libertad, crítica y de reflexión para los intelectuales más sobresalientes”, como una “fiesta de la cultura” (FIL/Niembro 2016: 24). No obstante, pese al marcado perfil intelectual y a sus objetivos culturales, FIL Guadalajara logra rápidamente también un impresionante éxito y un importante desarrollo comercial. Como recuerda el rector general de la UdG, Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla, en ocasión del trigésimo aniversario de la feria, en pocos años la FIL se consolida como la “feria del libro más grande en español” –quitándole esta plaza a LIBER Madrid/Barcelona, hasta entonces el encuentro editorial más importante para el mundo hispanohablante– e incluso a establecerse como la “segunda en el mundo, tan sólo después de la de Fráncfort” (Bravo Padilla 2016: 7).

El éxito de la FIL se debe no sólo a ser un lugar más accesible para editores hispano- e iberoamericanos que difícilmente podrían acudir a Madrid, Barcelona o Fráncfort, sino también a la privilegiada cercanía de México y Guadalajara a Estados Unidos, que diferencia FIL Guadalajara de otras ferias latinoamericanas, como la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, nacida en 1975 (Díaz 2019: 37), la FILBo, activa desde 1988 (Aristizábal Álvarez 2017: 14), la Bienal Internacional do Livro de São Paulo y la de Rio de Janeiro, activas en el Sur del continente respectivamente ya desde 1970 y 1983. De hecho, si a través del lazo del idioma, la FIL pudo reunir en un único evento la edición de lengua española en el mundo entre Europa y América, sus organizadores entrevistaron también la posibilidad de utilizar el atractivo de la lengua para “vincular el mercado latinoamericano del libro con el estadounidense del libro en español” (FIL/Niembro 2016: 29). Como opina también el antiguo director de la Frankfurter Buchmesse, Peter Weidhaas, fue esta la intuición fundamental de los iniciadores de la Feria del Libro de Guadalajara, las dos directoras Maricarmen Canales y Margarita Sierra y el presidente Raúl Padilla López, quienes entendieron que

su mercado y el de los editores que acudían a Guadalajara estaba en el Norte, en la parte hispanohablante de Estados Unidos. Porque este mercado, en especial la venta de libros en español a bibliotecas estadounidenses era en gran parte dejado al azar [...]. Finalmente, la FIL se desarrolló como el mercado de intercambio de libros entre el sur y el norte de América. (Weidhaas 2006: 120-121)

⁸⁷⁶ Cf. el folleto informativo *Guest of Honour* (FIL 2016b) y el *Manual de operaciones para Invitados* (FIL 2018a) producidos por la propia FIL.

Fue así que la feria de Guadalajara se convirtió en un puente entre el sur y el norte de América, donde la parte latina podía presentar y ofrecer al público profesional estadounidense sus producciones literarias y editoriales. En palabra de Nubia Macías Navarro, quien fue directora de la FIL desde 2001 a 2013, “el proyecto general de la FIL sigue siendo el mismo: [...] un lugar que reuniera el norte y el sur del mundo de la edición, que toda Latinoamérica viniera a exponer y que Estados Unidos bajara a comprar libros” (Macías Navarro en FIL/Niembro 2016: 27).

Para este desarrollo, el modelo de Fráncfort fue inspirador.⁸⁷⁷ A la hora de realizar sus ideas y de promocionar la primera edición de la feria en el extranjero, en 1987, las codirectoras Maricarmen Canales y Margarita Sierra buscaron el amparo del entonces gerente de la Frankfurter Buchmesse (cf. FIL/Niembro 2006: 40; 2016: 32; Weidhaas 2007: 397). Desde entonces, el equipo de la feria alemana no dejó de poner su “know-how” (Weidhaas 2016: 122) a disposición de la FIL para la elaboración de soluciones técnicas y propuestas innovadoras en Guadalajara.

La introducción del instituto del Invitado de honor forma parte evidentemente de las iniciativas que la FIL tomó prestadas del modelo alemán, con el objetivo, según señala el folleto informativo *Guest of Honour*, de reforzar la imagen internacional de la feria otorgándole un carácter “multicultural” (FIL 2016b: 12).⁸⁷⁸ Sin embargo, es precisamente a partir de esta mayor dimensión cultural del evento que FIL Guadalajara vino poco a poco también a marcar una novedad, distinguiéndose de Fráncfort. Pese a ciertas políticas de progresiva apertura al público, con su programa de contenidos, la Feria del Libro de Fráncfort ha consolidado a lo largo de las décadas su papel de primera *Lizenzmesse* [feria de ventas de derechos] del mundo (cf. entre otros: Frankfurter Buchmesse 1996: 12; Niemeier 2001: 38; Füssel 1999: 8). Por el contrario, bajo la dirección de Nubia Macías Navarro FIL Guadalajara dio su propio giro, dejando la competencia con Fráncfort en el sector de la compraventa de derechos. Según comentó la ex directora en una entrevista con el autor, la FIL apostó, en cambio, hacia un proyecto cultural autónomo, centrado en el libro y en la literatura latinoamericana:

Decidimos no ser como Fráncfort. [...] A mí me interesaba que nuestra feria, con sus condiciones, fuera única: una feria que forma lectores, que genera negocios, que abre mercado y una feria que convoca – *convocaba* y *convoca* – a la gran literatura latinoamericana. Y, por lo tanto, FIL Guadalajara tenía que convertirse en una feria con identidad propia y convertirse en la feria latinoamericana en el mundo. Ser la número uno de sus especialidades, esa era la gran apuesta.⁸⁷⁹

Apostando en lo específico de la literatura del Sur del continente, y el prestigio mundial ganado por ésta en los años del llamado *boom* latinoamericano, la FIL vino a establecerse como plataforma para la promoción de la producción literaria y editorial latino e hispanoamericana y como puerta de entrada

⁸⁷⁷ La Frankfurter Buchmesse figura oficialmente entre los “auspiciantes y patrocinadores” (FIL/Niembro 2016: 271) de la FIL Guadalajara.

⁸⁷⁸ Un análogo de aquel incentivo a la internacionalización de la feria del libro que en Fráncfort tuvo la introducción de los temas centrales en 1976.

⁸⁷⁹ Nubia Macías Navarro, entrevista del 07/12/2018.

para la industria del libro local al mercado global, sustituyendo en esto el pasaje antes obligado por España:

Esto nos permitió a nosotros ganar mucho terreno. [...] La gran literatura latinoamericana es muy buena y sigue dando muchos buenos frutos más allá de América Latina. Entonces a nosotros nos interesaba impulsar esta parte. [Para] muchos autores sus sueños siempre era lo de publicar en España y luego dar el salto. Y la FIL fue reconvirtiendo también esta concepción. [...] Ahora muchos escritores están publicando en Francia, en Noruega, en Turquía, en la misma Alemania, y esto sí dio un giro sustantivo. [...] Reforzamos mucho el mercado latinoamericano y el mercado latinoamericano se vino a FIL.⁸⁸⁰

Resulta interesante, a este propósito, la decisión, a motivo de la celebración del trigésimo aniversario de FIL Guadalajara en 2016, que la feria recibiera simbólicamente a América Latina como Invitado de honor, con un comité y un programa gestionado por la propia FIL (cf. FIL 2016a: 13-39). En aquella ocasión, FIL Guadalajara se encargó, de manera explícita, en representar a una “literatura que pueda llamarse ‘latinoamericana’” (ibid.: 15) conforme a una supuesta identidad del continente latino – aunque siempre interrogativa y entre comillas–.

La integración de un perfil cultural tan específico distingue FIL Guadalajara de su modelo en Fráncfort y condiciona también, de manera indirecta, el significado y la función del Invitado de honor en esta feria. La inversión central en la dimensión cultural específica del evento determina en FIL Guadalajara la combinación de dos componentes, *profesional* y *no profesional*, con propuestas (literarias, científicas, académicas, formativas o de entretenimiento) que se dirigen tanto a profesionales del libro como a un público de lectores, quienes también participan en el evento. En el *Manual de operaciones* (FIL 2018a) para Invitados, la FIL reivindica esta doble “vocación”:

Ser una feria para profesionales y al mismo tiempo estar abierta al público, distingue a la FIL Guadalajara del resto de ferias del libro que se organizan en el mundo. De forma que, sin descuidar su vocación de espacio para negocios, la FIL fue concebida como un festival cultural en el que la literatura acoge a todas las artes. (Ibid.: 3)

Concretamente, la FIL se celebra cada año a lo largo de nueve días a caballo entre la última semana de noviembre y la primera de diciembre, en la temporada más provechosa para la venta de libros, cerca de las fiestas navideñas. Tres mañanas entre semana están dedicadas exclusivamente al público de profesionales del libro.⁸⁸¹ De forma inversa a lo que se verifica en ferias competidoras, como LIBER o la Frankfurter Buchmesse, donde una comunidad de profesionales negocia, condiciona o impone de facto a partir de lógicas internas los flujos y las tendencias del mercado editorial, la FIL apunta a crear nuevos mercados solicitando el interés de consumidores de libros, como primer factor de estímulo y orientación para la industria editorial.

⁸⁸⁰ Ibid.

⁸⁸¹ En números concretos, en las últimas ediciones, antes de la pandemia de Covid-19 en 2020, la FIL registraba cada año entre 830.000 y 850.000 visitantes totales, con un promedio de 20.000 visitantes profesionales (circa el 2%). Véanse los datos publicados entre 2016 y 2019: “General Public: 800,821 [...] Book Professionals: 20,473” (FIL 2016b: 9); “814,833 visitantes [...] 20,478 profesionales del libro” (FIL 2017: 3); “818,810 visitantes [...] 19,740 profesionales del libro” (FIL 2018b: 3); “828,266 visitantes [...] 18,906 profesionales del libro” (FIL 2019: 3).

Como consecuencia de ello, también la participación de Invitados de honor y sus propuestas temáticas de contenidos se dan al interior de un contexto y un enfoque cultural muy amplio,⁸⁸² en el que las exigencias profesionales se combinan con modalidades de comunicación directa con los usuarios de bienes y de servicios producidos por los primeros. Con el intento de cautivar la atención de una variedad de medios y asistentes diferentes, el programa cultural del Invitado en FIL Guadalajara, no queda, entonces, a diferencia de lo que pasa en el caso de Fráncfort o LIBER, reducido al ámbito de la edición o a los circuitos más consagrados de la cultura (literatura, teatro, cine, artes figurativos, música clásica), representados por instancias institucionales o profesionales del sector, dotadas del más alto valor simbólico. La ampliación del enfoque en FIL Guadalajara tampoco es únicamente funcional a señalar las innovaciones tecnológicas de la industria cultural en las posibilidades de producción y fruición de contenidos.⁸⁸³ Por el contrario, la FIL intenta de manera más incisiva valerse del marco del Invitado de honor como potencial para ofrecer “espectáculo”. En esta línea, la FIL pide a sus Invitados la organización de eventos de entretenimiento de vario tipo dentro del propio circuito ferial, como conciertos pop y rock y festivales de slam poético, que puedan señalar modas y tendencias generales de la industria cultural del Invitado, con un ojo particular al público joven:

Los nueve espectáculos que cada noche se ofrecen dentro de la Feria Internacional del Libro en Guadalajara en el Foro FIL son una parte muy importante de la muestra cultural que el Invitado de Honor ofrece. [...] El programa de espectáculos de la FIL se ha convertido en una parte esencial del programa cultural que año tras año genera gran expectativa entre el público que acude a la Feria. (Ibid.: 14)

La organización de un calendario de eventos espectaculares para realizarse en el Foro FIL es parte integrante de la contribución del Invitado de honor en Guadalajara⁸⁸⁴ —y en otras ferias dirigidas al público general como la Feria del Libro de Madrid, la Feria del Libro de Buenos Aires o la FILBo, en el espacio hispanoamericano—.

Señala el editor y legendario fundador de la Bibliothèque de la Pléiade por Gallimard, André Schiffrin, cómo la atención hacia fenómenos mediáticos y la progresiva contaminación e intercambio entre la industria editorial y otros ámbitos de la comunicación y del espectáculo constituye una de las tendencias fundamentales del sector a partir de la década de los 50 del siglo XX y de su desarrollo masivo en dirección de una “édition populaire” (cf. Schiffrin 1999: 23). Dentro de este fenómeno

⁸⁸² “Es importante destacar que se busca una presencia integral por parte del Invitado de Honor en la ciudad de Guadalajara, que incluya una muestra editorial y literaria, además de una selección de lo mejor de su cultura: teatro, música, cine y gastronomía. Para la mayoría de los países, regiones o ciudades que han sido Invitados de Honor en la FIL el desembarco en Guadalajara ha significado una de las operaciones culturales más importantes en el exterior de su historia reciente” (FIL 2018a: 3).

⁸⁸³ Lo que, en cambio, se reconoce como un eje central de las ferias profesionales, con el objetivo, más urgente a partir de la revolución digital, de presentar las novedades y el desarrollo del sector. Un caso, en particular, se considerará en este trabajo con la presencia de Francia y la lengua francesa como Invitado de honor en la Frankfurter Buchmesse de 2017 (cap. 10).

⁸⁸⁴ Un ejemplo en este sentido ofrece el análisis de la presencia de Madrid como Ciudad invitada en la FIL Guadalajara de 2017 por García Naharro (2019b, en particular: 116s.).

pueden incluirse también las ferias del libro, como ocasiones para expandir el rayo de acción y manifestación del mercado editorial y su presencia en la vida cultural. Sin embargo, frente a esta tendencia, en contextos de ferias que se dirigen o incluyen en primer lugar a un público no profesional –se mencionaron las de Hispanoamérica, pero esto vale también, en Alemania, para la Leipziger Buchmesse– el incentivo espectacular resulta aún más incisivo, por la oportunidad que estas favorecen de un contacto directo entre productores y consumidores. Coherentemente con el principio que hace de “la industria cultural [...] una ‘máquina de mostrar’”, como indica Ezequiel Saferstein (2013: 15), la promoción de literatura en estos contextos se vincula a un marco esencialmente espectacular y espectacularizado, al que se adecua también la exhibición del Invitado de honor. En medida mayor que en ferias profesionales, FIL Guadalajara, como “festival cultural”, emplea la figura del Invitado de honor como un contenedor para la “espectacularización” (ibid.) de contenidos culturales –en el sentido paradigmático introducido por Guy Debord (1987 [1967])– que reverbera en un segundo nivel en la presentación de productos editoriales y literarios procedentes del país, la ciudad o la región huésped.⁸⁸⁵

Ahora bien, a raíz de una combinación entre componente profesional y cultural y la dimensión marcadamente espectacular, se define en FIL Guadalajara también el papel del Invitado de honor como fenómeno atractivo que genera curiosidad y posibilidades de negocios, tanto en la venta directa de libros al público como en términos de derechos, de traducciones o de contratos de suministro y distribución internacional entre profesionales; pero también como elemento que, a nivel macroscópico, moviliza e internacionaliza el mercado latino e hispanoamericano (de la edición, y no solo) en términos de proyección cultural, exportaciones o importaciones (de títulos y bienes), programas de cooperación cultural, económica y política. Como explica el ya mencionado *Manual*:

En este escenario el Invitado de Honor tiene un rol protagónico y recibe una atención particular de parte del público asistente y de la prensa acreditada ya que es la figura que ha afianzado el carácter internacional y multicultural de la Feria [...]. El programa de actividades en las que el Invitado de Honor participa le da también la oportunidad de reforzar sus relaciones con el mundo hispanoamericano. (FIL 2018a: 3)

Desde 1993 a 2022 se alternaron en la FIL Guadalajara 28 Invitados (con una suspensión del formato, debido a la pandemia de Covid-19 en 2020), entre países, ciudades y comunidades invitadas.⁸⁸⁶ La selección hasta testimonia, en una primera fase, la preferencia de regiones del mundo e idiomas contiguos al mercado editorial local, de habla hispana y romance, o el intercambio con sistemas híbridos, en lengua española e inglés, o de lengua romance e inglés, y solo sucesivamente la inclusión de otras áreas del planeta. Entre 19 enfoques en países, se distinguen, 11 presencias de países

⁸⁸⁵ A partir de la tesis de Debord –la coincidencia en la sociedad del espectáculo de forma y contenido, que hace visible el carácter de fetiche de la mercancía– Saferstein (2013) analiza el caso de la Feria del Libro de Buenos Aires: “Las presentaciones de libros en la Feria permiten ver el despliegue que realizan los grupos editoriales para instalar, presentar, consagrar y promocionar un libro en tanto mercancía y un autor como marca. Además de las campañas de publicidad en la misma feria con gigantografías tamaño real del autor y merchandising de los libros, las editoriales realizan la promoción de sus autores ‘estrella’ en los medios masivos [...]. De hecho, muchos de estos ‘autores estrella’ no provienen del mundo de la escritura, sino frecuentemente de los medios masivos, como la televisión y el espectáculo” (Saferstein 2013: 14).

⁸⁸⁶ Para el catálogo completo actualizado de invitados véase la página web oficial de la FIL Guadalajara: <https://www.fil.com.mx/invitado/historial.asp> (12/01/2023).

hispanohablantes (Colombia, 1993 y 2007; Venezuela 1995; Argentina, 1997 y 2014; Puerto Rico, 1998, Chile, 1999; España, 2000; Cuba, 2002; Perú, 2005 y 2021) y cuatro de lenguas romances no hispana o mixto (Canadá, 1996; Brasil, 2001; Italia, 2008; Portugal 2018). A partir de 2011 se introducen una mayor internacionalización en este sentido, con cuatro naciones huéspedes integralmente de idiomas no romance: Alemania (2011), Israel (2013), Reino Unido (2015) e India (2019). Una análoga distribución de preferencias se encuentran también entre los nueve Invitados de honor en FIL Guadalajara que no entran en el marco de realidad nacionales, como comunidades autónomas y estados miembros de federaciones (Nuevo México, 1994; Andalucía, 2006; Castilla y León, 2010), ciudades (Los Ángeles, 2009; Madrid, 2017; Sharjah, 2022), comunidades lingüísticas (Quebec, 2003) o entidades culturales transnacionales (Cultura Catalana, 2004; América Latina, 2016), donde destaca con evidencia la predominancia del mercado en español y su intercambio con regiones geográfica y lingüísticamente limítrofes, como las áreas de lenguas romances. En esta misma perspectiva se entiende entonces, también, la institución en 1991 del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances.⁸⁸⁷

Este cuadro general confirma la centralidad para FIL Guadalajara de un eje latino e in particular *hispanoamericano*, con una lenta transformación de este enfoque solo a partir de 2011, con la invitación no casual de Alemania y la cooperación con la propia Frankfurter Buchmesse.⁸⁸⁸ Con relevante continuidad a lo largo de las décadas, se registra la repetida presencia de literaturas y ediciones procedentes de España, país desde el que la industria editorial hispanoamericana depende de manera sustancial. En su complejo, la edición española, en sus distintos sistemas, nacionales, regionales y urbanos, se vio representada como Invitado de honor de forma protagónica 5 veces (con: España, 2000; Cultura catalana, 2004; Andalucía, 2006; Castilla y León, 2010; Madrid, 2017). Entre todos los países que estuvieron Invitados en la FIL, España resulta el único que pudo contar con tanta presencia.

Paralelamente, la estrategia de FIL Guadalajara en su política de invitaciones manifiesta un marcado interés hacia la cultura y la lengua, también en perspectiva transnacional o regional, como canal específico de la acción comunicativa y como refuerzo de la red de relaciones de la feria, mucho más que por la intervención de poderosos sujetos políticos que puedan asegurar un más sólido patrocinio económico y un apoyo al programa de la feria –como es el caso de Fráncfort–. Al interior de este marco, la variedad de Invitados en FIL Guadalajara muestra cierta novedad con respecto al modelo de Fráncfort, incluyendo y pensando huéspedes que trascienden el marco nacional, con constelaciones híbridas, supranacionales o, viceversa, infra-nacionales y regionales en las que, sin embargo, se cruzan sistemas culturales, lingüísticos y editoriales diferentes. En este entrecruce y en el marco de intercambios hispano, ibero y latino-americanos, entre Nord y Sur del continente, por un lado, y entre

⁸⁸⁷ Fue así rebautizado el hasta entonces informalmente llamado “Premio Juan Rulfo” o “Premio FIL” –tras algunas polémicas con los herederos de Rulfo, para el uso del nombre del escritor jalisciense– con el que “este pasó de tener un carácter regional, centrado en escritores de Iberoamérica y del Caribe, a abarcar a todos los escritores cuyo idioma tiene como origen el latín, como son el español, el portugués, el italiano, el francés y todas las lenguas de la península ibérica” (Padilla López cit. en FIL/Niembro 2016: 66-67).

⁸⁸⁸ Es este también el caso de estudio que se analizará a continuación (cap. 8).

América y Europa, por el otro, FIL Guadalajara se inserta como actor intermedio para una apertura de mercados a nivel internacional.

El perfil de FIL Guadalajara, con su vocación específica y un marcado enfoque cultural-espectacular, condiciona de manera particular la función desempeñada por el Invitado de honor y, con ella su espacio expositivo, es decir la selección de las modalidades de exhibición de literatura y de las dimensiones allí involucradas como más adecuadas a los formatos, las lógicas y los objetivos de la feria. El *Manual* explica cómo el pabellón del Invitado,

ubicado en el corazón de la FIL, justo al ingreso del recinto ferial, es un cruce obligado para todos los visitantes y expositores de la exhibición. [...] El Invitado de Honor puede exhibir lo mejor de su producción editorial, su literatura, cultura, artes e industria turística al público visitante. El objetivo es ofrecer al paseante una imagen coherente de su cultura, capturándolo con la belleza de su diseño y lo atractivo de sus contenidos. (FIL 2018a: 28)

La posición del stand del Invitado en un lugar de pasaje obligado resulta otra diferencia fundamental de FIL Guadalajara con respecto a las demás ferias del libro. Esta evidencia cómo, de forma particular, el Invitado desempeña la función de ofrecer un marco temático general para el público de ingreso a la manifestación, al que, de hecho, se conforma también, a partir de los carteles, la estética y comunicación de la feria en su conjunto, concertada en cada edición entre la FIL y su Invitado de honor.⁸⁸⁹ Con respecto al modelo de Fráncfort, sin embargo, el pabellón y el espacio expositivo del Invitado de honor en Guadalajara presentan un tamaño más reducido (de poco más de 1.000 metros cuadrados)⁸⁹⁰ y una menor variedad de elementos, caracterizándose, en cambio, por un mayor interés en la presencia de libros –lo que hemos definido el elemento del *catálogo*– y de espacios para *eventos*. Si bien envueltos en un propio diseño arquitectónico, a menudo esencial y moderno, aunque no exento de impacto escénico, el espacio del pabellón desarrolla en esta feria una más marcada función pragmática para atraer e involucrar al público y una menor, o menos decisiva, articulación semiótica y simbólica. En general, puede señalarse, en este sentido, también una aún mayor tendencia de estas exposiciones hacia el polo *performativo*, en detrimento de la *puesta en escena* y de efectos de “resonancia”.

Finalmente, central resulta el cambio de función de dichas exposiciones. El protocolo de la FIL deja en claro cómo, si bien el Invitado pueda elegir libremente su propia estética y el enfoque temático de su presentación, tenga al mismo tiempo que llevar en su pabellón un espacio obligatorio –ausente en

⁸⁸⁹ Dania Guzmán, responsable de la oficina de Diseño de la FIL desde 2013, me explicó el protocolo para la elaboración de la estética de la feria, de acuerdo con las indicaciones del Invitado. Éste consiste en “mandar un cuestionario al Invitado, que tiene que ver con cuestiones formales, de color o hasta cuestiones estéticas [...], con los colores con los que ellos se sienten cómodos, si quieren alguna referencia de artistas [...], si tienen algún concepto o algún eslogan [...] hasta portadas de discos [...], series de televisión, o sea un montón de cosas que ellos nos dicen ‘nosotros nos sentimos identificado con esta cultura que está ahora’ [...]. En nuestra identidad [de la FIL] vamos muchos más allá de un cartel, es una identidad que se aplica hasta a cosas super-pequeñas, desde los boletos de entrada hasta los backforos de los salones [...]. Entonces, nosotros, al tener estas informaciones del Invitado trabajamos un brief conceptual [...]. Esta misma identidad, este concepto se traduce en una campaña de publicidad” (Dania Guzmán, entrevista del 06/12/2018).

⁸⁹⁰ La superficie total puesta a disposición del Invitado por la feria, en el vestíbulo de entrada, mide 1,183 m² (FIL 2018a: 61). Debiendo, sin embargo, el Invitado garantizar en este espacio también el tránsito de personas, la arquitectura del pabellón y su exposición por lo común ocupan un área más limitada, al interior del espacio disponible.

Fráncfort e indispensable en Guadalajara— de interacción entre expositores y público, como punto central en las dinámicas de esta feria: se trata de la librería con una muestra de títulos a la venta. Dice el *Manual*:

En el Pabellón del Invitado de Honor (1,183 m²) además de los módulos dedicados a la difusión de la cultura del Invitado se instala una librería [...]. Es altamente recomendable que en esta librería se encuentre la obra de los autores que conformarán el programa literario del Invitado de Honor. (Ibid. 61)

El objetivo de la venta representa una novedad absoluta respecto al modelo hasta aquí delineado con el ejemplo de Fráncfort, conllevando una significativa subordinación del momento representativo-cultural, más propios de la sinergia de campo político y campo literario, a objetivo comerciales, en beneficio del campo más sencillamente editorial y librero. Las condiciones puestas por FIL Guadalajara resultan, en este sentido, muy diferentes también a aquellas de la Feria del Libro de Fráncfort, que solo impone la presencia de la mencionada exposición bibliográfica *Book on...*, con libros en *varios idiomas*, sin algún propósito de venta —pero sí de orientación para editores y agentes literarios en la compraventa de derechos—. Las finalidades de venta y las posibilidades de negocio para la edición hispanoamericana generadas por el Invitado de honor en la FIL Guadalajara determinan de manera decisiva no solo la forma de estas exposiciones, más concretamente centradas en el medio bibliográfico, por un lado, y en la *eventización* del espacio expositivo, por el otro, sino que también condiciona la propia selección de obras y autores destacados en la muestra, coherente con el programa literario y cultural:

Los autores de la delegación del Invitado de Honor son muy importantes en este programa ya que además de que su obra esté presente en la librería del Pabellón se busca que todas aquellas ediciones hechas por editoriales de Hispanoamérica se encuentren también disponibles. (Ibid.: 45)

La FIL, además, para facilitar las empresas locales, dispone “que sea una librería mexicana la que sea contratada para la administración y venta al menudeo del fondo de la librería instalada en el Pabellón” (ibid. 61). Desde algunos años, esta tarea es cargo de la librería de Fondo de Cultura Económica, grupo editorial con participación pública del Estado mexicano. El doble objetivo de la venta al público y el impulso de la edición hispanoamericana determina un enfoque orientado principalmente hacia aquellos títulos y nombres que ya están traducidos y publicados en ediciones de lengua hispana —o que, con motivo de la invitación, están en proceso de traducción—, dejando así, finalmente, a los Invitados muy poca libertad de armar propios recorridos temáticos, con finalidades representativas. Finalmente, este mismo aspecto pasa totalmente al fondo.

A partir de todos estos aspectos, la posibilidad de inversión en la dimensión literaria para la exposición del Invitado de honor en FIL Guadalajara resulta mucho más rígidamente fijada y predefinida por elementos contingentes y relativos al momento de la exhibición ferial, es decir: por la presencia concreta de títulos, ediciones y traducciones disponibles en el mercado mexicano e hispanoamericano a la fecha en la que se celebra la manifestación; por la participación de autores y

autoras y personalidades en el programa de eventos, en particular de aquellos que generan más expectativa en el público local; por las oportunidades y cooperaciones creadas por la participación (programas de traducciones y apoyos, pero también intercambios, proyectos académicos etc.).⁸⁹¹ Todo ello implica también un aún más marcado enfoque en la actualidad y en el panorama literario definido por el sistema editorial internacional presente (o de inmediato futuro), lo que empuja los Invitados en FIL Guadalajara, por lo común, a renunciar a más amplias perspectivas históricas o visiones sobre la propia cultura, para una construcción de su identidad literaria más bien provisoria, adaptada a las exigencias del mercado y alternativa a modelos canónicos. Todo ello tiene como consecuencia la decisiva reducción de exposiciones con intentos cabales, que apunten a presentar al público una visión global de la cultura y literatura del Invitado, sus trayectorias y líneas de desarrollo, para dejar más espacio a una contemporaneidad aislada de sus contextos. Las diferentes estrategias de Invitados de honor se concentran todas en el intento de crear esta mirada, este perfil detallado fijado por el momento particular y por los sujetos del campo involucrados.

La fricción entre una operación de *branding* de carácter micro-determinado, a uso y consumo de la feria, y enfoques macro-históricos, que remiten a procesos de canonización de la cultura nacional o local anteriores, resulta particularmente evidente para aquellas realidades que cuentan con una más larga y reconocida tradición cultural –en el sentido de una amplia y continuativa actividad de autopromoción al exterior, afianzada por la proyección de imágenes consolidadas a lo largo del tiempo–. Es este el caso de países como Alemania y Portugal, respectivamente Invitados de honor en la FIL Guadalajara en 2011 y 2018, que se analizarán a continuación. Como intentaré señalar con estos casos de estudio, para el Invitado de honor en FIL Guadalajara se trata primariamente de ofrecer mediante su estética (el diseño, la arquitectura, pocos e inmediatos motivos simbólicos), comunicación (textos, medios, lemas o discursos alrededor del evento) y la interacción con el público, una forma de acceso, más o menos connotadas y atractiva, para la presentación en el espacio expositivo y de *venta* del pabellón, a aquellos libros, firmas y contenidos que se han elegido como más significativos para promocionar, destacando como elemento propio de la cultura del Invitado las características que más fácilmente coinciden con aquel objetivo. No es cierta idea o imagen predeterminada de una nación o de una cultura, motivada por el discurso político o sobre base histórica, lo que establece la estética y el catálogo de obras para exhibir, como ejemplares de una tradición, sino que, en cambio, estas ideas e imágenes se orientan y adaptan a finalidades circunstanciadas, que puedan ilustrarse, de forma ejemplar, en el catálogo de títulos y firmas disponibilizados en la feria.

En general, puede atisbarse ya desde aquí una fundamental inversión de tendencia con respecto a las exposiciones de los países invitados en la feria de Fráncfort, donde más marcada resulta la

⁸⁹¹ La participación en la FIL permite al Invitado de honor estrechar y fortalecer relaciones en los circuitos culturales e institucionales locales, que, por su filiación directa a la Universidad de Guadalajara, resultan también de tipo académico. FIL Guadalajara cuenta cada año con un amplio programa académico, al que el Invitado de honor contribuye con propias iniciativas y eventos. Según explica el *Manual de operaciones*, esta parte del programa permite al Invitado enfocar en “temas de actualidad”, señalar innovaciones en el campo de la investigación científica y tecnológica, discutir “problemas comunes entre Latinoamérica y el Invitado de Honor”, pero también, “fomentar acuerdos e intercambios académicos de largo alcance” (FIL 2018a: 27).

“heteronomía” del campo editorial, por una subordinación al campo político. Aquí, en cambio, es el campo político a ajustar sus objetivos en términos de auto-representación y de política cultural a partir de la oportunidad comercial ofrecida por el campo editorial. En el medio entre uno y otro, entre el polo simbólico y económico, se estira y adapta el campo literario.

7.3. El País Invitado en las avenidas de un parque de España: la Feria del Libro de Madrid

Una evolución de la figura y de la función del Invitado de honor desde sus orígenes en la Buchmesse de Fráncfort se registra también en otras ferias del libro, de menor tamaño, que han asimilado este eje temático en contextos de promoción comercial y cultural y con objetivos y modalidades completamente distintos. Para el espacio de lengua hispana, al otro extremo del modelo de Fráncfort (y de la otra gran feria española, LIBER Madrid/Barcelona),⁸⁹² se sitúa la Feria del Libro de Madrid (FLM), evento que destaca por estar totalmente consagrado a la venta de libros al detalle y a la oferta de eventos culturales para un público muy amplio de consumidores, incluso de no aficionados a la lectura. Entre uno y otro gran evento que se analizan en este estudio, la Frankfurter Buchmesse y FIL Guadalajara, el ejemplo de la Feria del Libro de Madrid presenta un caso interesante por sus diferencias y particularidades frente a las otras dos ferias consideradas: tanto respecto de su nivel de proyección (esencialmente nacional) de la participación de Invitados de honor y del tamaño contenido de su exhibición, como del público destinatario (principalmente local y madrileño, entre consumidores de libros y curiosos), así como de la muy breve historia y discontinuidad del formato del Invitado de honor en este certamen (de 2010 a 2022, con cadencia irregular).

La Feria del Libro de Madrid, conocida también como “Feria de El Retiro” (Uribe Schroeder et al. 2012: 35), se distingue por su evolución. Se trata de un evento callejero bien asentado en el espacio urbano y cultural de la capital española⁸⁹³ que, sin embargo, ha conseguido ganar visibilidad y un lugar importante en el mercado del libro internacional de lengua española, como demuestra la atención que le dedica el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC) en su *Zoom a las ferias* (González 2018). La introducción, en tiempos recientes, en el marco de su programa, de encuentros entre profesionales de la edición hispanoamericana y encargados institucionales –asociaciones de editores, responsables de programas públicos de promoción a la lectura, directores de ferias– ha contribuido sensiblemente, junto a la adopción de la figura del Invitado de honor, a una progresiva internacionalización de esta feria y a su posicionamiento en el circuito del libro ibero e hispanoamericano.⁸⁹⁴

⁸⁹² Encuentro para profesionales del libro en español, enfocado casi exclusivamente en el negocio de licencias y derechos, en la logística de distribución y en la capacitación profesional (cf. García Naharro 2021).

⁸⁹³ Como recuerda orgullosamente el exdirector de la feria madrileña, Manuel Gil Espín (2022: 452), “en 2019 el Ayuntamiento de Madrid la declaró Bien de Interés General de la Ciudad. Con esta declaración se blinda este acontecimiento literario de la vida cultural madrileña y se garantiza su permanencia en el Parque del Retiro, además de posibilitar incentivos económicos para participantes”.

⁸⁹⁴ Cf. García Naharro (2019a: 164-167).

Entre las ferias del mundo hispanohablante, la Feria del Libro de Madrid cuenta con la más larga trayectoria (ibid.: 11), que remonta a los años 30 del siglo XX (cf. Cendán Pasos 1987; Martínez Rus 2019).⁸⁹⁵ La que hoy se conoce como Feria del Libro de Madrid celebró su primera edición, por iniciativa de la entonces Escuela de Librerías, órgano de formación de la Cámara del Libro de Madrid, del 23 al 29 de abril de 1933 –fecha simbólica del calendario literario y editorial nacional en España, que coincide con la llamada ‘Semana del libro’ o ‘Semana cervantina’, como conmemoración de la muerte de Cervantes en 1616 (cf. Gil Espín 2022: 451)–. Como señala la historiadora Ana Martínez Rus (2019), la FLM nació como parte del “proyecto educativo y cultural” de la Segunda República (1931-1936), con el objetivo de difundir y establecer en la sociedad republicana los “valores culturales” de “la nueva democracia” (ibid.: 20). Para el gobierno de la joven República se trataba “de republicanizar la sociedad y de difundir el libro y la lectura. La extensión de la educación y la democratización de la cultura era a la vez un deber del régimen y un derecho de los ciudadanos” (ibid.). Dentro del proyecto educativo republicano, en temas de alfabetización y fomento de la lectura, vinieron entonces coincidiendo estrategias políticas e intereses comerciales de los profesionales del libro: “La feria puso en contacto a toda la sociedad con el libro ya que las librerías tenían un carácter más restrictivo, reservado a los profesionales, universitarios, intelectuales y a las clases ilustradas” (ibid.: 30).

Después de suspenderse a partir de 1937, durante los años de la Guerra Civil española, la feria retomó su actividad en 1944 como Feria Nacional del Libro bajo la dirección del Instituto Nacional del Libro español hasta 1981 (Cendán Pasos 1987: 17-33). En esta época el evento logró una dimensión y una importancia que trascienden el espacio ciudadano de la capital, para asumir valor nacional, trasladándose varias veces a Barcelona (1946 y 1952) y Sevilla (1948) (ibid.). Con la Transición, en cambio, a partir de 1982, la organización de la FLM pasó al Gremio de Librerías de Madrid, en colaboración con la Asociación de Editores de Madrid y la Asociación de Distribuidores-FANDE, que se dieron como objetivos, principalmente, el incentivo del volumen de negocios para libreros y editores locales.

Desde su ubicación inicial en el Paseo de Recoletos, a partir de 1967, la feria pasó permanentemente al Parque del Buen Retiro (ibid.: 35). Desde entonces, el evento se celebra anualmente justo antes del principio del verano, a lo largo de tres semanas, entre finales de mayo y la primera mitad de junio, en un clima de fiesta que anticipa, para alumnos, estudiantes y trabajadores las vacaciones veraniegas. A diferencia de otras ferias con origen callejero, que acabaron por trasladarse a recintos cerrados –es el caso de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires (cf. Díaz 2019: 87 y ss.)–, la FLM sigue celebrándose en un lugar público de la ciudad, al que acceden visitantes de varios tipos, aficionados del libro y libres paseantes, sin que se les cobre una entrada. En la definición del perfil específico de esta feria, todo aquello juega un papel central. El Parque del Buen Retiro, ya teatro en el siglo XIX y XX de diversas exposiciones universales, para las cuales se erigieron estructuras como el Palacio de Velázquez o el Palacio de Cristal que todavía adornan sus jardines, representa uno de los espacios más

⁸⁹⁵ Para una historia de la Feria del Libro de Madrid, hasta 1986, véase Cendán Pazos (1987).

frecuentados por los habitantes de la capital española en esta temporada. “Poder disfrutar de la naturaleza es otro de los atractivos de la Feria del Libro de Madrid” (FLM/Eusamio Zambrana 2021: 159), comenta por ejemplo una publicación conmemorativa reciente. Es evidente como el propio lugar en el que se celebra la feria, representa una de las peculiaridades centrales de un evento que permite reunir cada año a un público muy amplio y diversificado, de lectores y no lectores de diversas edades, que se asienta en un promedio de dos millones de visitas anuales (Gil Espín 2022: 452)⁸⁹⁶ y al que corresponden números igualmente elevados en términos de ventas directas de libros.⁸⁹⁷ A raíz de estas cifras, que superan por mucho las visitas y los ingresos habituales de las librerías de la ciudad y del país, así como de la cantidad de noticias generadas en los medios de prensa y comunicación en los días del evento, el certamen tiene un considerable atractivo para sus participantes, entre editores, libreros, pero también para sus patrocinadores, públicos y privados, en términos de visibilidad.

De cara a este potencial, la Feria del Libro de Madrid se consagra ya desde sus inicios a un doble enfoque: a la implementación de los negocios para libreros y editores de tamaño medio y pequeño (consolidando la relación directa de estos últimos, en particular, con el público de sus consumidores) y a estrategias especulares de fomento de la lectura, herencia de la política cultural de alfabetización de la época republicana (cf. Martínez Rus 2019: 21-23). Del mismo modo, el evento mantiene en la actualidad su perfil de “acontecimiento híbrido, a caballo entre su propósito comercial y un carácter de fiesta popular” (FLM 2020: 2). La FLM, de hecho, se celebra hoy con el fin explícito “de promover el libro, la lectura y la actividad de los empresarios, entidades e instituciones que se dedican a la edición, distribución o venta al público de libros”.⁸⁹⁸ Las posibilidades de venta directa constituyen el principal elemento atractivo de esta cita anual, tanto para expositores como para visitantes, gracias también a políticas especiales de descuentos, lo que hace de la optimización de esta dinámica el esfuerzo y objetivo primario del evento.

Todo ello, así como la particularidad de sus espacios, condiciona de manera fundamental los modos de exposición de esta feria (fig. 75). En su estructura esencial, la feria consta de un recorrido lineal de alrededor 1.100 metros, en el Paseo del Duque de Fernán Núñez, una de las avenidas principales del Parque del Retiro. En lugar de un retículo de pasillos y salones, de distintos stands de profesionales, editores, grupos editoriales y asociaciones que caracterizan las ferias del libro que se celebran en

⁸⁹⁶ Si en 2019 se registraron 2,4 millones de visitantes (FLM 2020: 2), en 2022, cuando la feria retomó su actividad a pleno régimen tras la pandemia de Covid-19, las visitas llegaron incluso a 3,1 millones (cf. Corroto 2022). El balance de la última edición de 2023, en cambio, indica una cifra extraordinariamente inferior, con 1,2 millones de visitas, debido a “12 días de lluvia de los 17 que dura el evento” (Feria del Libro de Madrid: *La Feria cierra con un volumen de negocio cifrado en 11.188.000 euros*, 14 de junio de 2023, <https://ferialibromadrid.com/82a-feria-libro-madrid-cierra-volumen-negocio-once-millones-euros/> [10/08/2023]).

⁸⁹⁷ A pesar de la menor participación, la edición 2023 cerraría asimismo con un volumen de negocios de casi 11,2 millones de euros (ibid.), contra los 10,2 millones de 2019 (FLM 2020: 2). En la edición 2017, por el contrario, ejemplo que se irá a examinar en el cap. 9, se estimaron más de 2 millones de visitantes con un volumen de ventas de 8,8 millones euros (Cf. Feria del Libro de Madrid: *Balance de la 76ª edición de la Feria del Libro de Madrid*, 11 de junio de 2017, <http://www.ferialibromadrid.com/noticia.php?id=28723> (07/02/2018); para los datos sobre la asistencia cf. Radiotelevisión Española (RTVE): *76 Feria del Libro de Madrid*, 9 de junio de 2017, <http://www.rtve.es/noticias/20170609/calor-buen-libro-feria-mas-patriota/1562296.shtml> [07/02/2018]).

⁸⁹⁸ Comunidad de Madrid: *La Feria del Libro de Madrid*, <https://www.comunidad.madrid/portal-lector/feria-libro-madrid> (21/11/2022).

ambientes cerrados, en la FLM cientos de casetas idénticas a los dos lados de la avenida hospedan principalmente librerías y pequeñas editoriales, cada una con una selección de títulos que los paseantes pueden hojear y comprar. En la tradición de las ferias del libro callejeras de la ciudad, como testimonia en los años 20 ya Azorín (2014: 107-164), también la exposición de libros de la FLM no se concentra únicamente en novedades o en títulos del catálogo reciente, sino que, por la presencia de muchas librerías locales, también ofrece una muestra de volúmenes de anticuariado.

Figura 75. Plano de la Feria del Libro de Madrid, edición 2023. © Feria del Libro de Madrid, 2023.⁸⁹⁹

Estos mecanismos forman parte de las estrategias de la FLM orientada a acercar una platea de posibles destinatarios cada vez más amplia. A todo ello contribuyen sobre todo eventos culturales de diverso tipo, no únicamente centrados en la lectura y en la literatura, desde degustaciones a espectáculos y conciertos, que permiten cautivar el interés también de quienes normalmente no frecuentan las librerías y que se encuentran a pasear casualmente por el parque. Partiendo de estos presupuestos y de cara a esta finalidad, también en la FLM o incluso más que en otros certámenes, “la espectacularización de la feria es inevitable, buscando que los visitantes tengan una experiencia

altamente gratificante”, como explica Manuel Gil Espín (2022: 455), quien fue director del evento desde 2016 a 2021; *inevitable*, sí, pero también podría decirse de *vital importancia* para la sobrevivencia y el significado mismo de la FLM.

El aparecer de Países invitados de honor también en esta feria, a partir de 2010, puede e debe entenderse en el marco de estos objetivos y necesidades generales. El marco temático y la oferta cultural proporcionada por la presencia de un país o una comunidad extranjera invitada resulta un elemento extremadamente interesante para el público urbano, también como horizonte de inspiración para el turismo veraneo (cf. cap. 9), y vino a contribuir de manera esencial a aquella mayor “espectacularización” del evento: por la presencia de escritoras y escritores internacionales, de la que podían beneficiar sus editores en España, pero también por eventos acompañantes, con extensión incluso fuera de la feria.

No existe en la fecha actual una crónica de la Feria del Libro de Madrid reciente que permita reconstruir con precisión los inicios y el desarrollo del programa de invitaciones, en modo seguro. También, en la publicación del aniversario para los *80 años de Feria del Libro de Madrid* (FLM/Eusamio Zambrana 2021) la referencia al programa del País invitado es esporádica y ocasional. A diferencia de la Frankfurter Buchmesse o de FIL Guadalajara, la presencia de Países invitados en Madrid no deja ninguna huella tampoco en la comunicación visual de la feria y en su cartelística (cf. *ibid.* 179-181), lo que nos habla del carácter secundario de este formato en el marco del evento general, frente a la centralidad temática otorgada al Invitado de honor en Fráncfort y Guadalajara.

El material de archivo y la información proporcionada por la dirección de la FLM, así como la documentación de prensa parecen indicar cómo la introducción del formato del País invitado en la feria madrileña haya tenido un desarrollo menos programático que en otras ferias, con un perfil poco definido y una evolución discontinua, a menudo alternada a una serie de otros enfoques temáticos e invitaciones especiales circunstanciadas. Todavía en 2017, cuando le tocaría a Portugal protagonizar el evento, el entonces director Manuel Gil Espín diría: “no es imprescindible que haya un país invitado, yo creo que puede también haber temas”.⁹⁰⁰ Si el primer País invitado oficial, registrado en la FLM, resulta Alemania en 2011 (cf. Hertwig 2019), diversos indicios y antecedentes de este desarrollo se atisban ya a partir de 2003, cuando la feria se celebra por primera vez con un eje temático (“Las tres culturas: árabe, judía y cristiana” – cf. *El Mundo* 2003), que bajo la dirección de Teodoro Sacristán (2005-2016) se convertiría en anual. Juntos con enfoques generales como, “Los Jóvenes” (2005) o “La Ciencia” (2006), se asestaron también otros, con perspectivas en regiones del mundo, como “África” en 2007 (FILM/Eusamio Zambrana 2021: 145).

Coinciden estos años, sin embargo, con la crisis económica de 2007, con la quiebra de muchas empresas privadas que se salieron del negocio de la feria, lo que para la FLM supuso la búsqueda de nuevos “patrocinadores que vincularan sus proyectos y acciones a la imagen de la Feria del Libro de Madrid” (*ibid.* 147). Con un desarrollo en cierto sentido parecido al de Fráncfort, la FLM buscó el mayor apoyo de instituciones públicas, ayuntamientos y gobiernos. La perspectiva y posibilidad de

⁹⁰⁰ Manuel Gil Espín, entrevista del 10/07/2017 (realizada por Fernando García Naharro).

tener programas especiales, organizados y financiados por actores externos, y que no fuera a cargo de la organización de la propia feria, como en los ejes temáticos, debió de parecer una opción muy seductora. En 2008 y 2009, junto y paralelamente a la presencia de dos comunidades autónomas invitadas, Asturias (2008) y Cantabria (2009), se celebraron temas respectivamente centrados en América Latina y Francia, con el compromiso activo y paralelo de diversos actores al programa de la feria, como enfoque temático. En 2009, por ejemplo, Cantabria presentó “una muestra de su cultura” y debates “sobre temas culturales de actualidad” (FLM 2009: 5), mientras que paralelamente, en el pabellón central llamado Círculos de lectores, tuvieron lugar “actividades organizadas por la Embajada de Francia en España en colaboración con la Feria del Libro de Madrid y que tendrán a la cultura francesa como protagonista” (ibid.: 9). La edición de 2010, por otro lado, tuvo “los países nórdicos” como “invitados especiales” (Babelia 2010) y fue dedicada a “la literatura de Dinamarca, Finlandia, Islandia, Noruega y Suecia” (RTVE 2010), donde destaca otra vez, como ya en el caso de Francia, el patrocinio y la colaboración de órganos diplomáticos extranjeros como organizadores de un propio programa. El tema focal fue presentado con una caseta de libros, la presencia de autores de estos países y un programa de actividades en el pabellón infantil, realizado en cooperación con las Embajadas de Finlandia, Islandia, Noruega y Suecia en Madrid.

De 2011 a 2021, el eje temático se transforma en la presencia de un único país invitado, si bien no anualmente: Alemania (2011), Italia (2012), Francia (2016), Portugal (2017), Rumanía (2018), República Dominicana (2019), Colombia (planeado por 2020 y con su participación en presencia postergada a 2021, a raíz de la pandemia de Covid-19). En las ediciones de 2013 y 2014 no resulta algún programa especial (cf. FLM 2013 y 2014), mientras que el informe de la feria de 2015 refiere la “Presencia de Europa central” (FLM 2015: 4), en ocasión del nombramiento de Wrocław, en Polonia, como Capital europea de la cultura y Capital Mundial del Libro por la UNESCO. “Tres excepcionales autores” (ibid.) invitados por el Instituto Polaco de Cultura, Adam Zagajewski, Andrzej Sapkowski y Olga Nawoja Tokarczuk, junto a cuatro poetas, respectivamente, de Polonia (Marcin Kurek), República Eslovaca (Michal Habaj), República Checa (Petr Borkovec) y Hungría (Ferenc Szőnyi) participarían en los eventos.

Según indica la historiadora Ana Martínez Rus (2019: 28) “la presencia de un país invitado en la feria [...] está íntimamente vinculada al origen de las primeras ediciones de la feria, donde la vocación era claramente hispanoamericana”. Si esta intención y eje de interés hispanoamericano se ven reivindicado todavía en la actualidad por la dirección de la feria (Gil Espín 2022: 452), eso no se reflejó directamente, como fue en el caso de FIL Guadalajara, en una clara política de invitaciones, sino quizás solo en los últimos dos años, con República Dominicana (2019) y Colombia (2020-2021).

Cabe destacar también cómo, a diferencia de las ferias de Fráncfort y Guadalajara, la FLM al abrir sus enfoques temáticos a Países invitados nunca estableció realmente un cuadro de condiciones vinculantes y objetivos específicos que reglamentaran la candidatura de los Invitados. Su participación se vio normalmente concordada informalmente por iniciativa de los órganos diplomáticos, de embajadas e institutos de culturas de los respectivos países en la capital española. El estatus de “País invitado” se formalizaría apenas a finales de 2017, con la introducción oficial de un *Protocolo del*

“País invitado” (FLM 2017a) estipulado entre la FLM y el gobierno del país huésped y cláusula de “exclusividad” (ibid.: 4), con la cual por primera vez se establece que

los derechos otorgados al País invitado en virtud de este convenio son exclusivos. Por tanto, durante la vigencia del presente convenio, la Asociación [de Empresarias y Empresarios del Comercio del Libro de Madrid] garantiza que no ha otorgado y se compromete a no suscribir acuerdo, convenio, pacto o contrato alguno de contenido idéntico, análogo o similar al presente, con instituciones que puedan entrar en competencia con el País invitado. (Ibid.)

Con respecto al programa, a las condiciones y finalidades de la acción del Invitado o al modo de su exposición, el protocolo no ofrece ninguna específica, más de un acuerdo relativo a costes y modalidades del servicio.

En este proceso de institucionalización del formato, la participación de Portugal de 2017 (cf. cap. 9) evidentemente marcaría “un antes y un después”⁹⁰¹ para la Feria del Libro de Madrid, como hubo a decir su exdirector Manuel Gil (cf. también García Naharro 2019a: 160). Por primera vez, el compromiso de un País invitado fue tan sustantivo como para incitar la feria a dar forma oficial al formato. Portugal se presentó con una propuesta variada y extensa, que comprendía lecturas, presentaciones de libros, panorámicas históricas, junto a ciclos de cine y conciertos, involucrando a una amplia delegación de autoras y autores nacionales, españoles y lusófonos (por un total de 38), entre ellos personalidades de envergadura internacional como Gonçalo M. Tavares, José Luís Peixoto o Eduardo Lourenço, quien (otra vez) dictaría la conferencia de apertura. Portugal fue también el primer país a armar un propio pabellón temático, en lugar de un simple stand de libros. Además, invitó a personalidades políticas, como el presidente de la República Portuguesa Marcelo Rebelo de Sousa, quien inauguró la feria juntos con los reyes de España. A partir de entonces, según explicó el exdirector Gil Espín, la demanda de la FLM hacia el Invitado, como evento que se dirige principalmente a adquirientes y consumidores de libros –y de manera particular a “un público joven, que es el público en el largo plazo más interesante para la feria”–⁹⁰² se concentraría sobre todo en la cualidad y amplitud de la oferta de contenidos. Frente al “antes y después” representado por Portugal, la elección de este huésped para nuestra muestra de ejemplos, como primer País invitado con este pleno título en Madrid (cap. 9), parece obligada y particularmente significativa.

Aun así, hay que considerar cómo el perfil y las dinámicas de la FLM condicionan también un menor compromiso de los invitados de honor, respecto del nivel de su autorrepresentación. Desde el punto de vista de la exposición y de su puesta en escena, el espectro de exhibición de los espacios de la Feria del Libro de Madrid resulta bastante modesto si se compara con las demás ferias aquí analizadas. Hasta 2017 los Invitados venían a presentarse apenas con un stand de venta, del mismo aspecto y tamaño de las demás casetas de libreros y editores⁹⁰³ y ninguno optó por armar un pabellón autónomo. Después de la participación portuguesa, el Protocolo del “País invitado”, estableció como vinculante el uso de un pequeño pabellón, dejándoles a los futuros invitados únicamente la opción de añadir una caseta o

⁹⁰¹ Ibid.

⁹⁰² Manuel Gil Espín, entrevista del 10/07/2017 (realizada por Fernando García Naharro).

⁹⁰³ Véase a este respecto los casos de Alemania y Francia tratados por Hertwig (2019).

menos (FLM 2017a: 5). Este pabellón, sin embargo, no consiste realmente de una obra arquitectónica autónoma, sino de un container, alquilado al huésped por la propia feria, con un diseño y una estructura estándar, que no se distingue de otros pabellones contruidos, por ejemplo, por empresas o instituciones patrocinadoras en el evento, sino por alguna decoración e imagen impresa en el exterior. La función de estos espacios, como fue el caso de Portugal (2017) o de Rumanía (2018), que se observaron en presencia, es principalmente la de hospedar los eventos del programa cultural y literario del País invitado, con un pequeño centro información y algunos libros en exposición.

El formato de invitaciones a países en la FLM no tuvo una larga trayectoria. A raíz de la experiencia pandémica de Covid-19 y de las dificultades del bienio 2020-2021, en 2022, después de un cambio en la dirección de la Feria del Libro de Madrid –que de Manuel Gil Espín (2016-2021)⁹⁰⁴ pasó a Eva Orúe– se decide renunciar a la presencia de un País invitado de honor. En 2023 se anuncia oficialmente:

Teniendo en consideración también las características del evento (no somos una feria profesional), hemos decidido prescindir de la fórmula País Invitado de Honor. Por tanto, no necesariamente tiene que ser un solo país el que, en esa condición (invitado de honor), protagonice/irradie la Feria. En el futuro puede ser, incluso, una ciudad la que recoja el testigo de la irradiación. Este 2023 están con nosotros varios países, de hecho, su presencia es cada vez más nutrida. Solo con la participación de la Comisión Europea con pabellón propio, y a través de un amplio programa de actividades, ya están representados 27 países. Andorra tampoco se ha querido perder la Feria este año y se mantiene una destacada representación de los países nórdicos. Con esta fórmula tampoco nos alejamos de nuestra vocación iberoamericana, dado que seguimos estableciendo relaciones con diferentes instituciones. (FLM 2023: 9)

Según parece, en la economía y dinámica de la Feria del Libro de Madrid, este tipo de relaciones y enfoques exclusivos en países no consiguieron nunca generar una convergencia de objetivos y sinergia suficientemente productiva para la organización local. Más atractiva acabó por resultar la posibilidad de mantener en cada edición un abanico de propuestas temáticas y de cooperaciones diferentes. Una invitación de honor, según se sostiene aquí, prometería mayores resultados allí donde se ven directamente involucrados actores profesionales, como agentes o asociaciones de editores que se comprometan en una labor de intercambio comercial.

En términos generales, de hecho, la participación de Países invitados en la Feria del Libro de Madrid resultó, en su breve temporada, mucho más desvinculada de las dinámicas del mercado editorial con respecto a lo que puede observarse en Fráncfort y Guadalajara, configurándose, más bien como un gran contenedor capaz de generar interés y atraer público. De hecho, según resulta del detalle de los organizadores y patrocinadores en cada edición de la feria y como destaca por ejemplo también Hertwig (2019) en su análisis de las participaciones de Alemania y Francia en 2011 y 2016, la presencia de un Invitado de honor en la Feria del Libro de Madrid de honor y la realización de un programa de eventos, exhibiciones y exposiciones nunca fue a cargo de “publishers’ associations or alike” sino de las oficinas culturales del país correspondiente, comprendiéndose así como parte de las medidas de “foreign cultural policy” (ibid.: 155).

⁹⁰⁴ Temporada en la que el instituto del País invitado hubo también mayor regularidad, celebrándose anualmente.

Si en ferias profesionales el formato del Invitados de honor se ve finalizado, por instancias de las propias direcciones de estos eventos, a la organización de estructuras de apoyo al mercado editorial internacional, solicitando como prerrequisito para la participación la creación de programas de subvención a la traducción y cooperaciones duraderas entre el país o la comunidad huésped y el gremio de editores local, la Feria del Libro de Madrid nunca previó obligaciones en este sentido, tampoco en su *Protocolo* (FLM 2017a). La función del Invitado se concentró siempre en su capacidad de generar contenidos atractivos: “Nos interesa la dimensión de la propuesta cultural”, dijo el exdirector Gil Espín, “la dimensión a nivel de comunicación y de implicación política que puede tener el país correspondiente”;⁹⁰⁵ esto incluye también la presencia de “un ministro de cultura o [...] alguna figura de este tipo que le da también mucho empaque a la propia inauguración”.⁹⁰⁶

Según puede averiguarse también en parte en la FIL Guadalajara y en otras ferias del espacio hispanoamericano, como la Feria del Libro de Buenos Aires, en contexto calibrados más en las exigencias de un público consumidor que en las urgencias y necesidades de financiación de la propia industria editorial, parece afirmarse una tendencia hacia la superación, modificación y extensión del formato del Invitado de honor, en dirección de un regreso hacia enfoques temáticos más amplios y diferenciados; no obstante, la cooperación con órganos e instituciones extranjeros se confirma como un factor de importancia fundamental para las posibilidades de internacionalización de las ferias, de forma alternativa a las lógicas del mercado editorial.

Finalmente, la observación de uno de los ejemplos más significativos de Países invitados en la historia de la Feria del Libro de Madrid, evento desprovisto de un perfil profesional, nos remite a constelaciones logísticas y estratégicas de empleo de la literatura muy diferente de las que se han analizados hasta entonces, para objetivos que trascienden la sola economía del libro, como también el propio campo político.

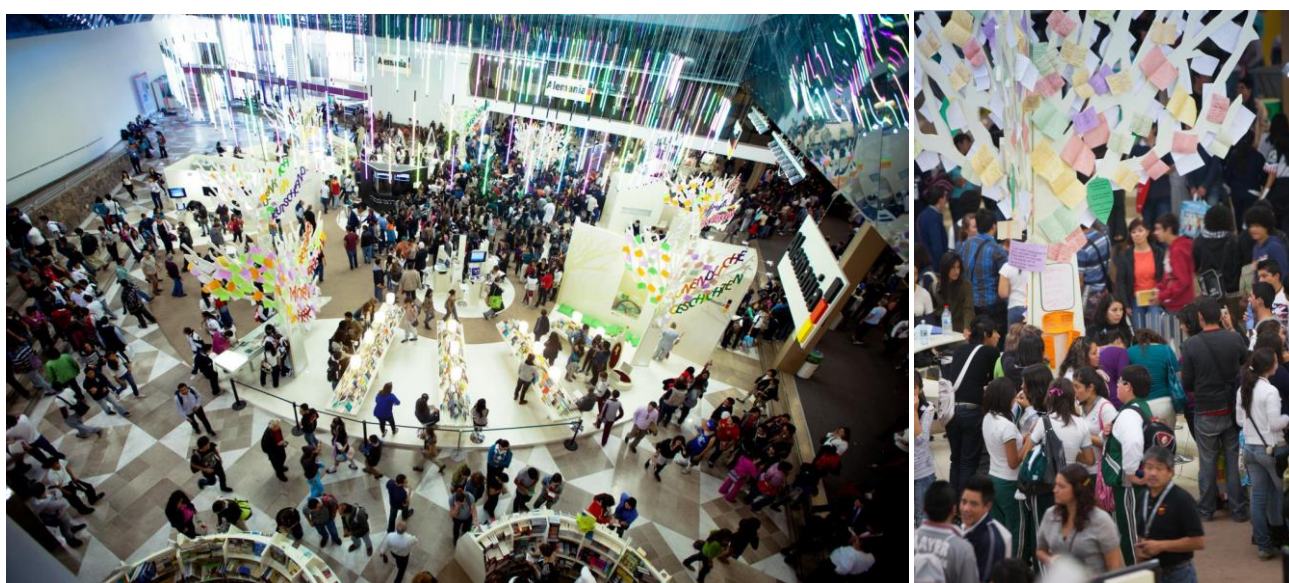
⁹⁰⁵ Manuel Gil Espín, entrevista del 10/07/2017.

⁹⁰⁶ Ibid.

8. IDENTIDADES PERFORMATIVAS: ALEMANIA (Y LA FRANKFURTER BUCHMESSE) EN FIL GUADALAJARA (2011)⁹⁰⁷

8.1. Alemania en la gran feria hispanoamericana: entre Fráncfort y Guadalajara

“Y se elevó un árbol” cantaba el poeta bohemio Rainer Maria Rilke en el incipit de sus *Sonetos a Orfeo* (1922).⁹⁰⁸ El tono altisonante y la visión “órfica” de la poesía de estos versos, de uno de los máximos representantes del canon de la literatura en alemán, no podría ser en apariencia más lejano y en contraste con la propuesta estética innovadora y moderna del “Árbol de la Poesía”, con la que Alemania, del 26 de noviembre al 4 de diciembre 2011, salió a la escena en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (fig. 76). Y, sin embargo, como el “árbol frondoso” y sagrado de Rilke, metáfora de vida y metamorfosis, del que venían “un nuevo principio, una señal y un cambio” (Rilke en Echevarría 1979: 33), también los árboles del pabellón alemán en la feria vinieron floreciendo durante el evento (fig. 77), con papeles coloridos que los propios visitantes dejaron en sus ramas, figura emblemática de renovación y metamorfosis de una cultura literaria sí arraigada, pero también dinámica y libre de vínculos locales.



Figuras 76-77. El pabellón de Alemania y el Árbol de la Poesía. Fotos: © FIL/Bernardo De Niz.

El capítulo a continuación intenta pensar la fricción entre imaginación canónica y desbordamiento de marcos identitarios en la que, en un contexto de promoción internacional, vino a insertarse la exposición de Alemania a partir de un modelo ya no más de escenificación frontal, sino esencialmente

⁹⁰⁷ Una síntesis de este capítulo ha sido publicada como artículo en Anastasio (2022).

⁹⁰⁸ Desde la primera oda: “Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! / O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr! / Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung / ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor” (Rilke 1988: 731) [en la traducción de Salvador Echevarría [1979: 33]: “Y se elevó un árbol. / ¡Oh pura elevación! / ¡Oh canto de Orfeo! / ¡Oh gran árbol frondoso en la oreja! / Y todo calla. / Sin embargo, en el vasto silencio / hay un nuevo principio, una señal y un cambio”].

performativo. A partir de un concepto participativo, Alemania incluyó en su propia autorrepresentación un actor imprevisto, el público, lo que hubo como consecuencia la proyección no tanto de un universo literario clausurado y fijado en un grupo de obras, sino en actividades y modos de una comunicación literaria que, incluso, desborda los marcos de definición moderna de una nación por su enlace con una lengua literaria, en una perspectiva intencionalmente transnacional y translingüística.

Al origen de esta posibilidad se sitúa una condición que distingue el caso alemán, por la presencia y acción protagónica en su comité antes que de actores del campo político, de un meta-actor del campo editorial global que actuó como principal intermediador de los diferentes intereses y sujetos que conformaron la delegación: se trata de la propia Feria del libro de Frankfurt, que operó aquí como red logística estructurada del sistema del libro en alemán en el circuito internacional. La acción de esta particular “comunidad editorial” (Moeran 2010: 151) fue determinante para la organización de un perfil cultural y literario del País invitado en la feria. Como principal representante de la edición y del mercado del libro alemán, la Frankfurter Buchmesse se comprometió, por encargo y patrocinio del entonces Ministerio Federal de Economía y Tecnología (Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie) y del Ministerio de Asuntos Exteriores (Auswärtiges Amt), de coordinador el programa de eventos, gestionar las invitaciones y dar forma a un proyecto expositivo, en cooperación con la Embajada de Alemania en México y el Goethe-Institut local, en particular para la parte relativa a los eventos.⁹⁰⁹ De forma excepcional, el propio convenio para la participación de Alemania en la FIL fue firmado en junio de 2010 por el presidente de FIL Guadalajara, Raúl Padilla López, y Jürgen Boos, director de la Buchmesse (cf. El economista 2011). Así, la invitación de Alemania se tradujo, también, en un momento central de intercambio entre las dos ferias, que para FIL Guadalajara significó también renovar aquel vínculo con los directivos de la feria de Fráncfort, que remontan a los años de su fundación (cap. 7.2).

En cuanto a la FIL, la exhibición alemana en 2011 marcó una nueva fase en su política de “internacionalización”, inaugurando la presencia del primer país invitado completamente de lengua no romance en el programa central del evento.⁹¹⁰ La edición de 2011 vino a coincidir con el primer jubileo de la FIL, que celebraba los 25º años desde su nacimiento. Fue esta para FIL Guadalajara una ocasión para revalidar, a través de la participación alemana, su lugar en el sistema de la edición global. A raíz de su apertura internacional, la feria no abdicó a su vocación hispano- y latinoamericana; por el contrario, como declaró la entonces directora Nubia Macías Naharro:

Este año, en el que hemos puesto mucho interés en que la feria sea lo más internacional con la presencia de Alemania como invitada de honor, hemos hecho además un esfuerzo para que la Feria tenga un acento latinoamericano. [...] Los

⁹⁰⁹ Schmidt, Dieter: *Bericht: 25a Feria Internacional del Libro de Guadalajara 26. November – 4. Dezember 2011*. Ausstellungs- und Messe GmbH – Frankfurter Buchmesse/Internationale Abteilung, marzo de 2012 [archivo de la Frankfurter Buchmesse]. En adelante: *Bericht*.

⁹¹⁰ Invitados como Nuevo México (1994) o Canadá (1996) tuvieron de hecho enfoques hacia sistemas lingüísticos y editoriales heterogéneos, que junto al inglés incluían particularmente el español y el francés.

latinoamericanos tenemos que aprovechar todas las coyunturas que se dan para que tomemos la decisión de cuáles son los escritores que queremos que se conozcan en otras partes del mundo. (El comercio 2011)

El partenariado y el intercambio entre las dos ferias, como momento de una relación más amplia entre Alemania y América Latina en el sector del libro y de la literatura, representó uno de los motivos centrales de la propia participación que condicionó su programa. La presencia de Alemania en el certamen representó entonces para la dirección de Guadalajara un nuevo simbólico de consagración internacional, con la perspectiva de abrir a la edición latinoamericana nuevas rutas en el mercado mundial. Análogos y especular resultaban los intereses alemanes. Como hubo a destacar, otra vez, la exdirectora, en una más reciente entrevista con el autor:

a través de la Feria del Libro de Fráncfort, [Alemania] tiene más presencia en América Latina. [...] En América Latina empezaron a llegar con fuerza, yo creo, a partir de los 70 [...].⁹¹¹ El interés de permear la cultura del libro y las políticas alemanas en América Latina se mantienen. Y es como una estructura del pensamiento y de la concepción que tienen los directivos de la Feria de Fráncfort. [...] Fráncfort representa toda la sociedad de editores y de libreros de Alemania. Lo que están haciendo es capitalizar esta posible influencia que tienen, porque al final la gente siempre espera que Fráncfort sea un legitimador.⁹¹²

Fue encargo del entonces Departamento internacional (Internationale Abteilung)⁹¹³ de la Frankfurter Buchmesse trabajar a un proyecto variado y coherente con el que conciliar, en un única propuesta, las instancias de diversos actores (los patrocinadores políticos, los órganos diplomáticos y sus oficinas culturales, la Asociación del comercio librero alemán y los expositores participantes en el pabellón y en el stand colectivo) y exigencias relacionadas con el fomento de la industria editorial alemana, finalidades de política cultural y las estrategias de expansión del área de influencia de la Buchmesse.⁹¹⁴ De hecho la Internationale Abteilung, como explica su subdirectora Bärbel Becker, es “una sociedad de servicios y un departamento de asesoría para editoriales alemanas que participan en ferias internacionales del libro”,⁹¹⁵

⁹¹¹ En aquella época, en efecto, la Feria del libro de Fráncfort, a través de la Ausstellung und Messe GmbH, creada en 1967, se ocupó de organizar varias exposiciones de libros alemanes en diversas partes del mundo (cf. Sorá 2012: 169). Estos viajes significaron una ampliación del rayo de influencia de la Buchmesse, en busca de nuevos mercados, novedades literarias y nuevas posibilidades de negocios. En este marco, a través de la figura de su director Peter Weidhaas, se estableció un proficuo intercambio entre la Feria y actores del mercado editorial latinoamericano (autores, editoriales, cámaras del libro, ferias) (cf. Weidhaas 2007: 78-87), que culminó con el tema focal de 1976 y la consagración de América Latina, como se ha visto, a “continente literario”.

⁹¹² Nubia Macías Navarro, entrevista del 07/12/2018.

⁹¹³ Hoy Departamento de proyectos internacionales (Abteilung Internationale Projekte).

⁹¹⁴ Lo que coincide con las propias tareas de la feria, como destaca la vicedirectora Marifé Boix García, la de “planificar la feria con éxito desde el punto de vista profesional y financiero”, “promocionar la lengua y la cultura alemana en el extranjero a través de la literatura” y “apoyar el desarrollo de la industria editorial a nivel mundial mediante el establecimiento y refuerzo de redes de contactos e infraestructuras” (Boix García 2019: 218).

⁹¹⁵ “[...] ein Service-Unternehmen, eine Service-Abteilung für die deutschen Verlage, die auf internationale Buchmessen gehen in Form von Gemeinschaftsständen“ (Bärbel Becker, entrevista del 14/10/2018).

pero en cierto sentido somos también la oficina cultural de la Feria del Libro de Frankfurt, ya que trabajamos en cooperación con la oficina cultural del Ministerio de Exteriores en materia de promoción de autores y libros alemanes en el extranjero.⁹¹⁶ Es decir que con nuestras actividades somos parte de la política cultural extranjera.⁹¹⁷

Para el Departamento internacional se plantean así diferentes retos, que dependen también de los objetivos de los órganos políticos y diplomáticos del Estado federal. Su misión general consiste, por este lado, en la activa promoción de valores democráticos y liberales, primero entre todos el de la libertad de expresión, en la que se fundamenta el propio comercio librero y el funcionamiento de la industria cultural;⁹¹⁸ por el otro, en contribuir al desarrollo económico del país, a través de una mayor penetración del sistema editorial y cultural alemán en varias regiones, en este caso América latina.⁹¹⁹ El apoyo al comercio del libro alemán apuntaría, a una expansión de la capacidad de influencia de Alemania a varios niveles:

ampliar y fomentar el networking, los contactos en el intercambio económico, el negocio de derechos, libros y de todo lo que tiene que ver con el libro. [...] Todo aquello va junto con una misión cultural muy importante. Para el Ministerio de Exteriores eso es muy... o casi más presente o igual de importante al lado de lo económico.⁹²⁰

También en Guadalajara, la labor de Alemania no consistió tanto en la celebración de la cultura nacional, en una perspectiva cabal e histórica. Con un enfoque más claramente y pragmáticamente centrado en la actualidad y en el sistema de la edición, aprovechando la red logística de la Buchmesse y su poder de “legitimación”, el comité dio forma a un perfil que lograra proyectar a Alemania como país central y bien ‘plantado’ en este sistema, realidad moderna y dinámica, abierta al exterior y con un enorme potencial para establecer vínculos entre naciones. A raíz de la presencia en Guadalajara, de un público tendencialmente joven y muy heterogéneo, FIL Guadalajara representó una vitrina

⁹¹⁶ La situación alemana es *sui generis*. De acuerdo con el principio de la “soberanía cultural de los *länder* [Kulturhoheit der Länder]” alemanes (cf. *Duden Recht A-Z*, edición digital de la *Bundeszentrale für politische Bildung* [Agencia federal de educación cívica]: <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/recht-a-z/22499/kulturhoheit>), Alemania no dispone de un ministerio de Cultura centralizado a nivel federal. La función de representar la cultura alemana en el extranjero, por lo tanto, se comprende entre las competencias institucionales de Asuntos Exteriores, de las embajadas y del Goethe-Institut.

⁹¹⁷ “Aber wir sind auch ein Bisschen die Kulturabteilung der Frankfurter Buchmesse, denn wir arbeiten zusammen mit der Kulturabteilung des Auswärtiges Amtes in Sachen Werbung für deutsche Autoren und Bücher im Ausland. Das heißt: Wir sind Teil der auswärtigen Kulturpolitik mit unseren Aktivitäten” (Bärbel Becker, entrevista del 14/10/2018; traducción al español M.A.).

⁹¹⁸ Como dijo Dieter Schmidt, jefe de proyecto de la Abteilung: “Das ist auch die Aufgabe von Buchmessen, nicht nur wirtschaftlich zu denken, sondern sie leben im Grunde genommen auch von der Kultur, von den Büchern, von der Freiheit, von dem freien Austausch, und sie leben auch von freien Gesellschaften. [...] Die Buchmesse lebt davon, dass der Zugang zu Informationen, zu Medien unbehindert stattfindet [...], dass Büchern nicht zensiert werden, Medien nicht zensiert werden” [es también tarea de las ferias no solo pensar en términos económicos, pues ellas básicamente viven de la cultura, de libros, de la libertad, del libre intercambio, y viven también de sociedades libres. [...] Una feria del libro vive si se garantiza el libre acceso a las informaciones, a los medios de comunicación [...] si no se censuran los libros, no se censuran los medios de comunicación] (Dieter Schmidt, entrevista del 13/10/2018).

⁹¹⁹ Para los ministerios de Economía y de Asuntos Exteriores, según dijo Schmidt la presencia del mercado editorial alemán y de la cultura alemana en el extranjero ha sido siempre un punto de interés prioritario y permanente más allá del “rein ökonomisches Ziel” [simple objetivo económico] y “des Verkaufs deutscher Lizenzen im Ausland” [de la venta de derechos] (Ibid.).

⁹²⁰ “[...] das Networking, die Kontakte im ökonomischen Austausch, den Handeln mit Lizenzen, mit Büchern, mit allem, was mit Buch zu tun hat, zu beflügeln, zu vorziehen [...]. Da ist es mit einem sehr großen Kulturauftrag verbunden. Es ist im Auswärtigen Amt auch sehr... neben der Ökonomie, fast stärker oder gleichwertig” (Ibid.).

privilegiada para ofrecer un retrato novedoso de la literatura y de la edición alemana.⁹²¹ Bajo el lema, de “Diseñar un futuro (literario)”⁹²² el programa de eventos literarios y la exposición intentaron dar visibilidad a actores del panorama literario que se situaban tendencialmente al margen del centro canónico. Invirtiendo en este carácter de novedad de la realidad literaria, el comité no insistió en la continuidad de las nuevas expresiones con un repertorio de clásicos, ni en la idea de una única literatura alemana. Por el contrario, como anunciaba la carpeta de prensa, el objetivo primario fue el de “ilustrar las más diversas miradas hacia Alemania y su literatura”,⁹²³ desde las perspectivas de jóvenes autores y autoras cuya obra testimoniaran cambios significativos tanto en las formas expresivas y en las técnicas, como en la sociedad y en el medio cultural en las últimas décadas. Intentaba sugerir esta idea también la identidad gráfica elegida como tema de la participación, donde letras polícromas de la palabra *Alemania* se componían y sobreponían en un orden libre (fig. 78). Se intentó así ofrecer una panorámica que valorizara una pluralidad de géneros y formas innovativas, privilegiando, particularmente, las producciones más recientes y productos más atractivos para un público joven de lectores. Un papel importante, sin embargo, desempeñó también la presencia de autores y autoras de habla alemana procedentes de diversos países o con origen migratorio, imagen de un país que, por primera vez, venía a presentarse también como multicultural.



Figura 78. Cartel promocional de la presencia alemana en FIL Guadalajara 2011. Diseño: © FIL Guadalajara.

⁹²¹ Como explicó la coordinadora, Bärbel Becker: “Wir wollten dort auch die jüngere deutsche Literatur vorstellen, und auch das junge Publikum dort ansprechen – es ist auch eine Studentenstadt – und das ist auch glorios gelungen. [...] Und da wir wussten natürlich, dass Guadalajara auch in die spanischsprachige Welt wirkt, war das natürlich dann auch besonders Interessant, dort aufzutreten” [Queríamos presentar allí también la literatura alemana reciente y llegar al público más joven –se trata, por otra parte, de una ciudad universitaria– y eso también lo logramos de manera maravillosa. [...] Pues no queremos llevar siempre a los mismos autores [...]. Y como, naturalmente, sabíamos que Guadalajara tiene efectos en el mundo hispanohablante en su conjunto, exhibirnos allí resultaba por supuesto particularmente interesante] (Bärbel Becker, entrevista del 14/10/2018).

⁹²² “Zukunft (literarisch) gestalten]” (Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM): *Presseinformation*, 22 de noviembre de 2011 [archivo de la Frankfurter Buchmesse/Börsenverein des Deutschen Buchhandels e. V.], p. 1; en adelante: *Presseinformation*).

⁹²³ “[...] die unterschiedlichsten Sichtweisen auf Deutschland und seine Literatur zeigen]” (Ibid.).

Junto con el fomento de la literatura alemana, y como parte de una estrategia de ampliación de influencias del sector cultural alemán, el trabajo de promoción tuvo también propósitos de más largo plazo, ya que, por su perfil también académico, la participación en FIL Guadalajara plantea posibilidades de establecer vínculos con las instituciones locales en el campo de la enseñanza, de la investigación y difusión de conocimiento.⁹²⁴ En esta perspectiva, el comité del País invitado contó también con la participación del Servicio de intercambio académico alemán DAAD (Deutsche Akademische Austauschdienst),⁹²⁵ que junto con la Universidad de Guadalajara y otras universidades mexicanas se encargó de ciclos de charlas y eventos, dentro y fuera del recinto ferial.⁹²⁶

8.1.1. Alemania(s) literaria(s) en la FIL por el año 2011: entre narración y performance

La *Internationale Abteilung* de la Feria del libro de Fráncfort fue también responsable del programa literario –en las personas de Martina Stemmann, gerenta de la oficina cultural, y de Doris Oberlaender, su predecesora en esta función– que reunía un conjunto de 27 personalidades, entre narradores, poetas, ensayistas e ilustradores.⁹²⁷ Con respecto a los País invitados hasta aquí considerados, el programa alemán presenta una particularidad, que consiste en el carácter particularmente performante, de los géneros representados y de los temas elegidos, para la puesta en escena de un perfil coherente.

⁹²⁴ De análogos intercambios había surgido en pasado, por ejemplo, el programa de estudio Maestría Interinstitucional en Alemán como lengua extranjera de la UdG (Cf. Universidad de Guadalajara: Maestría Interinstitucional en Deutsch als Fremdsprache: *Estudios Interculturales de Lengua, Literatura y Cultura Alemanas*, http://www.cucsh.udg.mx/maestrias/maestria_en_estudios_interculturales_de_lengua_literatura_y_cultura_alemanas (21/02/2023).

⁹²⁵ Schmidt, *Bericht*, p. 8.

⁹²⁶ En el marco del programa *FIL pensamiento* tuvieron lugar, por ejemplo: el simposio *Miradas recíprocas. Literatura alemana y mexicana*, que se realizó el 28 y 29 noviembre 2011, en la sede de la Casa Julio Cortázar de la Universidad de Guadalajara, al que, por lado alemán, participaron el estudioso y crítico literario Klaus Meyer-Minnemann y el escritor Stefan Wimmer (FIL 2011: 109); el *Encuentro internacional de ciencias sociales. Interpretaciones sobre la crisis y política de civilización alternativa. Diálogos germano-latinoamericanos*, que desde el 30 de noviembre al 2 de diciembre, se celebró en el Salón 2 de la Expo Guadalajara (ibid.: 103); un ciclo de *Conferencias magistrales. Alemania*, con contribuciones sobre temas de salud, bio-energía y energía sustentable (sector en el que Alemania representa una de las vanguardias mundiales) por tres ex alumnos alemanes en México, entre ellos la ex ministra de la Salud alemana, Ursula Lehr (ibid.: 110); un *Coloquio de Historia. Reflexiones históricas: México-Alemania* entre historiadores de ambos países, el 1 y 2 de diciembre, en el Área internacional de la FIL (ibid.); y el programa de *Arpa-FIL 2011*, aquel año dedicado a la arquitectura alemana (ibid.: 116-117). Así, en el marco del programa *Ecos de la FIL*, autores e ilustradores invitados de la delegación alemana tuvieron talleres con estudiantes y dieron charlas en 50 escuelas preparatorias para el estudio superior en Guadalajara y en el Estado de Jalisco (Schmidt, *Bericht*, p. 7; cf. también El Informador 2011b).

⁹²⁷ El informe de la Frankfurter Buchmesse (Schmidt, *Bericht*, p. 6) registra la presencia efectiva de 24 personalidades, debido a la ausencia de tres entre los invitados, Ilija Trojanow, Ingo Schulze y el ilustrador Thomas Matthaeus Müller, quienes cancelaron su presencia. La delegación oficial en su conjunto estaba compuesta por: Jutta Bauer (1955-, ilustradora), Timo Berger (1974-, poeta), Rike Bolte (1971-, poeta), Bas Böttcher (1974-, slammer), Doris Dörrie (1955-, directora de cine y escritora), Julia Friese (1979-, ilustradora), Wladimir Kaminer (1967-, narrador), Stefan Kiesbye (1966-, narrador y poeta), Reinhard Kleist (1970-, ilustrador), Wolfgang Korn (1958-, periodista), Swantje Lichtenstein (1979-, poeta), Dalibor Markovic (1975-, poeta y slammer), Monika Maron (1941-, narradora), Birte Müller (1973-, ilustradora), Herta Müller (1953-, narradora), Thomas Matthaeus Müller (1966-, ilustrador), Ilija Trojanow (1965, narrador), Rüdiger Safranski (1945-, filósofo), Tom Schulz (1970-, poeta), Ingo Schulze (1962-, narrador), Adam Soboczynski (1975-, periodista y escritor), Enno Stahl (1962-, novelista, crítico y performer), Saša Stanišić (1978-, narrador), Stefan Wimmer (1969-, periodista), Peter Weidhaas (1945-, ex director de la Feria del libro de Fráncfort y escritor), Uljana Wolf (1979-, poeta), Raul Zelik (1968-, narrador).

Como producto con más proyección en términos de ventas, el género de la narrativa ocupó un lugar de primer nivel, desempeñando también una función central para este propósito. Encabezaban la delegación, Herta Müller (1951-), novelista de origen rumano y “unumstrittener ‘Star’” [‘estrella’ indiscutida]⁹²⁸ de aquella edición de la feria. Müller acababa de ganar el Premio Nobel de Literatura en 2009 y fue muy reclamada y aclamada por la propia FIL (cf. FIL 2011: 12), que aprovechó su invitación para recibir con ella al último premio Nobel, el peruano Mario Vargas Llosa, ganador en 2010, en un evento excepcional conjunto con el que se inauguró el salón literario, bajo el título *Dos Nobel, una conversación* (ibid.: 58-59). La charla, que hubo enorme éxito de público y resonancia en la prensa internacional (entre otros Manrique/Cedeños 2011; Dávalos 2011), representó el encuentro de “dos mundos” culturalmente y literariamente distantes, “que no pintan uno con el otro” (Kieselbach 2011) y que “no podrían ser más diversos” (Börsenblatt 2011) unidos solo por la misma instancia de consagración y la pertenencia a un único campo, el de un ‘literatura mundial’. En un primer tiempo circuló también la noticia de la participación de otro ganador del Premio Nobel en Alemania, Günter Grass (1927-2015) (El Universal 2011). Grass, sin embargo, tuvo que rechazar la invitación por motivos de salud. Pese a los escándalos surgidos alrededor de su figura en 2006 (por haber confesado su militancia en las SS en edad juvenil), con su presencia Alemania habría podido presentarse con la cara más reconocible de un clásico de la literatura alemana del siglo xx. Por el contrario, en ausencia de nombres con este relumbré, el enfoque alemán se orientó exclusivamente hacia más nuevas personalidades literarias sin el respaldo de figuras con largas trayectorias.

Entre los huéspedes también más atendidos se encontraba el escritor Ingo Schulze (1962-), cuya obra contaba ya con diversas traducciones al español y que el catálogo oficial de eventos presentaba como “la voz del trastorno alemán” (FIL 2011: 16) y representante de la primera generación de narradores del Oeste surgida a mediados de los noventa, tras la reunificación de las dos Alemanias. Lamentablemente, Schulze no pudo acudir por razones privadas.⁹²⁹ Símbolo de esta misma revolución cultural y de la innovación literaria en el entrecruce de Este y Oeste fue, de todas formas, fue la ciudad de Berlín. A la metrópolis, con su enorme potencial y atractivo internacional, se dedicó el primer encuentro del programa alemán en el Salon 1, *Berlín en tiempos brillantes* (FIL 2011: 13), con la presencia de tres autores contemporáneos, procedentes del antiguo bloque oriental: Monika Maron (1941-, Berlín Este), Wladimir Kaminer (1967-, Moscú) y Adam Soboczynski (1971-, Torún – Polonia). La ciudad de Berlín –aquí retratada como lugar de grandes expectativas, por la experiencia y las historias de familias de inmigrantes como Kaminer o Soboczynski, lugar de nostalgia y nueva fuente de inspiración frente a un mundo que desaparecía y a otro que avanzaba, como en la obra de Monika Maron– ofrecía el imaginario cautivador de una nueva Alemania “sexy”⁹³⁰ como primer acceso a la literatura del invitado para el público en la feria. En esta misma línea, tuvo lugar a continuación una charla sobre “*El coleccionista de mundos: Ilija Trojanow y la identidad*

⁹²⁸ Schmidt, *Bericht*, p. 6.

⁹²⁹ Ibid.

⁹³⁰ Es notoria la definición del ex alcalde de Berlín, Klaus Wowereit, en 2003: “Wir sind zwar arm, aber trotzdem sexy” [somos pobres, sí, pero sexy] (Focus 2015).

transcultural”, con la presentación de la homónima novela *Weltensammler* (2006) de Ilija Trojanow (1965-, Sofía), traducida al español en ocasión de la FIL.⁹³¹

Todo lo que tengo lo llevo conmigo fue el nombre elegido para un encuentro con Herta Müller (FIL 2011: 12), dedicado a la traducción de su novela *Atemschaukel* (2009). Se trata del título de la edición en español (Siruela, 2010) de la obra, retomado del incipit del libro: “Alles, was ich habe, trage ich bei mir” (Müller 2009: 7). La frase, que en la novela se refiere a la condición de un deportado a un gulag soviético, funcionó en el programa como alusión a la escritura personal e intimista de la autora, con su excepcional trayectoria biográfica y literaria de escritora germanófona crecida en la Rumanía de Ceaușescu, emigrada a Alemania y, de pronto, convertida en la más aclamada voz del panorama literario alemán en el mundo.

La figura de Müller y la de otros escritores migrantes o hijos de migrantes como Kaminer, Soboczynski, Trojanow o Saša Stanišić (1978-, Višegrad), que conformaban la delegación resumía la imagen y voz de una Alemania en búsqueda de una nueva definición. El conjunto de estas figuras restituía la narración coral de una realidad cultural alemana actual, multicultural y en rápida transformación, más allá de sus coordenadas y confines geográficos tradicionales. Entre los invitados se encontraban también autores de lengua alemana en otros países, como el escritor suizo Peter Stamm (1963-, Scherzingen), Dragica Rajčić (1959-, Split), autora de origen croata y residente también en Suiza, Raúl Zelik (1968-, Múnich), alemán instalado en Colombia, Stefan Kiesbye (1966-, Eckernförde), autor alemán de novelas policíacas en inglés.

Bajo este esquema, la participación alemana se ocupó en modo específico de tematizar la *diversidad* de la literatura alemana, dedicando una atención explícita a las transformaciones consecuentes por movimientos migratorios y sus efectos en el universo y en la actividad literaria. Doris Oberlaender, coordinadora del programa, comentó:

Por cierto, intentamos presentarnos también como un país multicultural [...], esto de hecho lo tratamos intencionalmente como tema: “Escribir en dos idiomas” o “Pensar en dos idiomas”, “Crecer en una familia y un ambiente multicultural”. En fin, así, justamente, queremos representarnos. Es algo que se encuentra ahora también en la política [...]. Somos un país de inmigración.⁹³²

El invitado de honor se propuso dar muestra activa de esta nueva toma de conciencia literaria, acerca de fenómenos que atañe la sociedad alemana en su conjunto. En las charlas mencionadas por Oberlaender, *Unidos por una lengua. La multiculturalidad en la cultura alemana* (FIL 2011: 16) y *Escribir en otro idioma* (FIL 2011: 19), Kaminer, Stanišić y Rajčić contribuyeron a dar cuenta de este cambio de perspectiva en la literatura de lengua alemana, por la obra de autores y autoras que adoptaron el alemán, como segunda lengua o cultura. Direccionar la atención hacia este fenómeno significaba

⁹³¹ Schmidt, *Bericht*, p. 6.

⁹³² “Wir versuchen uns schon auch, als multikulturelles Land darzustellen [...] da haben wir auch bewusst das thematisiert: ‘Schreiben in zwei Sprachen’ oder ‘Denken in zwei Sprachen’, ‘Aufwachsen in der multikulturellen Familie und Umgebung’. Also: so stellen wir uns schon auch dar. Das ist ja jetzt auch in der Politik [...]. Wir sind ein Einwanderungsland” (Doris Oberlaender, entrevista del 10/10/2018).

atender una brecha entre Alemania y otros países, como Francia o Inglaterra, en los que los efectos de procesos migratorios se reconocen como parte integrante de las letras nacionales. Anunciaba el programa: “Mientras que en otros países la novela de migración se ha establecido ya hace tiempo como género, hace solo algunos años que también en Alemania la migración se ha vuelto en elemento esencial de la consciencia literaria”.⁹³³ La operación alemana consistió entonces en una redefinición *transcultural* del campo literario alemán, con el efecto de aumentar el potencial no solo atractivo, sino también comercial de la industria editorial alemana por una “acumulación de capital literario” (Casanova 2002) a través de nuevos actores, situando Alemania en la estela de otros países, con mayor proyección internacional.

El invitado alemán reunió así los representantes de una nueva producción narrativa, que funcionaba como narración proyectiva de la identidad cultural alemana. El término *narración* tiene aquí una significación doble, que remite tanto, *strictu sensu*, al género literario, como al uso traslado que las ciencias sociales hacen de este concepto, a partir de los 90, con relación a dispositivos de organización de objetos y discursos políticos (cf. Kreiswirth 2005). Con referencia a la construcción de marcos de definición identitaria, Holstein y Gubrium (2000), por ejemplo, han introducido la noción de “identidad narrativa”. En una perspectiva pragmática, los dos sociólogos proponen examinar la construcción de identidades a partir de “la relación entre el *cómo* y el *qué*” de prácticas narrativas (ibid.: 104), articulando el contenido de la narración identitaria en los contextos y circunstancias del acto narrativo mismo (“the circumstations of narration” – ibid.). Jugando con este doble nivel, Alemania puso de manifiesto, no solo el *cómo* y el *qué* de una nueva narración identitaria en la forma de modernas obras narrativas, sino también el *quién*. A través de la referencia, a obras de autoficción biográfica escritas por autores y autoras inmigrantes o exiliados, sus *voces* y *focalizaciones* en el texto se convirtieron en miradas particulares hacia la realidad cultural, con las que Alemania venía a mostrarse en identidad multiperspectiva y en transformación.

También la Buchmesse, como centro de la industria editorial en alemán y principal organizador, fue objeto de cierta puesta en escena narrativa. El rincón literario armado en el pabellón inauguró el programa profesional del invitado de honor con la presentación de *Una historia de la Feria del Libro Frankfurt* (Fondo de Cultura Económica, 2011; Weidhaas 2003) por su autor, Peter Weidhaas, el ex director de la feria desde 1974 a 2000. Con sus diversos testimonios y biografías (ibid., Weidhaas 2007), Weidhaas brindó a lo largo de las décadas una crónica detallada de la evolución de la *Buchmesse*, convirtiéndose en la principal voz, no privada de humor, de una brillante y apasionada *autonarración* de la feria alemana y, con ella, de una representación del campo editorial alemán y sus sistemas de valores.

Al lado de la narrativa, sin embargo, un papel central lo tuvo el género de la poesía. La poeta Swantje Lichtenstein (1970-) y Enno Stahl (1962) introdujeron a la lírica en alemán el primer día, con

⁹³³ “Während sich der Migrationsroman in anderen Ländern längst als Genre etabliert hat, ist seit einigen Jahren Migration auch in Deutschland zum festen Bestandteil des literarischen Bewusstseins geworden” (*Alemania Invitado de honor/Deutschland – Gastland der Internationalen Buchmesse, Guadalajara 2011: Programm Rincón Literario* [folleto; archivo de la Frankfurter Buchmesse], p. 8).

un debate sobre el *Valor de la poesía* (ibid.: 18), en el que vino a presentarse una iniciativa del periódico alemán *Die Zeit*, que había invitado a poetas alemanes a retratar, con sus versos, la actualidad política. El proyecto, como explica el programa alemán, tenía como finalidad mostrar la capacidad de la poesía de hablar al mundo actual y ofrecer, “gracias a la honestidad de su lenguaje”,⁹³⁴ una mirada alternativa, por detrás de la realidad relatada día a día por las noticias de periódico. En atención al interés de la FIL, que dedica a este género anualmente un Salón de la Poesía (cf. FIL/Niembro 2016: 90), el comité no se limitó a incluir en la delegación y en su programa a un grupo de jóvenes poetas y *slammers* –Swantje Lichtenstein (1970-), Enno Stahl (1962), Tom Schulz (1970-), Timo Berger (1974-), Uljana Wolf (1979-), Rilke Bolte (1971-), Bas Böttcher (1974-) y Dalibor Markovic (1975-)– y una serie de eventos e iniciativas dedicados a la poesía;⁹³⁵ sino que construyó alrededor de una acción poética el motivo simbólico de su autorrepresentación en el pabellón alemán y el dispositivo de una exitosa *performance* que marcó su presencia.

En un testimonio publicado en 2019 por el poeta y asesor literario de la delegación alemana, Timo Berger, el autor explica como una serie de proyectos surgidos de manera espontánea y “independiente de la FIL en el intercambio entre un grupo de poetas alemanes y mexicanos” fueron finalmente “incorporados posteriormente a la programación (y el diseño) del stand alemán” (Berger 2019: 255). Timo Berger, autor bilingüe de poesía en alemán y español, traductor y editor de poesía iberoamericana, fue uno entre los principales iniciadores de propuestas creativas en el marco de la invitación de Alemania. Entre sus proyectos cabe señalar –al lado de la publicación de dos antologías (Berger 2011 y Estrada 2011)– también la acción poética *Poesía en tránsito* del festival de poesía latinoamericana en Berlín Latinale (cf. Berger 2019: 263), que consistió en la realización, en los días que precedieron la feria, de 27 mil boletos especiales de autobuses, con los versos de 25 poetas alemanes y mexicanos, que se distribuyeron y leyeron públicamente en los autobuses de la capital jalisciense (cf. Universidad de Guadalajara 2011; Excelsior 2011a). Cada postal venía acompañada de una invitación a visitar el stand de Poesía en tránsito en el pabellón alemán de la FIL. A la acción siguió un homónimo evento en el programa literario, al que participaron Uljana Wolf, el mexicano Carlos Madonado y Carlos Vicente Castro (FIL 2011: 18). En el pabellón alemán, la poesía tendría propios rincones y puntos de atracción, como la cabina “Textbox”, espacio diseñada por el *slammer* Bas Böttcher, con la que visitantes, armados de audífonos, podían escuchar y visualizar poemas y que se presentaría en el marco del encuentro *El arte del performance literario* (FIL 2011: 18), con el propio Böttcher y Dalibor Markovic.

Dichas iniciativas, autónomas e independientes con respecto a la acción del comité, contribuyeron de manera significativa a la exhibición alemana hasta condicionar su mismo concepto expositivo, y enriqueciendo la simple muestra de libro con una amplia propuesta de acciones y eventos que velaron por una *eventización* de la presencia alemana en la feria. Así, de una afortunada idea de Timo Berger –la de un “Árbol de la Poesía”, donde poetas alemanes y mexicanos pudieran interactuar con el

⁹³⁴ “[...] dank der Ehrlichkeit ihrer Sprache” (AuM, *Presseinformation*, p. 5).

⁹³⁵ Véase a este propósito el testimonio del poeta y asesor literario de la delegación alemana, Timo Berger (2019).

público— tuvo origen también lo que acabaría por convertirse en el motivo arquitectónico central para el proyecto del pabellón de Sabine Weismüller (Berger 2011: 253). El concepto del árbol, no solo desempeñaría una función simbólica significativa imprescindible para Alemania, connotando su imagen en la feria, sino que ofrecería un dispositivo y un escenario formidable para una exhibición de tipo poético. Todo ello resulta particularmente interesante si se considera la posición tendencialmente subalterna que la lírica suele tener en el campo de producción editorial alemana, constituyendo lo que Bourdieu llama un “*sous-champ de production restreinte*” (Bourdieu 1991: 7), con alto capital simbólico como escaso potencial de negocio. Valiéndose del interés de FIL Guadalajara y el espacio que el evento dedica a la poesía, estas acciones buscaron dar mayor entrada al género lírico en el programa de Alemania, con fórmulas y formatos alternativos y atractivos, como explica Berger:

la parte de la poesía en las ferias del libro es muchas veces muy reducida, ya que es un género ‘que no se vende’ [...]. Pero como se tiene que considerar la poesía, porque está dentro del canon clásico de la literatura, se buscan coartadas para tener la poesía sin tenerla; por ejemplo, invitando autores de subgéneros periféricos del campo poético, como el rap, la *slam poetry*, los versos infantiles o los cantautores. (Berger 2019: 256)

Alemania pudo aprovechar enormemente de estas contribuciones para su autorrepresentación. Con estas mismas finalidades, se dio relieve también a la literatura infantil y juvenil, sector de gran éxito comercial en Alemania y a nivel internacional, y que goza de una importante proyección en FIL Guadalajara, incluyendo a un grupo de ilustradores e historietistas —como Jutta Bauer, Julia Frieze, Reinhard Kleist, Thomas Matthaeus Müller— quienes, además de presentar sus obras, devolvieron también visualmente imágenes más frescas y modernas de la realidad del país (cap. 8.3.1).

8.2. Árbol de una cultura: el pabellón alemán como espacio metafórico y comunicativo

Variado y heterogéneo, como el programa y la oferta literaria, se presentaba el pabellón alemán, con un conjunto de áreas y conceptos expositivos. Un espacio abierto y dinámico, consentía el flujo constante de personas, hospedando al mismo tiempo diversas áreas de entretenimiento donde poder parar. De acuerdo con el principio de la heterogeneidad, estas no se integraban en un sistema ordenado, sino que convivían una al lado de la otra en su diversidad reunida alrededor de un único motivo simbólico, base del concepto arquitectónico: el *árbol*. Siete grandes árboles de madera, de cuatro metros de tamaño, blancos y despojados de fronda estaban distribuidos en distintos puntos de un amplio y abierto espacio circular de 617,4 metros cuadrados (fig. 79). Cada uno con un lema propio dividía el ambiente en diversos rincones, con exposiciones bibliográficas y áreas funcionales.

El pabellón se presentaba, así, como un bosque o una arboleda, con una muestra de la variedad de “especies” y “géneros” que componen el hábitat natural de la edición y la literatura alemana.⁹³⁶ Los

⁹³⁶ La imagen naturalista resulta particularmente afortunada por la pervivencia en el lenguaje científico-filológico, al hablar, de “géneros literarios”, de una metáfora cristalizada en la propia filología. El solapamiento metafórico entre universo literario y reino natural, por otra parte, se refleja también en el concepto de “bibliodiversidad” (entre otros: Hawthorne 2014), por analogía a la *biodiversidad* de las especies naturales.

árboles y el bosque evocaban cierto ambiente característico del paisaje de Alemania,⁹³⁷ representando visualmente al país en su diferencia con respecto al paisaje de México y América Central. La estética del pabellón, inicialmente algo fría y sobria, pretendía remitir a dos ideas: la de un entorno cultural y natural particular en el que se desarrolla la cultura alemana; y la idea, acentuada por la alusión al invierno, de un particular espacio despojado –o “en blanco” (Berger 2019: 254), según la definición del creador de este concepto– que espera ser vitalizado y rellenado de color por la intervención de actores literarios y sus interlocutores en la feria. Refería a este potencial florecimiento, por contraste, la instalación circular de luces, colgante del techo sobre el *stand*, que se parecía también a la copa de un árbol y que reproducía en sus alternancias cromáticas los colores y el motivo de la identidad gráfica del cartel (fig. 78).

De las ramas de los árboles desprendían también diversos lemas en letras de varios colores, alusión al sonido de las hojas movidas por el viento.⁹³⁸ Estas palabras ofrecían un tema y una inspiración, en alemán y español, para cada una de las varias partes que componían el área de exhibición.⁹³⁹ En el primer árbol que atendía al público viniendo de la entrada principal, donde estaba situada la mesa de información, con materiales de los entes e instituciones participantes, se leía: “Pienso en Alemania”, cita de un verso de la poesía *Nachtgedanken* [Pensamientos nocturnos] (1843) de Heinrich Heine.⁹⁴⁰ Bajo la consigna “Directo al corazón”, título de la película *Mitten ins Herz* (Alemania, 1983) de la directora Doris Dörrie,⁹⁴¹ se encontraban seis colecciones temáticas armadas por la Feria del Libro de Fráncfort con los títulos más populares y queridos por los propios alemanes –sobre arquitectura sustentable, novedades (de narrativa, poesía y ensayo), literatura infantil y juvenil, novelas gráficas, manuales de lenguas– y los volúmenes “más bellos” de 2010 por su concepción.⁹⁴² “Historias interminables” recitaba el árbol en el rincón dedicado a la literatura infantil, con referencia a la célebre, homónima novela *Die Unendliche Geschichte* (1979) de Michael Ende, mientras que el árbol situado en el espacio de eventos del café literario titulaba “Miradas recíprocas”, siendo este el punto de encuentro entre novelistas, poetas o profesionales alemanes y mexicanos. La divisa “Coleccionar mundos”, eco a la ya mencionada novela de Ilija Trojanow *Weltensammler* (2006), contraseñaba la exposición de editoriales alemanas. Finalmente, el lema de la participación alemana “Diseñar el futuro” podía leerse en la copa del árbol del área de descanso, donde se reunían los profesionales para discutir proyectos de la industria editorial internacional.

⁹³⁷ “Der Wald steht als Symbol für Deutschland” [El bosque es símbolo de Alemania] explicaba la memoria del proyecto arquitectónico del estudio Scheßl/Weismüller (*Buchmesse Guadalajara 2011. Deutschland als Ehrengast* [Archivo Scheßl/Weismüller Architekten], p. 1).

⁹³⁸ Como se lee en la memoria de los arquitectos Scheßl/Weismüller: “Las copas de los árboles comunican con la gente: susurran o silban [Baumkronen kommunizieren mit den Menschen: sie flüstern oder rauschen]” (ibid.: 6).

⁹³⁹ Pude reconstruir en detalle citas y posición de cada una, analizando el material fotográfico y la documentación de archivo disponibilizada por los arquitectos Scheßl/Weismüller, la Frankfurter Buchmesse y Timo Berger.

⁹⁴⁰ Así indica el documento Scheßl/Weismüller Architekten (2011): *Schlagworte Gedichtbaum* [archivo de Scheßl/Weismüller Architekten, Düsseldorf], p. 1.

⁹⁴¹ Ibid.

⁹⁴² Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM): *Buchkollektionen 2011 der Frankfurter Buchmesse* [archivo de la Frankfurter Buchmesse/Börsenverein des Deutschen Buchhandels e. V.], p. 1. En adelante: *Buchkollektionen*.

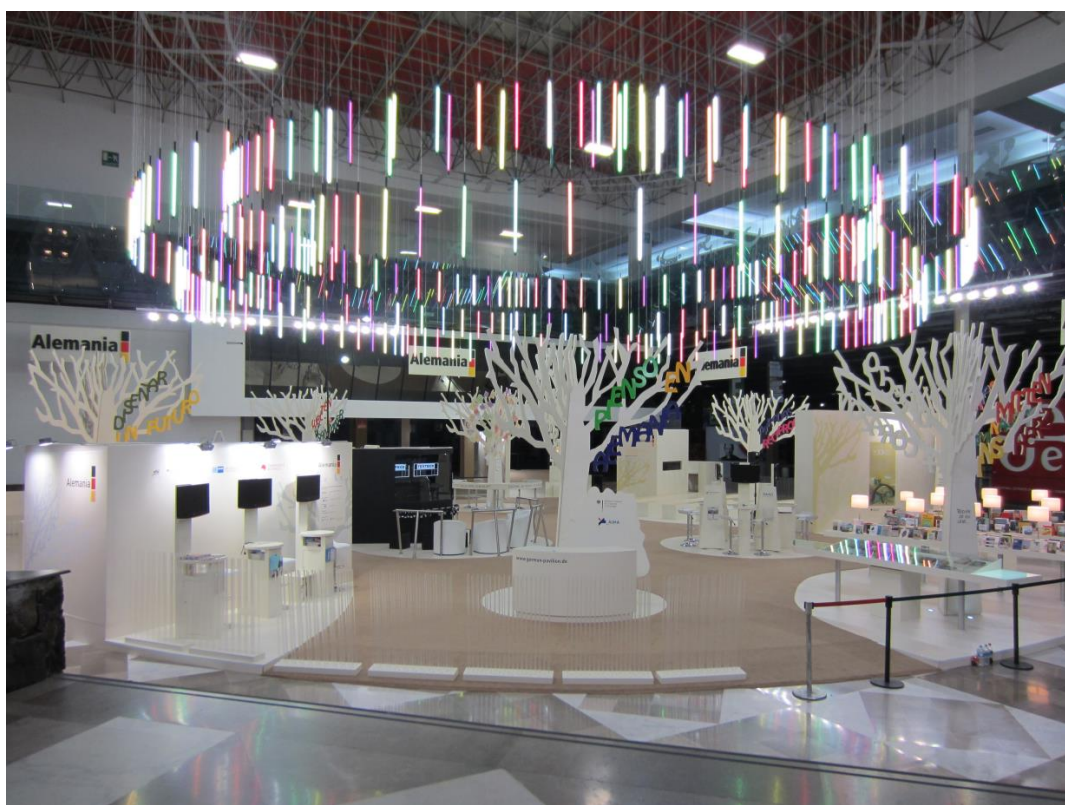


Figura 79. El pabellón alemán antes el comienzo de la FIL 2011 (proyecto y foto © Studio Schleßl/Weismüller).



Figura 80. Vista panorámica del Pabellón de Alemania. Foto: © Frankfurter Buchmesse.

Al lado opuesto con respecto a la entrada, se encontraba el llamado Árbol de la Poesía (fig. 80, en el centro) punto focal de la homónima performance y elemento que dio origen al propio concepto del pabellón. A diferencia de los demás árboles, su copa estaba completamente despoja y no presentaban ninguna frase o eslogan ya que, en este caso, sus ramas debían poder alojar papeles con poemas y reflexiones espontáneas que poetas y visitantes quisieran dejar allí colgados.

Como se ha dicho, el Árbol y con este el motivo del propio pabellón, surgió a raíz de una intuición de Timo Berger. En 2010 el poeta se dirigió a la entonces responsable de la programación alemana, Martina Stemann, con la propuesta de crear un oasis, donde poetas y visitantes pudieran encontrarse e intercambiar, de una manera creativa y atractiva, componiendo versos: “Mi idea era que el árbol fuera una especie de pantalla de proyección para el público general abierta y, a la vez, una plataforma para intervenciones más concretas realizadas por poetas mexicanos y alemanes” (Berger 2019: 254). En el primer borrador se leía:

Más de una vez al día, poetas de Alemania, México y otros países que estén en Guadalajara acudirán al árbol y se quedarán un rato haciendo lo que les inspire el lugar: colgar poemas propios en las ramas, regalarlos directamente al público, o interactuar con los visitantes escribiendo versos o leyéndolos. El árbol, en todo caso, invitará a los visitantes y poetas a quedarse un rato, fantasear, versear, pero también a tomarse un descanso dentro del alboroto de la feria. (Ibid.: 261)

La propuesta jugaba con el doble sentido del término *hoja*, como soporte de la escritura y alusión a la materia prima de la que están hechos los libros. La imagen entusiasmó al comité, tanto que la arquitecta Sabine Weismüller, reconociendo en este elemento un concepto comunicativo muy eficaz, aceptó no solo incluir esta instalación en el pabellón, sino hacer de ella el tema de su diseño. A partir de asuntos muy diferentes, los propósitos de distintos actores convergieron así en un único objetivo: ofrecer a Alemania la mayor proyección posible e integrar, de manera coherente en las dinámicas interactivas del espacio expositivo, aquella visión diversificada de la cultura alemana propuesta en el programa. Contra las expectativas del propio Berger e incluso del comité, la *performance* que se inició alrededor del único Árbol de la Poesía tuvo tanto éxito que paulatinamente se expandió a todos los árboles del pabellón, transformándolo de pronto en un gran florecimiento de hojas coloridas (cf. *ibid.*: 253).

¿Pero por qué un árbol? ¿Y por qué esta simbología resultaba tan apropiada para el proyecto alemán? El testimonio publicado por Berger no ofrece ninguna explicación. Planteé entonces estas mismas preguntas al autor, quien afirmó:

El árbol es un lugar [...] para la reflexión, de una forma muy tradicional, y también muy ligado con la cultura alemana [...]. Como en el pueblo, donde hay el árbol grande y toda la gente va y hace su corazoncito o lo que sea, como punto de encuentro [...]. Era como también un *transplante*, porque Guadalajara no es una zona boscosa.⁹⁴³

Berger evidencia la función tanto pragmática como alegórica del árbol en el proceso creativo. Su papel al interior de contextos sociales y emocionales indica el árbol como un lugar de encuentro e interacción

⁹⁴³ Timo Berger, entrevista del 29/072018 (en español).

simbólica. Interacción que se convierte en metáfora del espacio de la feria y del diálogo intercultural que esta permite con el formato del Invitado de honor.

Pregunté a Berger si en su orientación hacia el motivo del árbol había también una referencia literaria: “Es así sin duda”, dijo, “si no me refería *expressis verbis* a una cita, a un verso, [...] en toda la cultura romántica alemana hay esta veneración de los árboles”.⁹⁴⁴ La referencia a los motivos del árbol o, más ampliamente del bosque, en efecto, puede comprobarse en una gran cantidad de textos literarios de lengua alemana, entre poemas, cuentos o diarios, no solamente de la época romántica. Memorables ejemplos se encuentran en la obra de clásicos de los siglos XIX y XX como Johann Wolfgang Goethe, Theodor Fontane, Rainer Maria Rilke, Friedrich Hölderlin, Clemens Brentano, Theodor Storm, en los cuentos de hadas de los hermanos Wilhelm y Jacob Grimm, o todavía en contemporáneos como Robert Musil, Thomas Mann, Kurt Tucholsky, Hermann Hesse o Robert Walser, solo para citar algunos.⁹⁴⁵ Más que la simple frecuencia de este referente, resulta significativo cómo este motivo, a partir de una reflexión de poetas y escritores sobre el entorno natural local logró insertarse en el imaginario literario definiendo un repertorio de imágenes y un código expresivo de la poesía y de la literatura en alemán, hasta convertirse en la metáfora más difundida de la cultura alemana en general.⁹⁴⁶ A través de la literatura, esta relación *imagotípica* ha influido también en la filosofía contemporánea, dándose a conocer a nivel internacional en la obra de Martin Heidegger.⁹⁴⁷

El motivo del árbol en el pabellón alemán, por lo tanto, venía así a insertarse en un tejido de referencias literarias, que, si bien no estuviesen directa y puntualmente señalizadas hacían de él el elemento evocativo de una imagen poético-literaria de Alemania, en el doble sentido de una imagen producida y practicada por la poesía, pero también metonimia de su propia acción. La cita de Rilke, a principio de este capítulo, resume estos significados, como ejemplo de un uso poético de la imagen del árbol, pero también como alegoría de la poesía misma y de su continuidad con una tradición de poetas. Al mismo tiempo, el árbol de Rilke, sin embargo, es metáfora de transformación. La peculiar función que un árbol, concretamente, puede representar en el espacio, por ejemplo, de una comunidad rural, como indica Berger, hace de él un dispositivo imaginativo que pone en movimiento y en escena la actividad de la cultura.

La imagen del árbol, entonces, permitía reunir diversas funciones y, simbolizar, incluso la peculiar capacidad de inserción (“transplantación”) de la cultura alemana, revelándose como particularmente adecuada para ejemplificar aquella posición que Alemania, a través de la Frankfurter Buchmesse, pretendía para sí misma como centro de procesos de intercambio y líder promotor en el campo editorial

⁹⁴⁴ Ibid.

⁹⁴⁵ Para una panorámica puramente ilustrativa, véase la antología *Der Wald* [El bosque] (Bogner 1984). Iniciativas editoriales de este tipo testimonian del carácter icónico del motivo del árbol y del bosque en el contexto de la lírica y la narrativa de lengua alemana y su explícito reconocimiento en el campo cultural.

⁹⁴⁶ Así, por ejemplo, en el marco del discurso sobre la “esencia” de la nación a principio del siglo XX, el filólogo Wolfgang Baumgart (2020 [1936]) en su estudio *Der Wald in der deutschen Dichtung* [El bosque en la poesía alemana] asume la referencia al bosque como motivo definitorio de la poesía nacional.

⁹⁴⁷ *Holzwege* [Caminos del bosque] es el título de una famosa colección de ensayos del filósofo (Heidegger 1994 [1950]). A partir de la poesía de Hölderlin, Heidegger particulariza en el “errar por el bosque” la contribución específica de la filosofía alemana, al abrir el lenguaje de la ontología griega y de la metafísica latina al espacio sémico y metafórico de este lugar de la lengua y poesía alemana.

mundial. Forzando un poco la idea allí implícita, podría decirse que Alemania y la feria de Fráncfort venían a representarse en Guadalajara como el árbol o uno de los principales árboles de la interacción mundial en el sistema del libro, alrededor del que diversos sujetos del campo internacional se reúnen, dejando en este sus huellas.

En esta misma línea se orientó el estudio de arquitectos Schleßl/Weismüller profundizando el espectro de significaciones del árbol, como símbolo del perfil alemán. La memoria del concepto arquitectónico hace un elenco muy detallado de las principales referencias:

1. El árbol como materia prima renovable se procesa para hacer papel, con el que se imprimen los libros. 2. El bosque es un símbolo de Alemania, especialmente el roble alemán como alegoría de las virtudes alemanas de durabilidad y fiabilidad. La idea de la protección del medio ambiente y de la sostenibilidad también está relacionada con el bosque y Alemania en la percepción internacional. 3. El árbol es tema de la literatura: “Ese día en la luna azul de septiembre – tranquilo, bajo un joven árbol de ciruelas...” (Bert Brecht) 4. Sentados debajo de un árbol es maravilloso leer. 5. La corona de un árbol representa un lugar especial de inspiración: “Subí un terraplén y me acosté debajo de un árbol [...] Mientras miraba el follaje y seguía su movimiento, éste se apoderó de mi habla, de tan repentina forma que en mi presencia volvieron a celebrarse al instante las antiguas nupcias entre árbol y lenguaje [...]” (Walter Benjamin). 6. El árbol que crece de un libro simboliza el mundo contenido en el libro. 7. El árbol en sí mismo es un soporte para la escritura y otros signos.⁹⁴⁸

La figura del árbol funcionaba entonces como emblema que permitía conectar una compleja red semántica de significaciones (propias o metafóricas) y asociaciones connotativas, necesarias en este contexto. Los nudos principales de esta relación eran de tres tipos: el enlace plurívoco entre árbol y escritura (como “materia prima”, “soporte”, “espacio de inspiración”, motivo literario, lugar de lectura), que en un segundo nivel, más abstracto, significaban también el vínculo entre naturaleza y cultura, propio de una visión ecologista; el árbol como imagen del “mundo”, de vida y generación y, por extensión metafórica, de la creatividad literaria; el árbol, finalmente, como símbolo de Alemania, cuya peculiar cultura resume todas las marcas semánticas (fortaleza, reflexión, creatividad, fiabilidad, respeto por el medio ambiente...) del que esta figura es portadora. Se trata, en última instancia, de connotaciones, que, atendiendo cierta expectativa o “percepción internacional” positiva de Alemania, exaltan también sus cualidades como interlocutor fiable a nivel económico y comercial.

A este respecto, viene al caso el ejemplo del “roble alemán”, que como ilustra también el aparato de imágenes anexo a la memoria del estudio Schleßl/Weismüller, aparece como emblema de Alemania

⁹⁴⁸ “1. Der Baum als nachwachsender Rohstoff wird zu Papier verarbeitet, auf dem Bücher gedruckt werden. 2. Der Wald steht als Symbol für Deutschland, besonders die deutsche Eiche als Sinnbild für die deutschen Tugenden Beständigkeit und Zuverlässigkeit. Ebenso ist der Gedanke von Umweltschutz und Nachhaltigkeit mit dem Wald und Deutschland in der internationalen Wahrnehmung verbunden. 3. Der Baum ist Thema der Literatur: ‘An jenem Tag im blauen Mond September – Still unter einem jungen Pflaumenbaum...’ (Bert Brecht). 4. Unter dem Baum sitzend lässt es sich wunderbar lesen. 5. Die Krone eines Baumes bildet einen besonderen inspirierenden Raum: ‘Ich stieg eine Böschung hinan und legte mich unter einen Baum [...]. Warum ich seine Gattung nicht behalten habe? Weil, während ich ins Laubwerk sah und seiner Bewegung folgte, mit einmal in mir die Sprache dergestalt von ihm ergriffen wurde, daß sie augenblicklich die uralte Vermählung mit dem Baum in meinem Beisein noch einmal vollzog’ (Walter Benjamin). 6. Der Baum, der aus einem Buch wächst, symbolisiert die Welt, die im Buch enthalten ist. 7. Der Baum selbst ist ein Schrift- und Zeichenträger” (Schleßl/Weismüller, *Buchmesse Guadalajara 2011*, pp. 1-2).

en las monedas de 1, 2 y 5 céntimos de euro alemán. Como recuerda el antropólogo Albrecht Lehmann (2001: 191s.), el roble pertenece desde el siglo XIX, junto con otros árboles, al repertorio de símbolos utilizados por Alemania en la construcción de una imagen nacional propia y representa uno de los más duraderos. Tras la Segunda Guerra Mundial, la simbología del roble fue recuperada por la República Federal, que trasladó sus significaciones morales, como metáfora de fuerza y estabilidad desde el ámbito bélico, propio de su uso en época imperial, al político-económico. En este sentido, Lehmann reconoce en el “bosque alemán” un lugar específico de la memoria nacional (cf. Lehmann 2001). La conexión simbólica entre la cultura alemana y este entorno natural, establecida por la poesía romántica, sigue siendo en la actualidad un referente reconocido para actores del campo político y cultural alemán.⁹⁴⁹ A la luz de una marcada “cultura del bosque” (Brey Mayer/Ulrich 2011: 288) no solo el símbolo del árbol sino la propia “relación particular” de los alemanes con él (Wehling 2001: 2) adquiere un carácter identitario.⁹⁵⁰ Una relación que en el pabellón se configuraba como *poética*, porque estaba construida alrededor del valor que originalmente la lírica asignó a este elemento y puesta en escena por el medio de una performance de poesía.

Al remitir a esta imagen, el pabellón alemán ponía en juego un consolidado aparato de símbolos de la nación. A cierta altura, en el proceso de gestación del pabellón alemán, la elección del árbol como símbolo debió parecer incluso casi obvia. Tanto que, según comentó la arquitecta Sabine Weißmüller, en un primer momento la propuesta apareció “de alguna forma conservadora”.⁹⁵¹ Se trató entonces, a partir de la idea del Árbol de la Poesía, de trabajar sobre un uso de este símbolo, fuera de su horizonte de uso tradicional, y de elaborar una moderna “especie” de árboles alemanes, los “árboles de la poesía”, como explica la memoria arquitectónica: un “grupo de plantas, que con sus peculiares características comunicativas resultan particularmente apropiados para la transmisión de mensajes a varios niveles”.⁹⁵² La inversión en la dimensión comunicativa del árbol fue así la clave que permitió convertirle en un medio para dar muestra del dinamismo que distingue Alemania, en su actividad cultural, sin renunciar a aquellas marcas históricas de “fiabilidad”, tradición cultural y fortaleza que hicieron la fama y la fortuna del país en el mundo. Además, la posibilidad de visibilizar a través de la imagen del árbol aspectos ligados con la esfera económica y científica, como el desarrollo de

⁹⁴⁹ Un ejemplo significativo es la exposición del Deutsches Historisches Museum en Berlín (diciembre 2011-marzo 2012) *Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald* [Entre árboles. Los alemanes y el bosque] (Brey Mayer/Ulrich 2011), que se celebró en el mismo año de la participación alemana en la FIL. La muestra daba cuenta no solo de una masiva presencia del motivo arbóreo en las artes de Alemania, sino que promovía activamente, con una intención ecologista, la importancia del bosque en la vida social alemana, como lugar de integración al espacio natural, de evasión o diversión, pero también por su importancia para la educación, el turismo y el desarrollo económico y tecnológico.

⁹⁵⁰ Así el politólogo Hans-Georg Wehling (2001: 2): “Deutschland ist ein walddreiches Land. Nahezu ein Drittel der Fläche ist waldbestanden. Vor allem aber besteht hier eine besondere Beziehung zum Wald: Wald in Deutschland wird als deutscher Wald wahrgenommen, als Teil der deutschen Identität” [Alemania es un país abundante en bosques. Casi un tercio de su superficie está compuesto por bosques. Pero sobre todo existe una particular relación con el bosque: el bosque en Alemania se percibe como bosque alemán, es parte de la identidad alemana].

⁹⁵¹ Sabine Weißmüller, entrevista del 10/10/2018.

⁹⁵² “Pflanzengruppe, die durch ihre besonders kommunikativen Eigenschaften zur Vermittlung von Botschaften auf unterschiedlichen Ebenen besonders geeignet ist” (Schleßl/Weismüller: *Buchmesse Guadalajara 2011*, cit., p. 3).

tecnologías respetuosas del medio ambiente, resultaba otro factor muy favorable; pues, como dijo la arquitecta, “finalmente, el comitente del proyecto es el Ministerio Federal de Economía y Energía”.⁹⁵³

Al mismo tiempo, la metáfora del árbol representa una de las simbologías más antiguas y universales, en toda latitud. En la cultura occidental el valor simbólico del árbol, por ejemplo, se conecta de manera esencial con el relato bíblico, con el árbol del conocimiento del bien y del mal (*Génesis*, 2-3) o el árbol de la vida, síntesis de todas las criaturas y especies vivientes (*Génesis*, 2 y 4). Esta misma imagen condicionó la biología moderna y fue utilizada, por ejemplo, por Charles Darwin en su teoría de la evolución.⁹⁵⁴ También en México, el árbol de la vida es el motivo de un arte sincrético popular, que une iconología bíblica cristiana y tradiciones de las culturas originarias locales y simboliza la fusión de horizontes culturales como criaturas de un único cosmos. La enorme polisemia del significante del árbol resultó un elemento muy eficaz para activar la imaginación de los visitantes que participaron en la performance literaria.



Figura 81. Detalle de un boceto de Timo Berger para ilustrar su idea del árbol de la poesía (Berger 2019: 260).

El árbol es también una imagen consolidada en la representación de la identidad colectiva. El filólogo Maurizio Bettini ha reconstruido, en este sentido, las oscilaciones del “paradigma metaforico arboricolo” (Bettini 2016: 24) y su principal derivado, las ‘raíces’, al interior de discursos identitarios.

⁹⁵³ “Auftraggeber für das Projekt ist letztendlich das Bundesministerium für Wirtschaft und Energie” (Sabine Weismüller, entrevista del 10/10/2018). La sostenibilidad ecológica fue no solo uno de los criterios para la construcción del propio pabellón, sino también objeto del programa alemán, con la exposición bibliográfica *Architectura sustentable*, entre las colecciones de libros expuestos, y eventos. También las *Conferencias magistrales. Alemania* (FIL 2011: 110) fueron dedicadas al tema bio-energía y energía sustentable, así como el encuentro literario: *Deshielo: metáfora de la necesidad de un cambio de actitud ante el cambio climático* con Ilija Trojanow (ibid.: 18).

⁹⁵⁴ Cf. Pietsch 2012. Sobre la simbología del árbol como metáfora cósmica también Toporov 1973.

El árbol es metáfora *ramificada* por excelencia, que resume en la dimensión espacial y vertical de su cuerpo un complejo espectro simbólico: la parte de abajo, constituida por las raíces y el tronco, como indica Bettini, entra “in risonanza con il campo semantico di ciò che è *fondamentale*” (ibid.), y se relaciona con el dominio de lo originario, del pasado y de lo estable; la parte de arriba, por el contrario, como la copa, las ramas, las hojas, los frutos, representan, el desarrollo sucesivo, en el presente y en el futuro. Esta parte remite a la idea de progresiva generación, como es el caso del árbol genealógico. A partir de esta visión se motiva, entonces, en el espectro del modelo arbórico, la idea de *identidad y tradición*. En la relación entre arriba y abajo se encuentra un esquema temporal y, potencialmente, una jerarquía. Sigue Bettini:

Se si mette qualche cosa al fondo, o alla base di un'altra, fra le due si stabilisce immediatamente una gerarchia: la prima sarà per forza considerata più importate della seconda, in quanto la seconda *poggia* in qualche modo sulla prima, la presuppone. (Ibid)

Este mismo trasfondo resulta particularmente interesante, si se considera la posibilidad de utilizar la metáfora del árbol para representar una nación literaria. En el proyecto originario de Berger, de hecho, esta idea se hace visible en uno de los bocetos preparatorios publicados por el poeta en su testimonio (fig. 81). En el árbol allí dibujado pueden distinguirse, de forma ejemplificativa, los nombres de algunos entre los nombres más consagrados de la literatura de lengua alemana: “Schiller”, “Goethe”, “Hölderlin”, “Celan”, “Sarah Kirsch”, “Bachmann”. A través del esquema del árbol, el orden cronológico y jerárquico toma la forma de una relación de filiación entre los miembros de una misma familia literaria, donde los clásicos del canon nacional ocupan el lugar del tronco, mientras que las ramas se reservan a los contemporáneos. Se supone, según este esquema, que las hojas, con las libres intervenciones de poetas invitados y del público, representan el presente y el futuro de la literatura en alemán, que se alimenta por el enlace con esta tradición.

Finalmente, esta explícita referencia a los clásicos no formó parte del concepto del pabellón, probablemente porque no encajaba con el modelo más moderno y poscanónico que Alemania, con su programa y el propio Árbol de la Poesía, se proponía; no obstante, queda de alguna forma implícita en la reutilización de esta simbología. La ausencia de los nombres, en este sentido, resulta desde este punto de vista la manifestación más significativa de aquel “espacio en blanco” (Berger 2019: 254) de la identidad literaria alemana, que la instalación quería simbolizar y que quedaba a disposición del público para llenarse de contenido.

8.3. La exposición: Alemania en libros e imágenes

Como un árbol o un bosque, entonces, el pabellón alemán ofrecía una muestra de las diversas ramas de la industria editorial alemana y su producción más reciente en varios géneros y ámbitos. Pero también como un árbol, vivo y en crecimiento, ofrecía una exhibición en directo de la actividad literaria y cultural del Invitado y sus posibilidades de evolución. A este objeto el pabellón hospedaba dos tipos

de espacios: un primer grupo ocupado por las diversas áreas expositivas, hecha de muestras bibliográficas, y un segundo grupo de cuatro rincones dedicados a eventos, talleres y performances (fig. 82). Es en este segundo, de hecho, donde la metáfora del árbol tuvo su desarrollo completo y más afortunado.

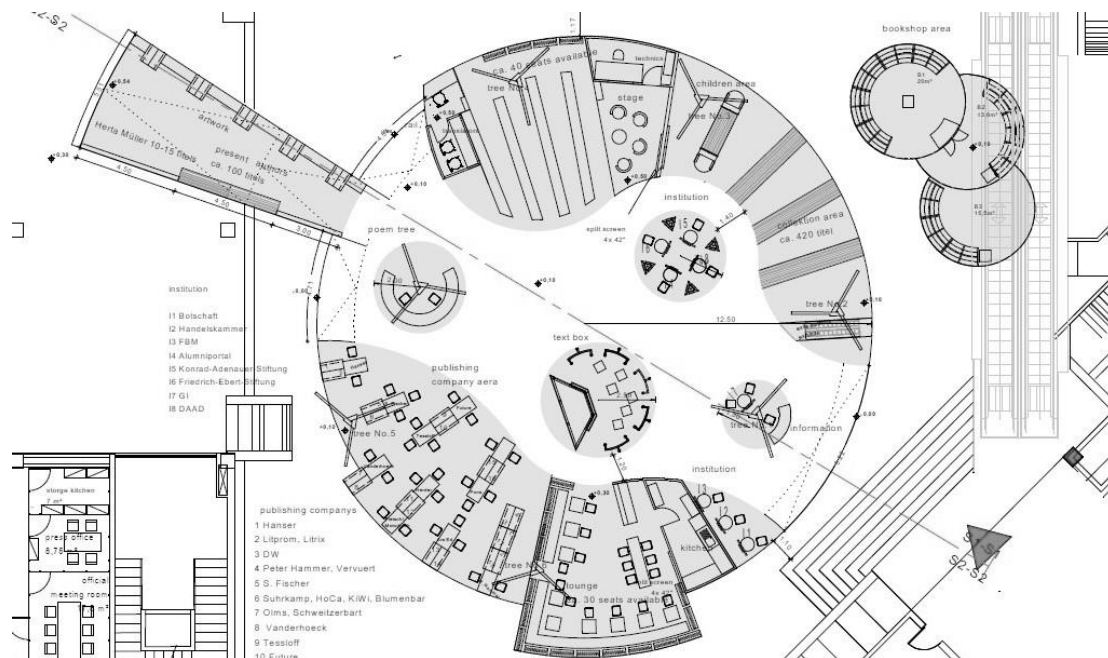


Figura 82. Planta del Pabellón de Alemania en la FIL Guadalajara 2011. © Scheßl/Weismüller Architekten.⁹⁵⁵

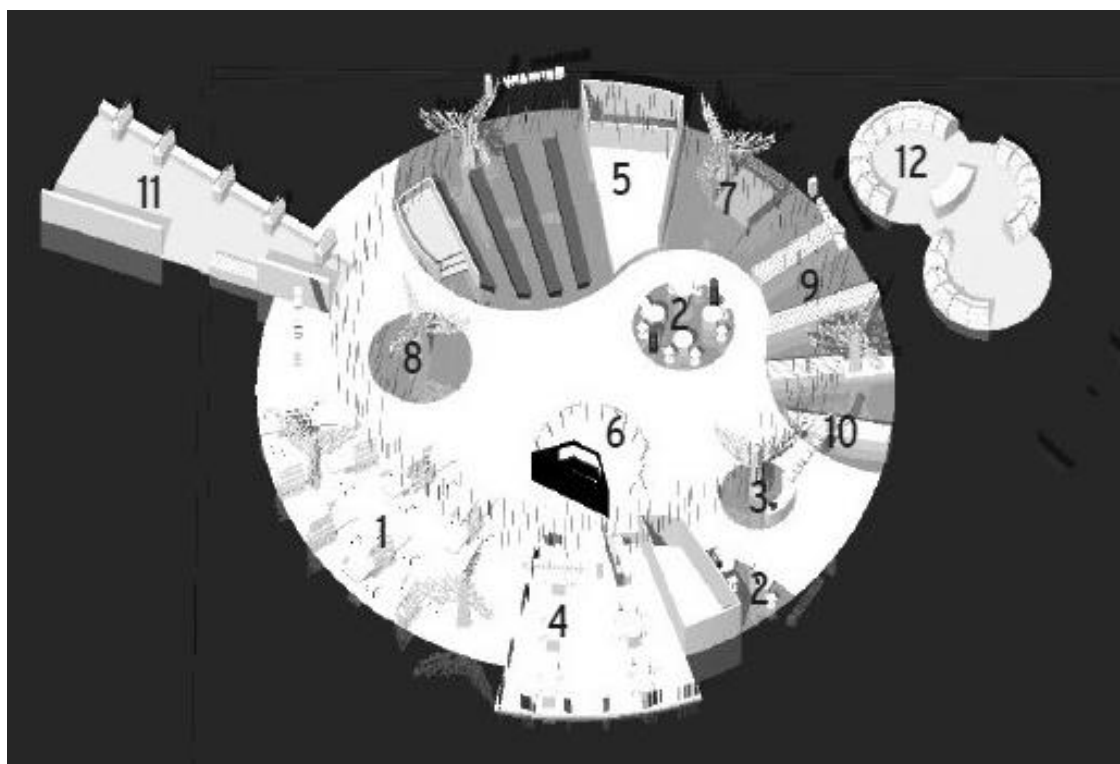


Figura 83. Renderización del pabellón alemán. © Scheßl/Weismüller Architekten.

⁹⁵⁵ Detalle de Schleßl/Weismüller Architekten: *Buchmesse Guadalajara – Groundplan* [archivo de Schleßl/Weismüller Architekten].

En cuanto al primer grupo, la parte más significativa en términos de tamaño estaba ocupada por dos áreas, respectivamente, de 74 y 45 metros cuadrados, con una muestra bibliográfica total de aproximadamente 600 títulos.⁹⁵⁶ Esta comprendía la muestra de catálogos de 40 editoriales e instituciones alemanas participantes (fig. 83, punto 1), y las colecciones de libros propuestas por la Frankfurter Buchmesse, por el otro, que el visitante encontraba inmediatamente a su mano derecha al pisar el pabellón, viniendo de la entrada principal (punto 9). Al lado de éstas, acogía a los visitantes una vitrina con la exposición de las primeras ediciones originales de la editorial mexicana El libro libre y la obra de autores y autoras alemanes exiliados en México, durante la época del nacionalsocialismo (punto 10). En la otra entrada, se encontraba una pequeña galería con paneles dedicados a autores e ilustradores que formaban parte de la delegación (punto 11).

Al lado de estas, se encontraban cinco áreas funcionales para la interacción con el público: el Rincón literario (punto 5) para los eventos; dos instalaciones poéticas, Textbox (punto 6) y el Árbol de la Poesía (punto 8); un espacio destinado a talleres para la infancia (punto 7) y el área “lounge” para los profesionales (punto 4). Para la atención a los visitantes estaban los stands de información (punto 3) y de las instituciones alemanas (punto 2). Finalmente, en la parte externa, frente al pabellón, se hallaba la librería para la venta de los libros al público (punto 12).

Por lo que concierne la primera área, según me explicó el jefe de proyecto, Dieter Schmidt,⁹⁵⁷ que coordinó la exposición de libros y editoriales, la Buchmesse no operó ningún tipo de selección, ni indicó preferencias, sino que dejó completa libertad a cualquiera editorial que quisiera participar, frente a un costo de alquiler, de exponer los libros que consideraban más representativos de su catálogo. Se encontraban entre aquellas, como resulta de la planta expositiva,⁹⁵⁸ los principales sellos editoriales alemanes de narrativa y ensayos: como Hanser, Kiepenheuer & Witsch o Suhrkamp y S. Fischer, con amplia adquisiciones desde el mercado hispanoamericano, o como Herder y Iberoamericana/Vervuert, con propias filiales en España y México; sellos especializados en libros para la enseñanza del alemán (o el español), como Pons, Langenscheidt, Klett, Hueber, Cornelsen; un grupo considerable de editoriales infantiles y libros ilustrados, como Carlsen, Peter Hammer, Bastei Lübbe, Thienemann, que podían contar ya con una buena presencia en el mercado local (cf. Stemann 2011).

A diferencia de esta parte, las colecciones de libros de la Frankfurter Buchmesse tenían, por el contrario, ejes concretos hacia la edición alemana y apuntaban a señalar puntos y sectores de interés específicos, destacando lo mejor de su producción. Se trata de colecciones que la propia feria de Fráncfort, en cooperación con editoriales alemanas, va creando y actualizando de año en año, al fin de representar el estatus actual de la edición alemana en ferias internacionales, de acuerdo con determinados objetivos y preferencias vinculadas a un mercado particular.

⁹⁵⁶ Schmidt, *Bericht*, p. 10.

⁹⁵⁷ Dieter Schmidt, entrevista del 13/10/2018.

⁹⁵⁸ Schleßl/Weismüller Architekten: *Buchmesse Guadalajara – groundplan* [archivo de Schleßl/Weismüller Architekten]. Un detalle, con parte de las editoriales e instituciones expuestas, es visible también en figura 82.

8.3.1. Las colecciones y exposiciones bibliográficas

Entre las colecciones armadas en 2011 y llevadas a Guadalajara, la primera y más consistente, con 90 títulos de 45 editoriales, era la colección “Auswärtslesen” [Lecturas a las afueras]⁹⁵⁹ que reunía una selección de novedades literarias, nuevas ediciones y antes inéditos en el campo de la narrativa, centrado, sin embargo, en algunos elementos particulares. La colección enfocaba en novelas y obras de narrativas que tematizaran “perspectivas, puntos de vistas y horizontes de experiencia de los jóvenes”, los temas “juventud, familia, provincia y más pasado que presente”.⁹⁶⁰ Como ya parte del programa literario, la selección privilegiaba la narración de entornos familiares, locales y biográficos, así como de la realidad juvenil, como rasgos determinantes de la narrativa alemana contemporánea. Con excepción de un muy restringido grupo de títulos de nombres consagrados o de mayor éxito y trayectoria, como Günter Grass (*Grimms Wörter*, 2010 [1990]; *Fundsachen für Nichtleser*, 2009 [1997]), Annemarie Schwarzenbach (*Orientreisen*, 2010 [1943-1944]), Hans Magnus Enzensberger (*Für Zwecke der brutalen Verstaendigung*, 2009), Christa Wolf (*Stadt der Engel*, 2010) o Hans Joachim Schädlich (*Kokoschkins Reise*, 2010), el listado reunía por la mayoría obras de autores y autoras, alemanes, austriacos o suizos, más jóvenes y menos conocidos, ninguno de aquellos formaba parte de la delegación.⁹⁶¹ Se trata, es decir, de nuevas propuestas que se intentaban presentar por primera vez en el mercado editorial internacional, en beneficio de editores y profesionales interesado a traducirlas.

Paralelamente a esta, la AuM armó una muy abundante colección de 200 títulos, más heterogénea y transversal, elaborada *ad hoc* para la FIL Guadalajara, con la obra completa de narrativa, poesía y gráfica de todos los autores e ilustradores contemporáneos que formaban parte de la delegación, incluyendo, donde presentes, las traducciones de estas obras en edición española o hispanoamericana.⁹⁶² Éstos mismos libros se encontraban, en diversas copias, también a la venta en la librería de enfrente al pabellón. A diferencia de la precedente, esta colección, se dirigía principalmente al público lector, promoviendo a los nombres más reconocidos y traducidos que participaban en la feria, presentes en los anaqueles con el mayor número de títulos y/o ejemplares en alemán y español a la vista. Como pude comprobar en el inventario de la Buchmesse,⁹⁶³ se trataba en particular de: Herta Müller, Ingo Schulze, Peter Stamm, la directora de cine y novelista Doris Dörrie, el filósofo Rüdiger Safranski (con un gran número de obras en español), el poliédrico autor, crítico y periodista Enno Stahl y las ilustradoras Jutta Bauer y Birte Müller. Este grupo de autoras y autores, con su mayor éxito y representación, debía funcionar como remolcador para señalar a adquirientes e interlocutores

⁹⁵⁹ AuM, *Buchkollektionen*, p. 1.

⁹⁶⁰ “Perspektiven, Sichtweisen und Erfahrungswelten der Jugend”; “Jugend, Familie, Provinz und mehr Vergangenheit als Gegenwart” (Ibid.: 1).

⁹⁶¹ Fuente: Ausstellungs- und Messe GmbH (AuM): *Lista de Empaque 2011. Feria Internacional del libro de Guadalajara* [archivo de la Frankfurter Buchmesse], bultos No. 1-3. En adelante: *Lista de Empaque*.

⁹⁶² Schmidt, *Bericht*, p. 10.

⁹⁶³ AuM, *Lista de Empaque*, bultos 39-40.

profesionales también a las demás personalidades para la compra de derechos de aquellos títulos y firmas que todavía no estaban traducidos.

Los miembros de la delegación, en general, desempeñaron con su presencia activa en los eventos un análogo efecto atractivo e impulsor para los demás títulos y nombres en muestra en el pabellón o en la librería. Todo ello se reflejó también en el aspecto visual. La colección dedicada a *Autores e ilustradores presentes* (fig. 84-85) se encontraba en una galería especial, una amplia rampa de 48 metros cuadrados de tamaño con paneles e imágenes, en la parte externa del círculo que conectaba el pabellón alemán con los demás salones de la feria. En este corredor se instaló un panel con la lista de todas las personalidades invitadas y una mesa con sus libros.

En otro panel mucho más grande, al final del pasillo, se brindaba un homenaje a la ganadora del Premio Nobel Herta Müller (fig. 85), con un retrato fotográfico –el único en el pabellón– y gigantografías de dos collages de poesía, o cuentos poéticos visuales, compuestos por la escritora, desde el volumen *Die Blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005).⁹⁶⁴ Estas obras, que han acompañado la producción literaria de Müller desde sus inicios, tienen un carácter a la vez narrativo, poético y figurativo, realizadas con recortes de revistas y periódicos, que combinan palabra y visualidad en un lenguaje transmedia.⁹⁶⁵ En la labor literaria de la autora, la técnica del collage ilustra de manera paradigmática los modos de un “fremder Blick” [una mirada ajena] (Hedayati-Aliabadi 2012; también: Schmidt 2016) y de una poética de la fragmentación que caracteriza también la técnica narrativa de sus novelas (cf. Moyrer 2010).

Destacando la dimensión “material” y “artificial” del objeto literario (Gfrereis 2012), la exposición de collages se ofrecía como síntesis icónica de la obra de Müller y de su escritura, que a los y las visitantes del pabellón alemán en Guadalajara debía aparecer aún más enigmática, por estar estas obras expuestas en alemán. Los collages constituían también el primer elemento que el público, viniendo del interior de la feria, podía apreciar de la exhibición del Invitado, proponiendo a la Premio Nobel y a los demás autores y autoras invitados mencionados en el panel de al lado como suma de la literatura alemana actual. La rápida panorámica debió sugerir cierta idea de modernidad e innovación como rasgo no solo del estilo de la autora, sino también de la producción contemporánea en general.

Con este apartado y la exposición de El libro libre, de la que diré más abajo (8.3.2), se agotaba también la muestra de obras de narrativa, poesía, teatro o ensayo. Como confirma la lista de títulos,⁹⁶⁶ las colecciones bibliográficas no incluían ninguna referencia a obras de clásicos de la literatura en alemán de otra época, ni esto tuvieron algún espacio en el programa de evento, si se exceptúa una

⁹⁶⁴ Según pude reconstruir de la documentación

visual, se trata probablemente del collage núm. 963 “Als der Abriss des Mondes...” y el núm. 982 “Ich hob den Kopf doch der Himmel...”, de acuerdo con la catalogación que de ellos ofrece la página oficial de la autora: <http://www.hertamueller.de/index.php/drucke-296---911/> (26/06/2022).

⁹⁶⁵ Desde 1987, con *Der kalte Schmuck des Lebens*, Herta Müller ha publicado diversos volúmenes de collages que han sido objeto de varias exposiciones en Alemania. El collage es presente también como motivo literario y dispositivo narrativo en sus cuentos y novelas –por ejemplo en el *Reisende auf einem Bein* (1989) o *Herztier* (1994)– y constituye un elemento central de la propia reflexión poetológica de la escritora sobre su propio proceso creativo (cf. entre otros Müller 2003: 40-73).

⁹⁶⁶ AuM, *Lista de Empaque*.

charla sobre el exilio alemán (cf. FIL 2011: 19), como momento de la historia de relaciones entre Alemania y México. En ausencia de cualquier conexión con la historia literaria, la modernidad sugerida por el aspecto minimalista del pabellón se reflejaba en una muestra de libros y figuras literarias esencialmente aisladas en un presente absoluto.



Figura 84. Galería dedica a los autores e ilustradores invitados. Foto: FIL/© Pedro Andrés.

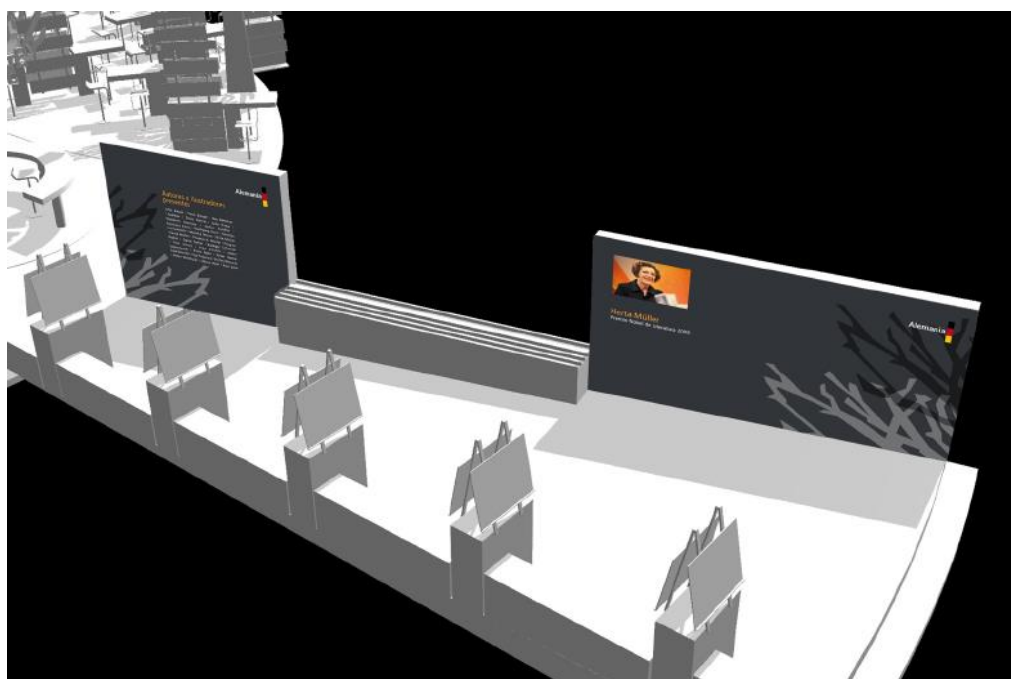


Figura 85. Renderización de la galería de autores e ilustradores. © Scheßl/Weismüller Architekten.

Un eje importante de la exhibición alemana estaba constituido por los libros ilustrados, infantiles y juveniles, que en el espacio expositivo contaban con las colecciones “New Children’s Books 2011”,

con 48 títulos de 18 editoriales de Alemania y Austria⁹⁶⁷ y “Die Wolke” [La nube]” (ibid.), con 23 novelas gráficas de 15 editoriales de países de lengua alemana. El pabellón, además, hospedaba un rincón especial en donde los ilustradores Jutta Bauer, Birte Müller, Julia Frieze y Reinhard Kleist pudieron realizar actividades y talleres con niños y estudiantes (cf. FIL 2011: 19). Un lugar destacado estaba reservado también a la pequeña *Muestra de ilustradores alemanes*, en la galería de autores y autoras que formaban parte de la delegación. Cinco caballetes de madera, uno para cada ilustrador invitado, exhibían ocho ilustraciones de Jutta Bauer, Julia Frieze, Birte Müller, Thomas Matthaeus Müller (quien, sin embargo, finalmente no estuvo presente), escogidas de sus respectivos libros, y dos historietas de Reinhard Kleist, presente en la exposición con diversas ediciones de su volumen sobre Cuba (*Havanna*, 2008) y las biografías ilustradas de Johnny Cash (*Cash – I see a darkness*, 2006) y Fidel Castro (*Castro*, 2010).

El libro ilustrado representa un sector puntero de la industria editorial alemana, que la Buchmesse intenta constantemente empujar en su exposiciones internacionales, tratándose del ámbito con mayor proyección.⁹⁶⁸ En los años que precedieron la participación alemana, Alemania y la Feria del Libro de Fráncfort invirtieron particularmente en la promoción de éste género, también en Guadalajara, donde a partir de 2005 el país inauguró en su stand colectivo una muestra de esta producción, facilitando el acceso al mercado hispano y latinoamericano a un gran número de sellos alemanes, como Peter Hammer, Carlsen, Coppenrath, Fischer Satzinsel o Klett (cf. Stemann 2011). Como detallaron las coordinadoras Doris Oberlaender y Martina Steemann, también en la exposición de 2011 no se trató tanto de promover la *literatura* infantil o juvenil, sino la ilustración, como forma de apoyo para el importante esfuerzo económico que la producción de estos títulos demanda.⁹⁶⁹ De hecho, los libros ilustrados requieren un procesamiento mínimo para la imprenta del texto (por lo normal muy reducido), mientras que la rendición tipográfica de las láminas ilustradas impone costes de mucho superior a la realización de un libro de texto. En la muestra de esta colección, por lo tanto, se trató de ganar no tanto en prestigio simbólico, sino de ofrecer a las editoriales representadas perspectivas de negocio favorable, más allá de la venta puntual de derechos, empujando la cooperación con socios extranjeros interesados en la publicación de un mismo título en su idioma y país. Proyectos de coedición con sellos extranjeros e imprenta en paralelo de un mismo volumen (con las láminas separadas para el texto en distintos idiomas) permiten reducir significativamente los gastos, con tiradas enormemente superiores.

⁹⁶⁷ AuM, *Buchkollektionen*, p. 1.

⁹⁶⁸ Comentó Dieter Schmidt: “Das Genre, was am meisten Lizenzen verkauft, ist Kinder- und Jugendbuch. [...] Deutsche Kinder- und Jugendbücher, vor allem Kinderbücher, sind einfach weltweit sehr begehrt [...] immer egal auf welchen Messen” [El género del que se venden más derechos en absoluto es el del libro infantil y juvenil. (...) Los libros infantiles y juveniles alemanes, los infantiles, son muy populares en todo el mundo (...) no importa en qué ferias] (Dieter Schmidt, entrevista con 13/10/2018).

⁹⁶⁹ “Wir hatten keine Kinderbuchverlage. Wir hatten einen Schwerpunkt Illustration” [“No teníamos a sellos de libros para niños, sino un enfoque en la ilustración] (Doris Oberlaender, entrevista del 10/10/2018); también según Stemann: “Das waren also alle illustrierte Bücher; keine Textbücher für Kinder, sondern wirklich Illustriertbuch, was auch teuer in der Produktion ist. Darum ging das ja, diese Verlage zu entlasten in der teuren, aufwändigen Produktion von illustrierten Büchern für die Breite, wirklich für die Breite, Schulbibliotheken und so weiter” [Así que todos eran libros ilustrados; no libros de texto para niños, sino libros realmente con ilustraciones, que además son caros de producir. De eso se trataba, de aliviar la carga de estas editoriales en la costosa y compleja producción de libros ilustrados para el gran mercado, realmente para el gran mercado, es decir bibliotecas escolares y similares] (Martina Stemann, entrevista del 10/10/2018).

Para editoriales de este tipo, el intercambio con el exterior y la cooperación internacional se revela una medida extraordinaria y esencial para su sustentamiento y para aumentar el volumen de sus ingresos. En un mercado tan grande como el de habla española, el libro ilustrado representa un sector estratégico que permite a la industria editorial alemana un poder de penetración significativo en la gran distribución global.

A este objeto, la Buchmesse se propuso dar cabida en el pabellón alemán también al encanto de volúmenes impresos con técnicas particulares y de singular belleza. La colección “Die schönsten deutschen Bücher 2010” [Los libros alemanes más bonitos de 2010] reunía 38 títulos de 32 editoriales sobresaliente por su “forma, concepción y técnica de realización”,⁹⁷⁰ premiados por la Stiftung Bundkunst, la fundación del libro de arte. Se exponían aquí así, en elegantes ediciones, no solo obras de renombrados autores y autoras alemanes o de países germanófonos, desde Kafka al teólogo Martin Buber, sino también clásicos de la literatura universal, como Raymond Queneau y Albert Camus, y obras de cualquier género y latitud, que resultaran más que nada excelentes por su confección e impresión, creada y realizada por la habilidad de empresas y artistas alemanes. Esta parte de la exposición tenía la doble función de cautivar positivamente la atención y el favor del público, con la hermosura de estos volúmenes, evidenciando el genio y el talento alemán, pero al mismo tiempo dirigirse a profesionales que quisieran acudir a la experiencia de estas empresas para sus propias producciones y publicaciones.

Por otro lado, los libros ilustrados y de arte cuentan con un extraordinario atractivo en el público más joven, el más importante para el mercado de la edición a raíz de su dinamismo y actitud al consumo. Un papel significativo desarrolló en este sentido, para Alemania, el medio del cómic y la novela gráfica, no solo en la propuesta de títulos, sino como instrumento para una activa comunicación y difusión de imágenes llamativas del país. A este objeto, el comité de Alemania encargó a un grupo de diseñadores e historietista una serie de cuadros humorísticos sobre el País invitado, que jugaran intencionalmente con clichés y estereotipos, para divertir a lectores y lectoras extranjeros. Dijo Doris Oberlaender:

Les habíamos pedidos a ilustradores representar Alemania de una forma algo estereotípica, los enanos de jardín y cosas de este tipo, e hicimos una pequeña libreta que distribuimos como regalo para llevar y la gente lo encontró genial. Era muy gracioso.⁹⁷¹

El proyecto surgió de una idea de Martina Stemann y del ilustrador Jörg Mühle, ya en su última visita a la Feria de Guadalajara en 2010, frente al éxito obtenido allí por las novelas gráficas alemanas. Para la creación del sujeto se pidió al joven escritor croato-alemán Saša Stanišić (1978-) proponer “diez conceptos que él asociara con Alemania”.⁹⁷² Una vez más, la perspectiva cultural plural y alternativa de un autor con orígenes migratorios fue el modo con el que Alemania quiso reflexionar

⁹⁷⁰ “Gestaltung, Konzeption und technischer Verarbeitung” (AuM, *Buchkollektionen*, p. 1).

⁹⁷¹ “Wir hatten Illustratoren aufgefordert, etwas klischeehaft Deutschland darzustellen, also die verrückten Gartenzwerge und dies und das, und das war so ein kleines Leporello und das haben wir verteilt als Giveaway und das fanden die Leute toll. Das war so witzig” (Doris Oberlaender, entrevista del 10/10/2018).

⁹⁷² “[...] zehn Begriffe, die er mit Deutschland assoziiert”, Martina Stemann, entrevista del 10/10/2018.

sobre su propia identidad y brindar su imagen más moderna. La pequeña publicación (Stanišić 2011), con el título *Alemania*, distribuida entre los visitantes que paseaban por el pabellón, recopilaba nueve viñetas o composiciones gráficas, más la ilustración de portada, de 11 dibujantes e artistas alemanes,⁹⁷³ y textos de Saša Stanišić. Las historietas reproducían de forma chistosa difusos imagotipos asociados con la cultura alemana. Los temas estaban relacionados con los más diversos dominios de la vida cotidiana: la estética, la gastronomía, el deporte, la literatura, la economía, la política, el espacio urbano y las relaciones sociales. Esta breve galería irreverente y desmitificadora asumía la perspectiva del “otro” que mira a Alemania desde afuera, interpretada, sin embargo, por los lápices de ilustradores locales. Los títulos, en alemán y español –“Berlin/Berlin”, “Made in Germany”, “Wutbürger/Ciudadanos indignados”, “Bier/Cerveza”, “Goethe”, “Fußball/Futbol”, “Püntlichkeit/Puntualidad”, “Gartenzwergen/Enanos de jardín”, “Heimat/Patria” (ibid.)– recogían palabras y conceptos claves ambivalentes, un decálogo de la percepción del alemán en el extranjero con elementos de los que los propios alemanes van orgullosos u que son tema de debate crítico entre ellos también.



Figura 86. Viñetas de Birte Müller y Henning Wagenbreth en el opúsculo *Alemania* (Stanišić 2011: 11-14).

En uno de los textos Stanišić se lee, por ejemplo: “Berlín: proyecto alemán de capital. Todos hacen un proyecto y todo es un proyecto. [...] Berlín es sinónimo de cambio, cada barrio es un mundo propio: el proyecto activo de una diversidad viva” (ibid.: 1). O sobre Goethe: “Entre sus grandes éxitos se cuenta un librito que produjo una pequeña ola de suicidios. En secreto prefería a Italia que a Alemania” (ibid.: 9). La obra exhibe un modo típicamente pop de hibridación de registros y de fusión de cultura alta y cultura baja, con el que los clásicos de la literatura se funden con el consumo de cerveza, la promoción de la cultura literaria con la de productos nacionales típicos,⁹⁷⁴ de acuerdo con los deseos también del Ministerio de Economía, que patrocinó la publicación.

⁹⁷³ Se trata de: Nadia Budde (1967-), Reinhard Kleist (1970-), el duo Greser & Lenz (Achim Greser [1961-] y Heribert Lenz (1958-), Thomas Matthaeus Müller (1966-), Jutta Bauer (1955), Julia Fries (1979), Ulli Lust (1967), Birte Müller (1973-), Henning Wagenbreth (1962-), Jörg Mühle (1973).

⁹⁷⁴ Así, un aforismo que parece escrito por Nicanor Parra, y sin embargo firmado por el austero Thomas Mann (quizás no fuera fiel al original) recitaba: “Un vaso de cerveza clara en la cena me procura descanso, alivio y el confort de un sillón” (Thomas Mann, consumidor alemán de cerveza)” (ibid.: 11). Citar a figura consagradas completamente fuera de su contexto habitual es una de las estrategias típicas de desplazamiento de la cultura pop.

El cómic fue así el medio de un acto comunicativo del Invitado de honor de buen éxito. Se trata de un guiño con el que Alemania más que ofrecer un retrato directo de sí, vino a actuar de forma performativa, estableciendo cierta relación con sus interlocutores y ganando su simpatía. Mas allá del acto *locucionario* en si mismo –lo que se dice, el modo en el que se dice y el código elegido para decirlo (en nuestro caso: una representación gráfico-literaria de Alemania, de registro cómico), según las categorías del padre de la pragmática, John Austin (1962)⁹⁷⁵– hay que considerar el implícito acto *ilocucionarios*, lo que el sujeto hace y entiende con su locución: hablar de sí mismo, en forma cómica (ibid.: 98). *Perlocucionarios* se definen finalmente los efectos de la comunicación (ibid.: 120). La risa por ejemplo es un efecto perlocucionario de la comicidad de una locución, que condiciona el modo de estar en relación de un emisor y su destinatario y, por consiguiente, la percepción de quien habla por parte de quien escucha. Una vez entendida la intención cómica y ganado el efecto deseado, el acto de habla puede considerarse logrado.

En cuanto al tipo de acto locucionario elegido para esta libreta, se trata de una representación de Alemania (acto rético) expresada por la combinación bimodal de texto e ilustración propia del cómic. El empleo de este código apela a un lector ideal o “implícito” (Iser 1972), el lector de cómics, por lo común joven, que no solo lo reconoce y lo entiende, sino, sobre todo, que valora positivamente el tono hiperbólico de sus formas expresivas. A través de este estilo, se hace también inmediatamente evidente, a este lector, el registro cómico y el intento irónico de esta representación, permitiendo el acceso al real contenido. Para poder funcionar, la ironía supone siempre una cooperación entre hablantes (cf. Grice 1967: 34). La distorsión o destrucción irónica del acto rético produce un cambio del *setting* comunicativo, con el efecto de render evidente la complicidad entre emisor y destinatario y renovar su acuerdo. La ironía muestra, en última instancia, también las cualidades del hablante, que asume los rasgos de su expresión. Así, el ademán gracioso podía convertirse en marca de la nueva cultura alemana contemporánea, leve y sutil como las viñetas y sus destinatarios.

Como comentó la directora de la *Internationale Abteilung*, Bärbel Becker, acerca de esta modalidad comunicativa se produjeron también malhumores y tensiones con los representantes del ministerio de Economía, que inicialmente protestó, no identificándose con el contenido propuesto –o no consiguiendo propiamente entender la distorsión irónica del acto rético...–.⁹⁷⁶ Finalmente, el ministerio aceptó poner su sello, sin embargo, no permitió que la libreta fuera distribuida directamente en el stand de información; esta toma de distancia ilustra de forma plástica no solo la heterogeneidad de aquella “comunidades” de profesionales que vienen a exhibirse en la feria, sino también cuánto la

⁹⁷⁵ El acto locucionario consiste según Austin (1962: 92) en la emisión concreta de un acto fónico –en este caso también gráfico–, uno fático, produciendo unidades sintácticas plausibles, pertenecientes a un código lingüístico o semiótico conocido, y rético, con un discurso y cierto significado).

⁹⁷⁶ “Das ist nicht unsere Meinung zu Deutschland; das war auch ein Bisschen satirisch, ein Bisschen ironisch, das war selbstironisch [...]. Aber das war mit dem Wirtschaftsministerium nichts zu machen, sie haben gesagt: ‘Ja, Sie dürfen den verteilen, aber nicht von der Infothek, das gehört nicht zum offiziellen Programm, sondern das ist von der Buchmesse [...] Nein, mit diesem Produkt können wir uns nicht identifizieren’, das wollten sie natürlich auch nicht finanzieren” [Esta no es nuestra opinión sobre Alemania; era algo un poco satírico, un poco irónico, era auto-irónico. (...) Pero el ministerio de Economía no quiso entrar en razones. Dijeron: ‘Sí, pueden distribuirlo, pero no en la barra de información, eso no forma parte del programa oficial, sino que es algo de la feria del libro [de Fráncfort] (...) No, con este producto no nos podemos identificar’ y obviamente no querían tampoco financiarlo] (Bärbel Becker, entrevista del 14/10/2018).

imagen propuesta por el comité alemán en Guadalajara debió resultar ajena a sus portavoces institucionales.

Más en línea con los intereses del Ministerio Federal de Economía y Tecnología fueron las últimas dos colecciones en exposición: “Oktoberfest!” y “Sonnige Aussichten: Grüne Architektur heute” [Previsiones luminosa: arquitectura verde actual].⁹⁷⁷ La primera recogía 49 propuestas para el estudio de la lengua alemana de las editoriales Hueber, Klett, Langenscheidt, Cornelsen, entre novelas adaptadas en versión facilitada, libros ilustrados, DVDs y audiolibros.⁹⁷⁸ La otra, por su parte, con 83 títulos de 43 editoriales, fue una de las colecciones más imponente de la exposición alemana, segunda solo al sector literario. Su función no fue tanto promover títulos o editoriales, sino ofrecer una amplia proyección de las innovaciones tecnológicas y las políticas alemanas en materia de ecología y energías sustentables, uno de los ámbitos en que el país es líder a nivel mundial. Un aspecto, además, que el propio pabellón alemán y sus criterios de construcción intentaban ilustrar.

8.3.2 *El exilio alemán y El libro libre*

Otro tema no exento de polémicas fue la pequeña exposición *El libro libre: La editorial del exilio alemán en México*, temáticamente aislada del conjunto expositivo general, con la muestra de primeras ediciones originales de la editorial alemana en México El libro libre, de los años de la Segunda Guerra Mundial. Los visitantes procedentes de la entrada principal se encaraban inmediatamente con dos vitrinas con la muestra de algunos números de revistas y 14 volúmenes en primera edición, publicados, en alemán y español, entre 1942 y 1946 (fig. 87). En aquella época –en particular a partir de 1939, con el gobierno del Lázaro Cárdenas (1934-1940), y durante toda la Segunda Guerra Mundial, con la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946)–, México dio asilo a refugiados políticos que huían de Europa, entre ellos a exiliados de Alemania y de los territorios ocupados por los nazis en Europa central.⁹⁷⁹ Acompañaban a los libros breves textos explicativos sobre la historia del exilio alemán en México, sus organizaciones y las biografías de autores y autoras de la editorial.

La muestra nació de una propuesta del director de la editorial y librería alemana Herder en México, Jan-Cornelius Schulz Sawade. El editor, que es también coleccionista de libros antiguos, se ofreció de poner a disposición del comité su compilación privada de publicaciones de los exiliados de lengua alemana que encontraron refugio en México en la época del nacionalsocialismo, con el objetivo de documentar un momento central, y todavía muy poco conocido, de la historia de la edición alemana. La propuesta encontró buena acogida por el comité, que vio en ello una oportunidad para ofrecer proyección a “aspectos históricos de las relaciones entre Alemania y México”.⁹⁸⁰

⁹⁷⁷ AuM, *Buchkollektionen*, p. 1.

⁹⁷⁸ Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM): *New Children's Books 2011 – Frankfurt Book Fair* [archivo de la Frankfurter Buchmesse/Börsenverein des Deutschen Buchhandels e. V.], bultos No. 1-3.

⁹⁷⁹ Sobre el exilio alemán cf. las investigaciones de Kießling (1974a y 1974b, 1981: 130-226, 1989: 205-386) y Pohle (1986 y 1992). En tiempos más recientes destacan también, con un eje filológico, los volúmenes de Hanffstengel y Tercero Vasconcelos (1995) y Patka (1999).

⁹⁸⁰ “historische Aspekte der deutsch-mexikanischen Beziehungen” (Schmidt, *Bericht*, p. 6).

La pequeña exposición ofrecía una breve panorámica sobre la red de iniciativas culturales de la parte políticamente más activa entre los miles de exiliados de lengua alemana en México, representada por el movimiento de Alemania Libre (1941-1946). Esta asociación –que se distinguía del resto de la comunidad alemana existente en México, representada oficialmente por los órganos diplomáticos nacionalsocialistas– se proponía reunir en un frente antifascista común a exiliados procedentes de Alemania, Austria, Checoslovaquia, Polonia, Hungría y Yugoslavia, residentes en México y Latinoamérica.⁹⁸¹ La editorial, en particular, nacida en 1942, es la joya de la corona de una intensa actividad política y cultural de un muy pequeño grupo de exiliados, escritores, artistas e intelectuales cercanos al Partido Comunista de Alemania (KPD).⁹⁸² En 1941 la escritora Anna Seghers (1900-1983) había fundado en Ciudad de México el Club Henrich Heine, círculo intelectual que se proponía “preservar los valores democráticos y humanísticos de la cultura alemana”.⁹⁸³ Entre los miembros fundadores del club se encontraban el escritor y activista Bodo Uhse (1904-1963), el editor, poeta y traductor Paul Mayer (1889-1970) y el periodista Egon Erwin Kisch (1885-1948), quienes el año siguiente entrarían a formar parte del comité editorial de El libro libre. Entre las 26 publicaciones que el sello editorial, bajo la dirección del dramaturgo y publicista Walter Janka (1914-1994), dio a la imprenta en su breve vida entre 1942 y 1946 se encuentran: novelas, libros de poesía, reportajes y panfletos de exponentes políticos de la izquierda internacional, que van del funcionario del KPD Paul Merker (1894-1969) al sindicalista mexicano Vicente Lombardo Toledano.⁹⁸⁴



Figura 87. Exposición “El libro libre. La editorial del exilio alemán en México”. Foto: © Frankfurter Buchmesse

La pequeña exposición en la entrada del pabellón alemán ofrecía entonces una breve panorámica sobre esta red de iniciativas. Una vez más, la iniciativa del Invitado de honor alemán, venía a presentar al país en una perspectiva transnacional y multicultural, a través de la obra de intelectuales unidos por

⁹⁸¹ En 1943 tomarán forma el Comité Latinoamericano de la Alemania libre (cf. Pohle 1992: 785) y el periódico *Demokratische Post. Órgano de los antinazis alemanes de México y Centroamérica* (cf. Kießling 1974a: 243-255).

⁹⁸² Observa Bernecker (2015: 29-30) cómo el “exilio alemán vivió arduas polémicas entre comunistas y no-comunistas”. Las divergencias internas al grupo políticamente heterogéneo de los exiliados solo aparentemente se dejaron mitigar bajo la bandera común del antifascismo (cf. Pérez Montfort 2002: 51-52).

⁹⁸³ “[...] die humanistischen und demokratischen Werte der deutschen Kultur zu erhalten” (Kießling 1974a: 103).

⁹⁸⁴ Para el catálogo completo v. Kießling 1974b: 249-251.

una lengua y una misión civilizadora común. Al lado de 3 números de la revista *Freies Deutschland/Alemania Libre* y del libro *Heines Geist in Mexiko* (1946), única publicación del Club Heinrich Heine, se exponían en el escaparate una galería de trece volúmenes de *El libro libre* y 12 biografías con fotos (con excepción de las últimas dos).⁹⁸⁵ Todas las piezas procedían de la colección privada de Jan-Cornelius Schulz Sawade, con excepción de dos libros que fueron prestados por Renata von Hanffstengel, investigadora del exilio alemán en México (cf. Hanffstengel 1995 y Hanffstengel/Tercero Vasconcelos 1995), y huésped en la feria en el encuentro *El Libro libre: La literatura alemana y el exilio mexicano* (cf. FIL 2011: 19).

Varios de los títulos de *El libro libre* fueron, después de la guerra, publicados en otras ediciones, tanto en alemán como en español, y algunos de ellos se convirtieron incluso en clásicos internacionales.⁹⁸⁶ Las piezas bibliográficas expuestas en la vitrina del pabellón alemán podían así exhibir el aura de obras originales, en algunos casos, aclamadas a nivel global. El objeto libro, en su dimensión material y concreta, funcionaba como documento de la época en la que aquellas obras se concibieron, y como testimonio vivo de biografías quebradas por la tragedia histórica de aquellos años y de un proyecto cultural de enorme significado para la historia universal.

Entre las piezas expuestas se encontraba una de las publicaciones más ambiciosas de *El libro libre*, *El libro negro del terror nazi en Europa* (1943), uno de los pocos títulos publicados por la editorial en español.⁹⁸⁷ La obra coordinada por Antonio Castro Leal salió a la imprenta entonces con una tirada de diez mil ejemplares con el patrocinio del propio presidente de México, Manuel Ávila Camacho (Castro Leal 1943: 11 y ss.), como parte de las políticas del Gobierno mexicano en su campaña contra la Alemania nazi, tras la entrada de México en la guerra al lado de Estados Unidos en 1942 (cf. Pérez

⁹⁸⁵ Pude reconstruir en detalle el conjunto expositivo a partir de la documentación fotográfica y de los textos preparatorios conservados en los archivos de la *Internationale Abteilung* de la Frankfurter Buchmesse. En este orden de izquierda a derecha, se encontraban: *Der Irrweg einer Nation* (1945) de Alexander Abusch (Cracovia, 1902-Berlín Este, 1982), una breve biografía del editor Walter Janka (Chemnitz, 1914-Kleinmachnow, 1994), *Marktplatz der Sensationen* (1942) y *Entdeckungen in Mexiko* (1945) de Egon Erwin Kisch (Praga, 1885-Praga, 1948), *La Batalla de Rusia* (1943) de Otto Katz (Jistebnitz, 1895-Praga, 1952), la antología de poemas *Exil* (1944) de Paul Mayer (1889 Colonia-1970, Zúrich), *Lidice* (1943) de Heinrich Mann (Lubeca, 1871-Santa Mónica, 1950), *La caída de la República Alemana* (1944) de Paul Merker (Oberlößnitz, 1894-Eichwalde, 1969), *Stalingrad* (1946) de Theodor Plivier (Berlín, 1892-Avegno, 1955), *Das siebte Kreuz* (1942) de Ana Seghers (Maguncia, 1900-Berlín Este, 1983), *Adel im Untergang* (1944) de Ludwig Renn (Dresde, 1889-Berlín Este, 1979), *Das verlorene Manuskript* (1943) de Theodor Balk (Zemun, 1900-Praga, 1974; biografía sin foto) y *Revolte der Heiligen* (1944) de Ernst Sommer (Jihlava, 1888-Londres, 1955; biografía sin foto), y el volumen colectivo *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa* (1943). No todos los autores y autoras que contribuyeron en el programa de *El Libro libre*, como es el caso de Heinrich Mann y Theodor Plivier o del escritor Lion Feuchtwanger (Múnich 1884-1954 Los Ángeles), que aquí no se veía expuesto, vivían en México, sino que participaron en el proyecto también escritores exiliados en otros países del continente americano.

⁹⁸⁶ Entre estos: *Marktplatz der Sensationen* (1942) de Egon Erwin Kisch, *Unholdes Frankreich* (1942) de Lion Feuchtwanger (más tarde publicado póstumo, en 1986, como *Der Teufel in Frankreich*) que inauguraron la serie de libros de la editorial, la novela *Das siebte Kreuz* (1942) de Anna Seghers, *Leutnant Bertram* (1943) de Bodo Uhse, *Lidice* (1943) de Heinrich Mann, el ensayo político *Der Irrweg einer Nation* (1945) de Alexander Abusch, *Stalingrad* (1946) de Theodor Plivier.

⁹⁸⁷ Como este, solo otros cuatro se publicaron en español (cf. Kießling 1974b: 249): *La batalla de Rusia* (1943) firmado por André Simone (pseudónimo del austriaco Otto Katz), el volumen colectivo *El ejército alemán* (1944), *La caída de la República Alemana. El camino de Hitler al poder* (1944) del funcionario del Partido Comunista Alemán Paul Merker y la biografía *Vicente Lombardo Toledano. Un hombre de América* (1944) de André Simone. Los demás 21 títulos, salieron a la imprenta en alemán, con una tirada de 2.000 ejemplares (Pohle 1992: 787) y se dirigían principalmente al público lector de los propios alemanes residentes en México y América Latina.

Montfort 2002: 53-54). El volumen reunía reportajes y “testimonios de escritores y artistas de 16 naciones”: entre ellos, Thomas y Heinrich Mann, Ernst Bloch, Leo Katz, Bruno Frank, Bruno Frei, Lion Feuchtwanger. Colaboró en esta edición el ya mencionado Lombardo Toledano (Castro Leal 1943: 277-290).

La exposición, de gran interés bibliográfico, tenía un evidente significado simbólico en el contexto de la feria, por remitir a la afortunada cooperación entre Alemania y México en el campo de la edición y de la cultura. Bajo el emblemático nombre “El Libro libre” y el logotipo de la editorial –una esvástica aplastada por un libro rojo abierto, diseñada por el artista Leopoldo Méndez– la muestra enfatizaba el papel de la cultura y de la edición, como espacios de defensa de la libertad y de los derechos fundamentales, siempre reivindicados por la Frankfurter Buchmesse –y por FIL Guadalajara–.

Si bien la idea de la muestra encontró de inmediato la aprobación entusiasta del comité, la Embajada de Alemania en México manifestó cierta perplejidad, debido a la relación entre la editorial y el Partido Comunista. El Libro Libre fue de hecho también “una editorial de partido” (Pohle 1992: 787) y muchos entre los escritores e intelectuales que colaboraron en esta iniciativa, de Walter Janka a Paul Merker o Bodo Uhse, formarían parte, tras regresar a Europa después de la guerra, del Partido Socialista Unificado (SED) de la República Democrática Alemana. Para la moderna Alemania Federal y el gobierno neoliberal, este capítulo de la historia nacional presentaba aspectos problemáticos. La coordinadora Bärbel Becker explicó que:

hubo entonces enormes discusiones a este respecto. [...] El Ministerio Federal de Economía no quería de ningún modo que [apareciera] algún tratado de la izquierda comunista [...]. Tuvimos que mandarles con antelación fotografías de los libros que iríamos a exponer allí y describir hasta el mínimo detalle lo que queríamos exhibir.⁹⁸⁸

El curador de la muestra, Schulz Sawade, también recordó cómo, apenas algunos días antes de la feria, el embajador alemán se negó a inaugurar el pabellón, “porque estos [libros] siempre implican preguntas incómodas”.⁹⁸⁹ Particularmente incómodo resultaba ver a Alemania representada por autores y autoras que tras el exilio “regresaron a la República Democrática”, lo que visión oficial de la Alemania Federal siempre definió “un *Unrechtstaat*” [Estado sin derecho].⁹⁹⁰ El comité y el curador aceptaron entonces reducir la muestra y exhibir apenas 13 títulos, lo que complicó el proyecto de reunir y exponer por vez primera al público el catálogo completo de la editorial. La embajada permitió que se expusieran solo obras y autores que tuvieran proyección a nivel internacional, descartando figuras menos conocidas, activas en la propaganda de la Alemania Democrática. También se eliminaron títulos

⁹⁸⁸ “[...] da gab’s riesige Diskussionen darüber. (...) Das Bundeswirtschaftsministerium wollte auf keinen Fall, dass da irgendwelche linken kommunistischen Traktate [auftauchen], oder dass man das falsch auffasst (...), wir mussten vorher denen fotografieren, was für Bücher da ausgestellt werden und denn arg genau vorher beschreiben, was wir da ausstellen werden” (Bärbel Becker, entrevista del 14/10/2018).

⁹⁸⁹ Jan-Cornelius Schulz Sawade, entrevista (en español) del 15/01/2020.

⁹⁹⁰ Ibid.

que, por su orientación anticapitalista y antiimperialista, pudieran generar conexiones inconvenientes en la actualidad.⁹⁹¹

Pese a estas polémicas, la muestra funcionó como un homenaje a la apertura del “aliado” mexicano –aunque Alemania y México fueran, en ese tiempo, enemigos en la guerra–, como memoria de la colaboración entre una parte de Alemania (los intelectuales exiliados y rechazados por su país) y México (aquí también, una parte de políticos e intelectuales) unidos en defensa de la libertad. La obra de los exiliados permitía rescatar la imagen de Alemania, frente a los horrores del nacionalsocialismo. Si bien este grupo de intelectuales representaba una voz heterodoxa, tanto en su momento como en la actualidad, sus ideales se utilizaron como medio para representar la “verdadera cultura alemana”, en la época más oscura de su historia, remitiendo a una concepción que modeló el propio proyecto y discurso de los exiliados en contraste con la cultura oficial nacionalsocialista (cf. Delianidou 2010: 32). Así la labor intelectual y editorial de estos autores fue capitalizada por el comité para comunicar una imagen positiva del campo cultural alemán en su conjunto, pese a representar este, contrariamente, un “contracampo” o incluso un elemento “fuera de campo” (Lahire 2002) con respecto al sistema cultural y editorial de Alemania en aquella época.

De cara a esta discusión, estudiosos como Simela Delianidou han investigado la literatura del exilio y su autorrepresentación como factor “transformativo” y “transgresivo” de la identidad cultural tradicional (Delianidou 2010: 125), en razón de fenómenos de “hibridación” que los movimientos migratorios de los exiliados implicaron. Este acercamiento ofrece una clave de lectura también para entender la exhibición de Alemania en Guadalajara y la inclusión de esta vitrina en su exposición. Exilio, migración, movilización de horizontes identitarios fueron en efecto ejes del programa alemán, en esta muestra como en las charlas con Herta Müller o en la presencia de autores y autoras inmigrantes o hijos de inmigrantes.⁹⁹² Por este medio el invitado articuló la idea de una Alemania como resultado del diálogo intercultural, funcional a su posicionamiento como actor intermedio en el campo editorial global.

De forma emblemática e imprevista por los propios organizadores, el tema del exilio venía a proponer también, de forma diferente, la idea del árbol, con su inagotable polisemia para la cultura, en la metáfora del *destierro*. Jasmin Centner (2016) muestra, por ejemplo, cómo “metáforas de raíces y árboles representan un auténtico tópico de la literatura del exilio”,⁹⁹³ con una conversión del motivo tradicional del árbol alemán en explícita polémica con la lírica romántica. Una articulación del exilio como árbol “desarraigado” se encuentra en las páginas de ilustres escritores de lengua alemana de diversas épocas, como Heinrich Heine, Stefan Zweig, Bertolt Brecht o Peter Weiss.⁹⁹⁴ Lo que esta

⁹⁹¹ Como el libro *El ejército alemán. Tal como es. Diarios de oficiales y soldados alemanes* (1944), para que el título no afectara la imagen de la Bundeswehr.

⁹⁹² “Gleich von Anfang an sind Zensur, Diktatur, Migration, Exil und Sprache die wesentlichen Themen” [Desde el primer momento los temas principales son censura, dictadura, migración, exilio y lengua] comentó el exresponsable de prensa de la Frankfurter Buchmesse, Holger Ehling (2011), a propósito de la inauguración de la feria a la presencia de la Premio Nobel.

⁹⁹³ “[...] dass Wurzel- und Baummetaphern in der Exilliteratur einen regelrechten Topos darstellen]” (Centner 2016: 2).

⁹⁹⁴ A partir de la cita de los versos de *An die Nachgeborenen* (1939) [A los venideros] de Bertolt Brecht, Centner explica: “Was sind das für Zeiten wo/Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/Weil es ein Schweigen über so viele

imagen, desde la perspectiva de los exiliados, también implica, remata Centner, es la posibilidad de ver el exilio como oportunidad para su propio “fortpflanzten” (ibid.: 3), una “reproducción”, pero también, literalmente “transplantación”, como un proceso que busca en otros lugares nuevas posibilidades de ser. Esta idea es análoga a aquella misma idea *transplantación* que el comité alemán, con el Árbol de la Poesía intentó ejemplificar con su participación.

Así, por ejemplo, la “hibridación” cultural de los exiliados alemanes habla de una contaminación que no atañe solo la cultura de los refugiados con respecto a su país de origen. Como muestra el caso de El Libro libre, estos autores y autoras actuaron de forma activa en el nuevo medio cultural, dando una contribución sustantiva a la vida intelectual local, no solo en ámbito literario.⁹⁹⁵ De allí, entonces, la exposición de El libro libre en el pabellón alemán aludía, indirectamente también a la gran capacidad de adaptación, supervivencia e influencia de la cultura alemana. Situada en una de las entradas, la muestra ofrecía una introducción interesante al pabellón alemán, respetando, pese a su diversidad, el concepto general.

8.4. Poesía y performance: identidad entre participación y negociación

En el corazón del pabellón alemán, se “elevaba” –como en los versos de Rilke– entre los demás árboles la instalación del Árbol de la Poesía, lugar de descanso y encuentro entre invitados y visitantes. Este árbol fue el escenario de un programa propio y complementario de eventos poéticos que se desarrollaron de forma espontánea y paralela al programa en el Rincón literario. Su organización fue a cargo del festival internacional itinerante de poesía *Latinalé*, dirigido por Rilke Bolte y Timo Berger.⁹⁹⁶ En diversos momentos a lo largo del día se citaban aquí los visitantes para encontrar de cerca a poetas, hablar con ellos en un espacio libre e informal, escuchar poemas o intervenir en su creación. *Latinalé* involucró en su acción jóvenes autores y autoras de poesía que formaban parte de la delegación alemana (los propios Timo Berger y Rilke Bolte, Enno Stahl, Uljana Wolf, Tom Schulz, Swantje Lichtenstein, Bas Böttcher, Dalibor Marković) juntos con un grupo de poetas del espacio

Untaten einschließt!’ [...] Die Passage erteilt der traditionellen Naturlyrik, die vor allem in der Folge der Romantik verkündend die Schönheit von Blumen und Wäldern besingt, eine deutliche Absage. Denn wichtiger sei es, seine Stimme für den Kampf gegen den herrschenden Nationalsozialismus zu erheben, statt für die apolitische Beschreibung von Natur. [...] ‘Vertriebene’, schreibt Vilém Flusser, ‘sind Entwurzelte’. Offensichtlich steht hier keine Naturbeschreibung im Vordergrund. Vielmehr umschreibt diese Metapher den Zustand unfreiwilliger und traumatischer Vertreibung [“¿Qué tiempos son éstos en los que/hablar de un árbol es comparable a un crimen/por significar esto guardar silencio sobre tantas atrocidades!” (...)] El paso [de Brecht] se entiende como un claro rechazo a aquella poesía naturalista tradicional, que, a raíz del Romanticismo, en particular, cantaba la belleza de flores y bosques, transfigurándola. Pues más importante que una apolítica representación de la naturaleza era levantar la voz en la lucha en contra del nacionalsocialismo imperante. (...) “Los exiliados”, escribe Vilém Flusser, “son desarraigados”. Aquí evidentemente no se trata de describir la naturaleza. La metáfora simboliza más bien el estado de un destierro traumático y no voluntario] (ibid.: 1-2).

⁹⁹⁵ Nota Ricardo Pérez Montfort (2002: 49): “El exilio de los germanohablantes en México tuvo una importancia particular. Influyó en diversas áreas del quehacer cultural, intelectual y político del país, y no fue insignificante su presencia en otros ámbitos como el empresarial o el científico. Si bien buena parte de su actividad cultural y política se concentró en la lucha contra el fascismo y el apoyo a otros refugiados de similar signo político, no cabe duda de que su presencia fue aprovechada por algunas autoridades de la educación y la economía mexicanas, y por lo tanto contribuyó a un mayor conocimiento y al desarrollo humanístico, científico y técnico de este país”.

⁹⁹⁶ Cf. la página oficial: *Latinalé*, www.latinalé.org/ (23/01/2024).

americano de lengua romance.⁹⁹⁷ El programa (Berger 2019: 255) solo informa sobre la fecha y el nombre de los poetas que allí actuarían, sin títulos o mayor descripción del evento, lo que indica también el carácter extemporáneo y no definido de estas intervenciones, más centradas en una libre actuación que en la lectura de obras en sí cerradas.

Los autores y autoras participantes compartieron un acercamiento experimental a la poesía que sondeaba las potencialidades de la actividad poética por su ampliación multimedia hacia el arte total. Sus intervenciones no se limitaban a la palabra y al papel impreso, sino que combinaban la composición y lectura de versos con el uso de soportes visuales o sonoros, de medios cinestésicos, música o instalaciones. Este complejo conjunto, que va del recital a la poesía visual y sonora o al *poetry slam*, puede rubricarse bajo el género de la “performance poetry” (cf. Gräbner 2008 y Gräbner/Casas 2011), que tuvo inicio en los años 60-70 en el marco de las experiencias de las neovanguardias. Entre las acciones que se realizaron en Guadalajara, Berger (2019: 253 y 255) menciona la “Instalación de sonido” de Ana Paula Santana, consistente en la creación de un ambiente sonoro natural a los que venían a sumarse palabras sueltas, declamadas al micrófono por la poeta o por los asistentes que pasaban por allí.⁹⁹⁸ La performance animaba el espacio evocado visualmente por el pabellón en un bosque transfigurado por el arte y la poesía. Con sus actuaciones, los diversos *performers* jugaban con el tema del árbol y los elementos que este ofrecía, estimulando el diálogo y la interacción con el público.

En cuanto al grupo de los alemanes que actuaron en el Árbol de la Poesía, puede señalarse la participación de Swantje Lichtenstein, artista y poeta comprometida en una “transtextual, performative amplification of languages”,⁹⁹⁹ con una significativa producción teórica sobre el carácter performativo del arte poético (Lichtenstein 2004 y 2017; Lichtenstein/Metzger/Schmatz 2015); o Enno Stahl, novelista, *performer* y crítico literario, estudioso de las vanguardias (Stahl 1997), de las literaturas beat y pop (Stahl 2003 y 2011). En el campo de la música y del *beatboxing*, por otra parte, resultaban activos los poetas y *slammer* Dalibor Marković y Bas Böttcher. Sus proyectos muestran cierta continuidad con la idea de acción artística promocionada por las vanguardias y neovanguardias, en particular con su programa de ruptura de la separación entre las artes y la superación del concepto de *obra*. A esta se le sustituye por el *happening*, un evento en el que la circulación de contenidos y mensajes se organiza como el resultado de una constante interacción y negociación entre productores y destinatarios de la acción artística, quienes participan de igual forma en ella. Este modelo horizontal y participativo tuvo en el contexto de exhibición del País invitado importantes consecuencias en la propia definición y recepción de la identidad cultural promocionada.

⁹⁹⁷ Se trataba en la mayoría de mexicanos: Lizeth Sevilla, Zelene Bueno, Jorge Souza Jauffred, Dora Mora, Elisabet Andrea Turra, Silvina Eugenia Castellero, Daniel Bencomo, Luis Armenta Malpica, Álvaro Luquín, Carlos Vicente Castro, Ana Paula Santana, Angel Rafael Nungaray Ornelas, Rocío Cerón, Ángel Ortuño, Luis Alberto Arrelano, Carlos Maldonado. Participaron también Julio Carrasco, desde Chile, y Francoise Roy, de Canadá. Cf. el “cronograma” de las intervenciones en Berger (2019: 255).

⁹⁹⁸ Berger remite también a un vídeo en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=emjgbeZL_y8 (26/01/2023).

⁹⁹⁹ Swantje Lichtenstein: *About*, <https://swantjelichtenstein.de/about/> (26/01/2023).

Desde el punto de vista de la teoría del campo, puede considerarse la ampliación de medios y técnicas de la *performance poetry* como una apertura de la acción de actores hacia diversos sectores de la producción cultural, desde la edición al ámbito de la promoción artística o musical y de la videográfica, lo que comprende también instituciones como teatros, festivales, museos y galerías. La presencia de este género de poesía en la feria del libro permite diversificar la oferta de contenidos, desbordando significativamente los límites del campo literario y alterar los modos de fruición tradicionales de la literatura con modos propios del arte figurativo o de la música. Además, contribuye a una espectacularización de los contenidos de la feria, que resulta particularmente provechosa para esta última al fin de atraer más público, con un efecto positivo en la presentación de productos editoriales. En el marco de participación de un Invitado de honor, esta estrategia permite al huésped no solo involucrar diversas áreas de interés, sino también promover un perfil más moderno e innovador de su cultura a través de eventos efectistas y particularmente atractivos para el público más joven.



Figura 88. Estudiantes asisten a la lectura de Bas Böttcher frente a la cabina Textbox. Foto: © FIL/Bernardo De Niz.

En la época digital, esta ampliación significa también la exposición de nuevas tecnologías. Fue el caso de la instalación Textbox (fig. 8), del poeta Bas Böttcher, otro punto de atracción del pabellón alemán. Se trata de una cabina insonorizada y dotada de micrófonos, luces e instrumentos de grabaciones, ideal para recitales multimedia en lugares abarrotados y bulliciosos.¹⁰⁰⁰ El *perforer*, aislado detrás de un cristal, da lectura a su texto, que se puede así escuchar con audífonos y leer en las pantallas a su espalda. Este medio, con el que en Guadalajara se exhibieron tanto poetas alemanes como mexicanos (cf. FIL 2011: 17), permitió también resolver el problema de la traducción.

¹⁰⁰⁰ Cf. la página web oficial: *Textbox*, <http://www.textbox.biz/> (26/01/2024).

Presentada por primera vez en la Frankfurter Buchmesse de 2006, Textbox había sido anteriormente empelada ya en otras ferias internacionales en los stands de Alemania, como ejemplo del avance artístico y tecnológico de su industria cultural: “el objetivo de la Textbox”, explicaba el programa de la FIL, “es presentar una plataforma de comunicación profesional para la literatura en directo” (FIL 2011: 17), subrayando el carácter de novedad de este invento.

Por cuanto innovadoras, estas modalidades diversas de oferta de contenidos literarios, alternativas al medio libro, recuperan prácticas de la lectura, como la pública y colectiva, anteriores a la lectura individual y silenciosa motivada por los procesos modernos de alfabetización.¹⁰⁰¹ Asimismo, festivales literarios y ferias del libro son eventos sociales que reconducen el consumidor literario a una comunidad de lectores. A esta dimensión social, comunicativa y participativa remitía el Árbol de la Poesía como lugar de encuentro y soporte. Los modos eminentemente interactivos de las performances organizadas a su alrededor operaban una deconstrucción de los propios procesos de creación y recepción del texto poético y, por consiguiente, de la propia actividad hermenéutica.

8.5. Una recepción abierta – metaanálisis de la recepción

Frente al enorme volumen de prensa generado en ocasión de la feria mexicana, el escaso material recopilado por el comité de Alemania en su documentación¹⁰⁰² y el rastreo de fuentes en acervos digitales de periódicos y hemerotecas dio acceso a apenas 40 contribuciones periodísticas que se detuvieron con cierta atención en la presencia del País invitado. El escrutinio de estas fuentes permite, no obstante, hacer algunas consideraciones generales, para poder encuadrar la operación alemana, frente al impacto, registrado en algunos otros testimonios, de su exhibición performativa en el espacio del pabellón. Esta última, de hecho, plantea un cuestionamiento y una pequeña revolución de los propios procesos receptivos, que se recolocan en el centro de la misma acción promotora. Aunque, durante la feria la prensa no dedicara particular atención al pabellón alemán, diversos comentaristas, al presentarse su proyecto reconocieron el carácter “innovador” de su concepto (Maldonado Meraz 2011; Sin Embargo 2011) y su potencial comunicativo, también para una redefinición de Alemania. Destaca *El Informador* (2011c), antes del comienzo de la feria, cómo bajo el modelo del Árbol de la Poesía, los diversos rincones del pabellón y sus árboles plantearan preguntas para el público, “cuya respuesta será una guía para que los visitantes del stand escriban [...]”. Entre las cuestiones se encuentran ¿Cuál es el futuro del libro?, ¿Cuál es mi cuento preferido? o ¿Qué une a México y Alemania?”. Para la revista alemana *Buchreport* (2011), la instalación, comentada muy brevemente, habría contribuido a un “Lichtvolle[n] Kulturauftritt” [una exhibición radiante] en la feria.

Desde la perspectiva del campo cultural y editorial alemán, la participación en Guadalajara se define como un intento orientado a poner remedio a una dificultad objetiva del mercado de lengua alemana. A pesar de la invitación, “afirmar la presencia de escritores alemanes en la Feria del Libro de

¹⁰⁰¹ Sobre la aportación de tecnologías digitales y nuevos formatos en la reintroducción de fenómenos de “social reading” v. Böck et al. (2017).

¹⁰⁰² El anexo al informe de la Buchmesse comprende solo nueve piezas (Schmidt, *Bericht*, pp. 13-34).

Guadalajara sigue siendo difícil”, nota Sabine Kieselbach (2011).¹⁰⁰³ “La literatura de Alemania no es desconocida”, explica “pero el número de traducciones es modesto. Günter Grass y Herta Müller son los clásicos”.¹⁰⁰⁴ Para el comité alemán entonces se habría tratado “sobre todo del intercambio cultural, tan importante en un mundo global”,¹⁰⁰⁵ como medida para un acercamiento y un mejor conocimiento recíproco, también en el campo de la lengua, con el objetivo de facilitar y abrir pistas para este mercado. No solo la selección de autoras y autores, entre los más jóvenes y recientes, con propuestas atractivas y llamativas, sino también los ejes temáticos elegidos para el programa literario se entenderían como una respuesta a este problema, en particular tratando volver accesibles aspectos de la cultura y de la sociedad alemana actual, relevantes para la comprensión de su literatura. Así explica Kieselbach, devolviendo la opinión del editor de Herder, Jan-Cornelius Schulz Sawade: “Los libros alemanes suelen dar por sentado que uno esté familiarizado con la historia del país. Y muchos mexicanos carecen de estos conocimientos. La Segunda Guerra Mundial, la RDA, etc., son temas que quedan muy lejos, pero son necesarios para entender los libros alemanes”.¹⁰⁰⁶ En esta dirección, para un mayor fomento de la literatura y el conocimiento de la lengua, hay que señalar también la donación por parte de Alemania, ya acabada la feria, de 800 libros “con textos principalmente dirigidos a niños y adolescentes” (Pulido 2012) a la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco Juan José Arreola, lo que se entiende entonces como una inversión de largo plazo.

De cara a estos objetivos, *Buchreport* (2011) en su balance sobre la feria, califica la exhibición en su conjunto como lograda: “misión cumplida” explica citando al embajador alemán en México, “los eventos literarios y profesionales, en total 50, atrajeron a unos 8.500 visitantes y contribuyeron a despertar una atención significativamente mayor hacia la literatura alemana en el panorama editorial latinoamericano”.¹⁰⁰⁷ De paso nota cómo a este resultado contribuyó también el éxito de sus actuaciones en el espacio del pabellón, con los árboles de la poesía que funcionaron como “imanes para el público”.¹⁰⁰⁸

Por parte mexicana, según opina Mayra Torres de la O (2011: 8) en *El informador*, Alemania en Guadalajara quiso exhibir una “literatura ‘fresca’ y multicultural”, perfil que la periodista define con referencia a una delegación de escritoras y escritores que “se distinguen porque la mayoría pertenece a una joven generación de autores que adoptaron como lengua creativa el alemán”. Como primera

¹⁰⁰³ “Trotzdem bleibt es schwer, deutsche Schriftsteller bei der Buchmesse in Guadalajara durchzusetzen” (Kieselbach 2011).

¹⁰⁰⁴ “Literatur aus Deutschland ist zwar nicht unbekannt, aber die Zahl der Übersetzungen ist überschaubar. Günter Grass und Herta Müller, das sind die Klassiker” (Kieselbach 2011).

¹⁰⁰⁵ “Vor allem gehe es um den kulturellen Austausch, der in einer globalen Welt so wichtig geworden ist” (ibid.).

¹⁰⁰⁶ “Deutsche Bücher setzen oft voraus, dass man sich mit der Geschichte des Landes auskennt. Und dieses Wissen fehlt vielen Mexikanern. Zweiter Weltkrieg, DDR – das sind Themen, die ganz weit weg sind, aber zum Verständnis deutscher Bücher notwendig sind” (ibid.).

¹⁰⁰⁷ “Mission erfüllt”; “Die insgesamt 50 Literatur- und Fachveranstaltungen zogen rund 8.500 Besucher an und verhalfen der deutschen Literatur zu einer deutlich erhöhten Aufmerksamkeit in der lateinamerikanischen Buchszene” (Buchreport 2011).

¹⁰⁰⁸ “Am Stand hatten sich die ‘Poesie-Bäume’ – künstlerische Installationen mit meterhohen Baumkonstruktionen [...] zu Publikumsmagneten entwickelt. Am Ende der Messe hingen alle sechs Bäume voll beschriebener Blätter” [En el stand, los “árboles de la poesía”, instalaciones artísticas con construcciones arbóreas de un metro de altura (...) se habían convertido en imanes para el público. Al final de la feria, los seis árboles estaban llenos de hojas escritas] (ibid.).

entre ellos se indica la ganadora del Nobel, Herta Müller. En el álveo también de una “literatura ‘fresca’”, para *El Informador* (2011a) caben figuras como “Doris Dörrie, Peter Stamm, Saša Stanišić, Wladimir Kaminer [...] I[n]go Schulze”. Entrevistada por *Deutsche Welle*, la escritora mexicana Carmen Boullosa, quien en la FIL participaría como moderadora en uno de los encuentros de Alemania (*Berlín en tiempos brillantes*, FIL 2011: 13), reconoció en la literatura alemana actual, como venía presentándose en la FIL, con su modelo multicultural, una importante contribución de Alemania a la “literatura universal”, como posibilidad de apertura a la diversidad, contra la hegemonía del mercado anglosajón.¹⁰⁰⁹ Por otro lado, la configuración de esta idea renovada, más joven y atractiva de la literatura alemana, conseguida por la apertura a autoras y autores de diversos países o con origen migratorio ocasionó también cierto trastorno entre los comentaristas. Aníbal Vivar Galván, en el suplemento cultural *Al FIlO* de *La Jornada*, dedicó un retrato y una entrevista al escritor Saša Stanišić, presentándole, curiosamente y con un anacronismo, como “escritor yugoslavo” (Vivar Galván 2011: 7), ni tampoco como de origen croata; el artículo consigue llevar a cabo la proeza de comentar la traducción al español de su novela *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006; trad. es. *Cómo el soldado repara el gramófono* [2008], Alfaguara), sin mencionar que el autor escribe en alemán, que tiene nacionalidad alemana y que participa en Guadalajara como miembro de la delegación de Alemania.

Entre los miembros de la delegación que tuvieron mayor eco en la prensa internacional hispanoamericana, junto con “la estrella de las letras” Herta Müller (Coppel 2011: 10), puede señalarse la cineasta Doris Dörrie, famosa en América Latina por diversas de sus películas, entre todas *Bin ich schön?* (Alemania, 1998; en es.: *¿Soy linda?* – cf. Excelsior 2011b y Frieria 2012). Como ilustra la periodista argentina Silvina Frieria (ibid.), en una entrevista realizada en la feria y publicada en enero en *Página 12*, Dörrie vino a recibirse en el marco de FIL Guadalajara en la nueva faceta de novelista, a pesar de tener ya “una sólida carrera como escritora, aunque menos conocida en la Argentina” (ibid.) y en el mundo hispanohablante –pues su única novela traducida al español hasta entonces era *Das blaue Kleid* (2002; *El vestido azul*, [2003] Galaxia Gutenberg)–. Dörrie vino así a ejemplificar, junto con la internacionalización del enfoque alemán, también otro punto de novedad de la creatividad literaria alemana, en este caso en el entrecruce de medios.

En otoño de 2011, la revista *Luvina* de la propia UdG, sacó, como cada año, un número dedicado al País invitado en la FIL (Castillero 2011). La publicación, coordinada por Eugenia Silvina Castillero en cooperación con el propio comité alemán, ofrecía una muestra de escritores y escritoras contemporáneos, entre aquellos ya traducidos al español o que irían de allí a poco a salir en traducción. La antología comprendía 54 escritores y escritoras de habla alemana, en el que se encontraban diversas

¹⁰⁰⁹ “Lo que creo que es muy importante remarcar es que la avalancha, el poder de la lengua inglesa, son enormes, y acapara la mayor parte del mercado, de la atención y de los espacios en los suplementos culturales. Y que la presencia de Alemania en la FIL es una manera de dar cuenta de la diversidad de la literatura alemana, una diversidad que viene cargada ella misma de diversidades, porque las inmigraciones recientes han nutrido a la literatura universal de nuevas voces extraordinarias, en este caso, en lengua alemana” (Papaleo 2011).

de las personalidades literarias que presenciarían en la FIL.¹⁰¹⁰ La selección reflejaba y reproducía una perspectiva análoga a aquella propuesta por el comité, con un enfoque hacia la literatura alemana alargado a la lengua: “Lengua poseída por una magia trashumante, capaz de transmitir a través de sus ficciones la génesis de lo viviente. Obras venidas de Suiza y Austria, además de Alemania” (Castillero 2011: 3), o de otros territorios de habla alemana como Rumanía o producidas por voces de inmigrantes o hijos de inmigrantes procedentes de Rusia, Croacia, Bulgaria, Japón o Estados Unidos. Resulta interesante, sin embargo, ver cómo esta pluralidad polifónica se ve relacionada en *Luvina*, para el lector mexicano, con la idea de una compensación de un portado traumático y una diáspora humana que este idioma implícitamente llevaría con sigo como herencia dolorosa de la Historia: “Lengua –no obstante– herida, amurallada, intervenida por el sinsentido y Auschwitz. Por la confusión y ambigüedad. Pero reconstruida y liberada” (ibid.). La propuesta de una nueva literatura y cultura alemana moderna abierta y plural se vé así acogida e interpretada bajo el trasfondo de imágenes terribles relacionadas con la historia de Alemania, que aunque lejanas en el tiempo, asumen el valor de claves interpretativas perdurantes. Frente a estas evocaciones, la nueva literatura asume el carácter de la elaboración de un luto o del intento de rehabilitación del país; a este se adscriben la labor de autores y autoras del exilio, incluidos también en la selección de *Luvina*, con un eco entonces a la misma exposición alemana en su pabellón.

Ahora bien, si es que la exposición y participación de Alemania en FIL Guadalajara de 2011 consiguió dar un giro significativo y eficaz a este sistema de representaciones, no fue únicamente por su programa, sino también al impacto particular que tuvo su exhibición y performance escénica en el espacio de su pabellón. De hecho, a raíz del éxito de la instalación y performance del Árbol de la Poesía y de una programática ruptura de marcos de representación cultural y literaria predefinidos, cabe interrogar la recepción de la exposición alemana menos a partir de imágenes y expectativas definidas que se produjeron en este contexto, sino propiamente de cara a qué tipo de procesos y relaciones el País invitado –como sujeto cultural móvil, abierto y culturalmente adaptable en interlocución con su público– logró poner en marcha con su dispositivo escénico.

En el pabellón alemán, el público reunido alrededor del Árbol de la Poesía, impulsado por una gran cantidad de sugerencias simbólicas, poéticas, visuales y auditivas, fue invitado a dejar en las ramas sus árboles mensajes, reflexiones, poemas o pensamientos, alterando y completando con estas hojas el propio escenario y la fisionomía de Alemania en la feria, que, según también su concepto, pasaría de un espacio blanco, como “el invierno”, a una “primavera metafórica” (El Informador 2011c). Empezando por esta instalación, poco a poco los folletos colorados fueron tanto que acabaron por rellenar todos los árboles del pabellón alemán. Como explica Timo Berger, formaba parte de la acción, en primer lugar, la idea de activar también “las asociaciones múltiples sobre Alemania desde la perspectiva mexicana” (Berger 2019: 261). Así, la propia comunicación de una imagen e identidad

¹⁰¹⁰ Se reunían aquí textos de poesía y narrativa de 54 escritores y escritoras de habla alemana (cf. el “Índice” en Castillero 2011: 4-10), con una selección orientada a la contemporaneidad reciente, con la integración de algunos nombres de más larga trayectoria como Günter Grass, Hans Magnus Enzensberger, Siegfried Lenz, Martin Walser, Günter Kunert y Uwe Timm, junto a dos voces del exilio alemán, de la época de la Segunda Guerra Mundial: Anna Seghers (1900-1983) y Lion Feuchtwanger (1884-1958) (ibid.: 261-274).

alemana vino a formar parte de un diálogo y un juego poético y hermenéutico, en el que no solo esta fue a redefinirse y renegociarse, sino que la propia interacción entró a formar parte de sus marcas. De hecho, debido a la modalidad dinámica de esta intervención, las asociaciones evocadas podían constantemente “ser sobre-escritas y borradas con nuevas imaginaciones poéticas” (ibid.), por una forma de acumulación que, a pesar de fijarse en la escritura, le negaba cualquier carácter conclusivo y permanente, produciendo procesos más parecido a los de la transmisión oral.

La acción remite a una dinámica extremadamente interesante para nuestras reflexiones, en la medida en la que, colocando el receptor en el centro del proceso, desplaza y deconstruye toda posibilidad representativa y de recepción frontal. La intención crítica de la propuesta lanzada por Berger, es explícita:

Era un movimiento en contra de los gestos pedagógicos de las presencias de los invitados de honor que suelen mostrar no solo la producción literaria de alto nivel de sus respectivos países, sino que también tratan de forjar, a través de exposiciones, recitales, debates y galas, una imagen-país –a veces jugando, a veces contradiciendo los estereotipos tradicionales–. (Ibid.: 254)

Se trataba es decir de “‘contaminar’ la autorrepresentación alemana con los aportes ajenos al equipo de organización, con lo que venía de los visitantes” (ibid. 256). Resulta singular y sin duda de gran importancia estratégica el hecho de que Alemania, a pesar o incluso a raíz de esta dimensión crítica, aceptara incorporar este modelo en su propia comunicación, apropiándose de sus instancias para ofrecer una meta-imagen de sí misma, que pasara no tanto por el qué de un discurso, sino por el modo de un diálogo y por el espacio de interacción así abierto.

La gran cantidad de mensajes que los y las participantes dejaron en las ramas de los árboles en el pabellón de Alemania es ya de por sí señal de una positiva y muy lograda recepción de su exhibición. En la enorme selva de billetes coloridos que abrigaron los árboles del pabellón alemán, como se distinguen en el material fotográfico, el número de los que efectivamente pueden leerse resulta reducido. Algunos de ellos, sin embargo, son muy elocuentes. Junto a aforismos, sobre diversos temas, como el amor o la vida, vagamente inspirados por la forma del árbol alemán –como “Mi corazón late junto al sol de las flores”¹⁰¹¹ se distinguen también comentarios muy alabadores, que premian la iniciativa alemana y hablan de una manifiesta afición por Alemania e incluso una deseada identificación con su gente y cultura:

Más que una poesía es un pensamiento hacia el pueblo alemán: mi admiración y todo mi reconocimiento a la perseverancia, orden y trabajo que les caracteriza, por eso son una gran nación digna de imitar. Si fuésemos como los alemanes esto sería un mundo mejor.¹⁰¹²

Otra persona, también, remite al universo de la lengua: “Alemania [...] su idioma es único”. Hay también mensajes en varios idiomas, entre alemán, italiano, inglés e incluso coreano, aunque la

¹⁰¹¹ Fuente: documentación fotográfica de Timo Berger [archivo privado del autor].

¹⁰¹² Ibid.

mayoría son en español. Alguien, como Karla, dejó unas líneas en árabe, y a su lado una sola palabra en alemán, en grandes letras, que expresa su participación y entusiasmo: “Liebe!!” [Amor!!].¹⁰¹³ Hay quien incluso interpreta Alemania, en su acción comunicativa, como metáfora misma de la feria, como según quien escribe: “La feria del libro, como un tributo a la extensión de la memoria, como lo señaló Jorge Luis Borges. Es tan hermosa como lo es Alemania, con su desarrollo y su gente”.¹⁰¹⁴

En este proceso, lo que se distingue, no son tanto retratos concretos, sino expresiones afectivas, como modos de una relación personal e individual hacia el país huésped. Este último se convierte en una realidad dinámica y en un sujeto interlocutorio, en un espacio abierto de posibilidades. A través de la configuración interactiva así establecida, Alemania pudo dar intencionalmente relieve a elementos que no se entienden como su propia prerrogativa exclusiva, sino que pudieran hablar a toda la comunidad de los libros, lectores y profesionales, y que apelan a valores y principios determinantes para la industria, como la creatividad, la libertad expresiva, la pluralidad lingüística y cultural, o el amor a la lectura. Diversas de las reflexiones y comentarios que los asistentes dejaron en el pabellón alemán como hojas colgantes hacen hincapié en estos valores compartidos. Lo dice, por ejemplo, alguien que se firma Marysol: “Cuando la incertidumbre de la vida creativa asoma, llegan los libros, las letras y los contadores de vidas a regresarnos al origen... al sendero de la imaginación”.¹⁰¹⁵ O Mayra: “La lectura te abre las puertas al conocimiento”.¹⁰¹⁶ La feliz intuición de la simbología del árbol, tan ampliamente conocida y connotada en todas las latitudes, hizo muy buen juego a este dispositivo y facilitó un proceso de transfiguración de Alemania como algo propio, tanto entre los sujetos que proponían este juego (los actores de la parte alemana), como en el público. Así, en uno de los folletos podía leerse, por ejemplo: “ARBOL = VIDA, CULTURA, sombra y oxígeno. Casa de miles de pájaros. Imp[ul]so de tantos escritores. [...] Gracias Alemania por esta metáfora universal”.¹⁰¹⁷ Más allá que remitir a una anulación de horizontes y marcos identitarios, todo ello tuvo para el País invitado efectos positivos para su acogida y percepción, como actor participante en el espacio ferial.

Y que la performance alemana resultara particularmente contundente para la comunidad de una feria del libro, resulta también del hecho que el éxito de su acción se fue más allá de la propia presencia alemana, viniendo a replicarse también en otros contextos, no necesariamente vinculado con este país. Así, recordando la exhibición, la entonces directora de FIL Guadalajara, Nubia Macías Naharro, dijo:

Yo creo que si hay algo de lo que la gente se acuerda en el pabellón de Alemania es de los árboles, era un happening de nueve días, muy lindo y que la gente lo utilizó. Y que luego lo han replicado en muchos lugares. Ya no Alemania, sino la gente que vino y a la que le encantó. Ese por ejemplo fue uno de los guiños más lindos que tuvo Alemania.¹⁰¹⁸

¹⁰¹³ Ibid.

¹⁰¹⁴ Documentación fotográfica de Scheßl/Weismüller Architekten.

¹⁰¹⁵ Fuente: documentación fotográfica [archivo privado de Timo Berger].

¹⁰¹⁶ Ibid.

¹⁰¹⁷ Ibid. Cf. también las fotos publicadas en Berger (2019: 264).

¹⁰¹⁸ Nubia Macías Navarro, entrevista del 07/12/2018.

Ahora bien, la marca dejada por Alemania, como “recuerdo” de su acción, no se mide en imagotipos concretos, sino en un “guiño”, en una relación comunicativa con su público. A través de su exhibición literaria y de su performance poética en el espacio de la feria, Alemania dio forma a lo que, con un término de la antropología contemporánea, puede definirse una “identidad performativa” (cf. Bromberger 1993; Fabietti 1995). A diferencia de la “identidad sustancial”, la performativa se manifiesta de manera indirecta en la actitud comunicativa –una *performance*– que los miembros de un dado grupo (étnico, social o comercial) adoptan en un determinado contexto público (un evento ritual, deportivo o cultural), de acuerdo con criterios y valores compartidos, intencionalmente elegidos y comunicados. Del mismo modo, Alemania decidió no mostrarse a través de una selección de momentos tópicos o consagrados de su cultura, sino en una actuación en la que elementos significativos de esta cultura pudieran manifestarse a través del impacto emotivo provocado por su acción.

Al incluir nuevas formas de expresión artísticas, en una comprensión ampliada tanto de la literatura en general, como del campo literario y cultural nacional –llegando incluso a una transnacionalización y superación de marcos lingüísticos predefinidos– Alemania no consiguió solamente sugerir una ‘imagen’ más moderna de sí misma, sino que cambió de alguna forma también las reglas del juego representativo y expositivo, de acuerdo con un replanteamiento de las relaciones entre productor y receptor que las nuevas artes suponen. De hecho, si el estatus del arte ha cambiado fisionomía, en las últimas décadas también lo hicieron las instituciones museísticas y expositivas. “Comunicación”, “interacción” y “participación” han entrado ya de manera decisiva en la actividad expositiva de museos y centros de exposiciones contemporáneos (Wenrich/Kirmeier 2016), con el intento de elaborar contenedores más adecuados no solo a albergar nuevas categorías de objetos, medios y modos artísticos, sino a responder a mutadas situaciones comunicativas y expectativas por parte del público. El concepto de “museo participativo” (Simon 2010; cf. también: Gesser et al. 2012), elaborado en estos términos por la directora del Santa Cruz Museum of Art & History, Nina Simon, parte expresamente de la consideración de que las condiciones que definen la relación entre sujetos productores y receptores han sido revolucionadas por los medios y los modos de comunicación de la sociedad actual. Lejos de ser simple consumidores, visitantes de exposiciones y museos buscan hoy un papel activo y protagonista.¹⁰¹⁹

De acuerdo con el modelo participativo de Simon, la acción alemana se dirigió de forma individual a su público –“treating people as individuals” (ibid.: 39)– invitándole a determinar libremente, según opiniones personales, los mensajes que deberían leerse en su exhibición. Con el desplazamiento participativo, el promotor cultural, ilustra Simon, logra una transformación del sujeto receptor “del yo al nosotros” (“from me to we”), “which enables cultural institutions to move from personal to social engagement” (ibid.: 85-86). Involucrando su público e invitándole a cooperar en sus propios contenidos, Alemania consiguió activar, en efecto, mecanismos de identificación. A partir de una

¹⁰¹⁹ “They want to do more than just ‘attend’ cultural events and institutions. The social Web has ushered in a dizzying set of tools and design patterns that make participation more accessible than ever. Visitors [...] the ability to discuss, share, and remix what they consume. When people can actively participate with cultural institutions, those places become central to cultural and community life” (Simon 2010: II).

acción que, de acuerdo con un hipotético lema ‘todos somos poetas’, estimula el público a tomar parte a la creación poética, literaria y estética de lo que debería ser tarea del País invitado ofrecer, se produjo una condición por la que todos de alguna forma pudieron decir ‘somos Alemania’. Desmitiendo hábitos predefinidos, Alemania, por su parte, ganó una simpatía que podía tener muy buenas repercusiones no solo en la venta de libros y de otras ofertas culturales (del arte a la enseñanza de la lengua) que procede de este país, sino en todo tipo de negocio, en el nivel profesional. El impacto en la recepción y reacción directa a esta propuesta, demuestra cómo Alemania logró activar efectivamente la curiosidad y la atención de su público. La apuesta no es solo la recepción exitosa de una oferta de obras o nombres que constituyen su capital literario, sino el establecimiento de una relación positiva hacia ello.

Finalmente, fuerte del apoyo de la Buchmesse y consciente de su sólida posición internacional, Alemania, puso en campo estrategias rentables más en el largo que en el corto plazo, en el campo general de la edición. En este marco, como resulta del buen éxito de una iniciativa que apostó por un mínimo de representación, Alemania no necesitó “relumbro”,¹⁰²⁰ como dijo Nubia Macías Navarro, sino conseguir modos para permear en un sector. Todo ello significó para Alemania renunciar también a la proyección de grandes clásicos, en beneficio de un perfil contemporáneo más acomodado y aparentemente sin historia. La Alemania literaria que fue a la escena en Guadalajara, ya no fue la de la gran tradición literaria clásica, de Goethe, Schiller y Hölderlin, ni la de sus premios Nobel contemporáneos, pues la función de Müller (sin Grass) fue más bien otra; no fue la Alemania que se define por un patrimonio artístico cultural de obras, nombres o motivos literarios o eventos históricos; sino un contenedor de eventos y un impulsor de posibilidades entre actores de distintos campos literarios, editoriales, artísticos y culturales. Un *content manager* como lo es también la Buchmesse, principal actor de esta operación.

Con Alemania, se inaugura y establece, a través de la acción de la Frankfurter Buchmesse, una nueva modalidad, completamente distinta y opuesta a aquella relación frontal y algo monumental que había distinguido la presencia de los primeros Países en la propia Feria del Libro de Fráncfort en las décadas de 1980 y 1990. Frente a aquellas formas de proyección de grandes culturas nacionales, no exenta de pomposidad y grandilocuencia, esta nueva modalidad consiste en depurar la identidad de sujetos culturales de marcas predefinidas, dejando delinearse rasgos distintivos solo a partir de la relación establecida en su acto de exhibición. Igualmente, la literatura allí involucrada se libera de los pesados andamios de un patrimonio de obras y valores canónicos, para configurarse, como en el caso de esta nueva poesía “alemana” internacional, como lenguaje que posibilita y media la comunicación intercultural.

¹⁰²⁰ Siempre en opinión de Nubia Macías Navarro: “Por lo menos en mi experiencia, durante los años que yo dirigí la feria [de 2001 a 2013; M.A.], todos los países más tercermundistas o menos clamorosos hacían un esfuerzo superior por llegar con toda la estructura y con toda la fuerza. A los países muy desarrollados les da un poco de pereza hacer este trabajo. No les interesa tanto el trabajo de relumbro, les interesa más el que permea el trabajo, por eso son de constancia. [...] En el caso de Alemania, por ejemplo, para ellos el proyecto siempre ha sido de permear. [...] El programa literario estaba bien, el programa académico creo estaba mucho más profundo y yo creo que en el programa académico las universidades que se involucran le sacan más provecho” (ibid).

9. TEXTO VIRTUAL Y TURISMO LITERARIO: PORTUGAL EN LA FERIA DEL LIBRO DE MADRID (2017).¹⁰²¹

9.1. Otros “caminos” de Portugal a las ferias

En 2017, veinte años después de su primera aparición en una feria internacional del libro, con su celebrada presencia en la Frankfurter Buchmesse de 1997, Portugal protagonizó la principal exposición callejera de libros en España, en la 76ª edición de la Feria del Libro de Madrid, del 26 de mayo al 11 de junio. Tras la visibilidad ganada en Fráncfort y la consagración del primer autor nacional galardonado con el Premio Nobel en 1998, José Saramago, Portugal descubre en el sector literario y editorial un campo estratégico central para su promoción y proyección en el exterior, junto con el diseño.¹⁰²² Numerosas habían sido, desde entonces, las invitaciones a eventos editoriales centrales a nivel internacional: al Salon du Livre de París (2000), a LIBER Barcelona (2002), al Salone del libro de Turín (2006), a la Bologna Children's Book Fair (2012) y a otra gran feria del mercado de lengua española, como la Feria Internacional del Libro de Bogotá (FILBo) en 2013. A estas seguirían la participación a la FIL Guadalajara de 2018 (cap. 11) y a la Leipziger Buchmesse de 2022.¹⁰²³

La historia de las participaciones de Portugal en ferias del libro, como se intenta parcialmente documentar en este estudio, revela elementos de continuidad en la estrategia de autopromoción del país ibérico a través de la literatura. Estos se manifiestan en el recurso a referentes e imatopos que se repiten a lo largo de las décadas y que, sin embargo, a partir de su diferente uso definen también puntos de discontinuidad entre una y otra exhibición. La inclusión y reinterpretación de lo literario a partir de las urgencias del campo político, que caracterizó la participación en Fráncfort, se presta en estas exposiciones recientes a mayores objetivos e intereses del campo económico. Si en 1997, la todavía reciente entrada en la Comunidad Europea en 1986 había impulsado el relato de una literatura nacional centrada en los anhelos de Portugal a la realización del presente europeo, en Madrid, como también el año siguiente en Guadalajara, el capital literario nacional (Casanova 1999) se convirtió en medio semiótico y performativo del marketing comercial en sectores relevantes de la economía portuguesa. Frente al modo todavía moderno de presentación de la literatura, como lugar histórico de manifestación de una comunidad nacional en su proceso de autodeterminación al que se asistió en Fráncfort, en estos otros contextos la literatura asume una calidad creativa e imaginativa útil a resignificar diferentes aspectos de un país, un territorio y su industria.

En la exposición portuguesa en la Feria del Libro de Madrid vuelve a aparecer, en particular, aquel motivo histórico y literario del *viaje* que había distinguido los discursos sobre la nación y la literatura portuguesa en la exhibición de 1997. La particularidad de la feria madrileña y su mayor enfoque hacia

¹⁰²¹ Una primera versión breve del presente capítulo ha sido publicada en el núm. 41 de la revista *Cuadernos de historia contemporánea* (Anastasio 2019b).

¹⁰²² Sobre la importancia del diseño como sector puntero de Portugal cf. la iniciativa gubernamental el Ano do Design Português 2014/2015 (Moura Guedes/Silva 2015).

¹⁰²³ Inicialmente planeada para 2021 y postergada a raíz de la pandemia de Covid-19.

un público muy amplio y diversificado de consumidores de productos culturales implicó para Portugal la posibilidad, a raíz también de la cercanía geográfica con España, de recuperar este motivo en una clave no identitaria. Bajo el título de *Caminos de la literatura portuguesa*, Portugal ya no vino a presentarse como sujeto cultural y literario ‘en viaje’, sino como lugar encantador y meta de atracción, escenificado por la composición de referencias poéticas, narrativas y visuales al paisaje natural y urbano del país. Como explicó Pedro Behran da Costa, consejero de Asuntos Culturales de la Embajada de Portugal en Madrid –principal órgano responsable de la presencia portuguesa en la feria, con el apoyo de Turismo de Portugal, del Instituto Camões, el Ministerio de Cultura, la Direção Geral dos Livros Arquivos e Bibliotecas (DGLAB) y la Agência para o Investimento e Comércio Externo de Portugal (AICEP) (República Portuguesa et al. 2017: 4-5)– la participación en Madrid representó una “oportunidad de oro” para dar visibilidad a aspectos de la cultura portuguesa todavía poco conocidos en España, alimentando el interés de los vecinos “por visitar Portugal”: “como destino turístico, para un turismo también cultural”.¹⁰²⁴

Con el fin de lograr este objetivo, Portugal se comprometió con su candidatura en la oferta de un programa cultural al que la dirección de la Feria del Libro de Madrid reconoció el mérito de haber elevado significativamente el estándar de las participaciones de honor hasta entonces (cap. 7.3),¹⁰²⁵ con un mayor impacto de la presencia del País invitado, al modo de otras grandes ferias internacionales. La programación incluyó al lado de tertulias literarias, también conciertos y lecturas musicadas, ciclos de cine y cata de degustaciones que no solo permitieran enfocar en aspectos representativos mucho más amplios que la sola producción literaria, sino que lograron a través de una constante integración con la literatura un mayor espesor atractivo.

La contraseña “todos los años la cultura portuguesa enamora a España” que aparecía en el cartel del programa oficial (fig. 89) explica no solo la finalidad y los destinatarios de esta operación –los visitantes españoles como potenciales turistas–, sino también la función cosmética y *emotiva* que la literatura asume en este marco. En el dispositivo visual del cartel, que la estética del pabellón portugués expandió y desarrolló en gran tamaño, con la misma gráfica en sus paneles (fig. 90), puede distinguirse la colocación del medio literario en un conjunto fluido de imágenes y elementos: dos gaviotas y un tranvía juntos a libros, letras, retratos y citas de autoras y autores que velan por una escenificación literaria de imaginarios turísticos.

Lo que se reconoce, entonces, es una evolución de modos expositivos ya no más finalizados a una representación y caracterización de la literatura por la pertenencia a una comunidad nacional, sino la incorporación de elementos y modos literarios en actos comunicativos más amplios. A este acercamiento obedeció también la elección y disposición de los volúmenes, objetos y contenidos digitales en muestra que componían la pequeña exposición al interior del pabellón portugués.

¹⁰²⁴ Pedro Behran da Costa, entrevista del 06/07/2017.

¹⁰²⁵ Manuel Gil Espín, entrevista del 10/07/2017.



Figura 89. Cartel de la participación portuguesa en la FLM 2017 (Embajada de Portugal en Madrid 2017).



Figura 90. Pabellón de Portugal en la FLM 2017.

Fotografía propia (archivo Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project).

Destaca en la modalidad de exposición portuguesa en Madrid la dimisión programática de grandes narraciones y panorámicas de tipo histórico, en favor de un uso muy puntual de lo literario en una serie de referencias funcionales. Lo que no significa, sin embargo, una renuncia a los beneficios que los procesos históricos de consagración y canonización de la literatura nacional aportan a la valoración de todo lo que entra en contacto con ella, sino un más circunstanciado proceso de selección. Condicionan este desarrollo de manera fundamental, también, las formas y posibilidades extremadamente sencillas y sintéticas de presentación y exposición de la literatura en el contexto de la Feria del Libro de Madrid, más orientadas a despertar, en pocos rápidos signos reconocibles, la curiosidad de un público muy heterogéneo, a menudo poco informado y menos motivado en su paseo, con respecto a visitantes profesionales. En el decorado del pabellón portugués apenas cinco retratos de escritores –Camões, Pessoa, Queiroz, Mello Breyner Andresen y Saramago– y relativas citas constituyeron la base para un acercamiento a Portugal a través de la literatura. A partir de la reconstrucción de la pequeña exposición –la primera de las que se presentan en este trabajo que pudo observarse en presencia, en el marco de un estudio de campo y de una encuesta con el público (cap. 9.6)–, el capítulo a continuación apunta a ofrecer un ejemplo del estatus diferente que la literatura de un País invitado asume en eventos feriales con menor impacto estructural para la organización e internacionalización de la industria del libro, más allá de incrementar temporalmente la venta al por menor. A pesar de replicar la Feria del Libro de Madrid el mismo formato del país tema de otras ferias dirigidas a profesionales del libro, puede constatar, de hecho, interesantes diferencias en la función y uso de la literatura como instrumento estratégico en la comunicación y labor de promoción de un Invitado de honor. Si en ferias profesionales la literatura funciona a menudo como medio simbólico de valoración del discurso político y de posicionamiento del campo editorial de un territorio en el sistema general de la cultura, de la economía y de la industria nacional e internacional, para un País invitado en el contexto frutivo de una feria callejera como la FLM la literatura puede ofrecerse con mayor provecho como modo estético atractivo de narración y representación, con el que cautivar y direccionar el interés de aficionados y lectores también hacia otros sectores con mayor implicación y potencial económico para un país que la propia edición.

9.1.1. Programa y autoría invitada: entre consagración y “eventización” de la literatura

En tanto que estrategia de acción exterior coordinada por los ministerios de Negócios Estrangeiros y de Cultura, la programación oficial de Portugal se propuso como “objetivo principal a promoção internacional da Cultura e Língua portuguesas em particular em Espanha” (República Portuguesa et al. 2017: 3). Este como los demás propósitos subordinados no indican en el fomento de la edición y en la exportación de productos editoriales ninguna finalidad específica y preferencial. El evento, de hecho, no se concibió como medida a favor del mayor desarrollo económico e internacional de la industria editorial nacional, ni enfocó en la presentación de la variedad de empresas y proyectos editoriales, como suele pasar en otras ferias profesionales, sino apenas en un campo y producto específico, el de la *literatura*, como objeto e instrumento privilegiado de promoción cultural y

lingüística. A diferencia de lo que vino observándose en Fráncfort o Guadalajara, sobresale en efecto ya en la composición del comité cómo la presencia portuguesa en la FLM no contó con la participación de gremios de editores o asociaciones del comercio librero. El programa fue gestionado exclusivamente por la oficina de asuntos culturales de la Embajada de Portugal en Madrid, con la asesoría y colaboración logística de la librería Ler Devagar de Lisboa y la asociación cultural Sociedade Vila Literária de Óbidos (ibid.: 4). Entre los “colaboradores” acreditados solo resulta un grupo reducido de editoriales particulares, en su mayoría españolas,¹⁰²⁶ que tomaron parte en los eventos y que se ocuparon de la disponibilidad de volúmenes en muestra y a la venta. De parte portuguesa, solo seis fueron los sellos editoriales involucrados y presentes en Madrid: Abismo, Leya, Porto Editora, Gradiva, la editorial pública Imprensa Nacional Casa da Moeda (INCM), así como el Grupo LIDEL, para los títulos académicos (ibid.: 7 y 10).

La exhibición del País invitado vertió en una acción resumida en cinco puntos que tenían su centro gravitacional, no en la edición o en el producto librero, pensado en sentido amplio, sino en la “literatura”, como elemento conectivo entre diversas artes:

A programação da participação portuguesa:

- combina iniciativas que cobrem os clássicos, a modernidade do século XX e vários autores contemporâneos;
- em torno do livro, conjuga a ficção, a poesia, o ensaio literário, a literatura de viagens e a literatura infantil;
- engloba ainda incursões pelo cinema, pela música, pela leitura ao vivo e encenada de distintas obras, pela fotografia, pela museologia e pelas mais recentes plataformas tecnológicas de divulgação e conhecimento da literatura;
- destaca autores consagrados, como são os casos de Luís de Camões, Fernando Pessoa, Eça de Queiroz, Sophia de Mello Breyner Andresen e José Saramago;
- Foca, para além dos cinco referidos, mais de 50 criadores culturais lusófonos. (Ibid.: 9)

Significativa resulta la noción de *livro* aquí empleada, como producto circunscrito en tres de los ámbitos canónicos de las bellas letras: la narrativa (de ficción, de viaje e infantil), la lírica y el ensayo. Destaca, otra vez, la exclusión del género dramático, que, en este marco, en cambio se presenta junto con otras artes como forma escénica y performativa añadida a lo literario y como uno de los diversos medios de “divulgação e conhecimento da literatura” (ibid.). El programa, de hecho, ofrecía una serie de eventos centrados en el texto literario y presentados en diversas formas performativas, entre conferencias, lecturas, dramatizaciones o conciertos.

Como ilustra el primer punto, el programa proponía al público eventos con un enfoque en la contemporaneidad y en el siglo XX, en el que sin embargo los “clásicos” (República Portuguesa et al. 2017: 9) también tuvieron un papel y una presencia muy significativa. La referencia general a este grupo, más que a una perspectiva histórica y a una reseña exhaustiva época por época, a la función que estos desempeñan en términos de legitimación simbólica para el presente, como voces de “clase” más elevada (cf. Settis 2004) al interior del campo de producción literaria en una perspectiva sincrónica.

¹⁰²⁶ Por parte española, se trata de Ediciones Liliputienses, Ediciones Siruela, La Umbría y la Solana, Editora Regional da Extremadura y Ediciones Sígueme (República Portuguesa et al. 2017: 7). También se señala la cooperación del portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (EDI-RED) del Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC (ibid.).

De hecho, el punto cuatro procura precisar como la exhibición pretendía también “destaca[r] autores consagrados” (ibid.), sobre cuya autoridad y poder, a su vez, de consagración (cf. Bourdieu 1992) podía basarse y fundamentarse la muestra de la variedad literaria contemporánea y de la autoría invitada a la feria.

De forma explícita, el campo de los clásicos se resume concretamente en las cinco figuras ya mencionadas –Camões, Pessoa, Eça de Queiroz, de Mello Breyner Andresen y Saramago– que vendrían a homenajarse de varias formas, tanto en los eventos, como en la propia estética del pabellón. Esta selección, que por su carácter sintético no puede que resultar arbitraria, revela, sin embargo, la función otorgada a la referencia a estas cinco personalidades, como núcleo de una identidad literaria portuguesa determinada y esbozada por pocos elementos esenciales. Para este perfil, según ilustra también el análisis del dispositivo estético del pabellón portugués y su exposición (cap. 9.2), la exhibición portuguesa no hizo hincapié tanto en características inmanentes a la obra –como, en cambio, se había intentado en Fráncfort, y que se examinaría en charlas y mesas redondas– sino en la puesta en escena del valor instituido de estas figuras y de su cercanía, a través de un pequeño retrato de familia.

En el programa literario, de hecho, se trató de yuxtaponer la representación de estos y otros bastiones de la fortaleza literaria moderna y contemporánea de Portugal, a la introducción de autoras y autores actuales y vivientes que participarían personalmente en el evento. Componían la delegación oficial 22 escritores portugueses (República Portuguesa et al. 2017: 10), en los diversos géneros arriba indicados, entre los que destacan el filósofo Eduardo Lourenço –quien oficiaría la charla inaugural el 26 de mayo, en el mismo día de la visita del presidente de la República Portuguesa Marcelo Rebelo de Sousa y de los reyes de España (Diário de Notícias 2017)–, los poetas Nuno Júdice (1949-2024), Ana Luísa Amaral (1956-2022) y Maria do Rosário Pedreira (1959-), los novelistas, dramaturgos y ensayistas João de Melo (1949-) y Almeida Faria (1943-), el narrador e ilustrador Afonso Cruz (1971-), novelistas de éxito internacional como José Luís Peixoto (1974-) y Gonçalo M. Tavares (1970-), el periodista Rui Cardoso Martins (1967-), así como Paulo José Miranda (1965-), poeta, dramaturgo y novelista, primer ganador del Premio José Saramago con la novela *Natureza Morta* (1999) y el artista, poeta, cantor y presentador televisivo, Valter Hugo Mãe (1971-).¹⁰²⁷

La selección de estos nombres, como dijo el consejero cultural Pedro Behran da Costa, respondía a criterios esencialmente editoriales, en el sentido de que se privilegió “una generación más joven que ya est[aba]n bastante traducidos en España [...]. Estoy hablando de Gonçalo M. Tavares, José Luís Peixoto, de Afonso Cruz”.¹⁰²⁸ A favor de la mayor visibilidad, se privilegiaron posiblemente nombres cuyas traducciones en español aparecieran en editoriales de mayor peso (en los tres casos citados: Penguin Random House, Seix Barral y Alfaguara).¹⁰²⁹ De hecho, Cruz, Peixoto, Tavares, junto con Melo, Miranda, Amaral y Mãe intervinieron de forma más impactante como “autores invitados” de

¹⁰²⁷ Junto con ellos, participaron en el programa Inês Fonseca Santos (1979-), Carla Maia de Almeida (1969-), José Fanha (1951-), Pedro Mexia (1972-), Maria Andresen (1948-), Fernando Pinto do Amaral (1960-), Paulo Borges (1959-), José Viale Moutinho (1945-), así como dos autores de manuales de autoayuda: João Alberto Catalão y Ana Teresa Penim (Embajada de Portugal en Madrid 2017: 1).

¹⁰²⁸ Entrevista con Pedro Behran da Costa (14/08/2018).

¹⁰²⁹ Ibid.

algunos días especiales de la feria, presenciando los encuentros en el pabellón de Portugal a lo largo de “todo el día” (Embajada de Portugal en Madrid 2017: 1). Un grupo de escritoras, artistas e ilustradores, además animarían los talleres del pabellón infantil gestionado por la propia Feria del Libro de Madrid.¹⁰³⁰

Junto con esta delegación, también se invitaron a 7 “outros autores de língua portuguesa” (ibid.:) que fueron huéspedes de la mesa redonda *Encontro de escritores lusófonos* (7 de junio – Embajada de Portugal en Madrid 2017: 1). Se trata del lingüista brasileño Evanildo Bechara (1928-), de los poetas y narradores Maria Olinda Beja (1946-, Santo Tomé y Príncipe) y Ondjaki (1977-), los poetas africanos Mbate Pedro (1978-, Mozambique), José Luiz Tavares (1967-, Cabo-Verde) y Flaviano Mindela (1968-, Guinea-Bisáu) y el novelista Luís Cardoso (1958-, Timor Oriental). Junto con académicos, editores, traductores, periodistas portugueses y españoles, el programa portugués contó con la contribución de 98 operadores culturales en un total de alrededor de 60 eventos.

Los encuentros que se celebraron en el pabellón portugués solo raramente se centraron en la discusión de obras de la autoría invitada. Más bien, en un conjunto de formatos distintos, las tertulias combinaron conferencias en homenaje a figuras literarias de otra época –Camões, Eça de Queiroz, Almeida Garret, Almada Negreiros, Pessoa– dictadas por estudiosos, académicos portugueses y españoles, traductores y editores,¹⁰³¹ a alguna retrospectiva, ocasionada por una nueva publicación, en la que las voces y los representantes de la literatura portuguesa actual participaron en el rol de conferencistas. Así, Nuno Júdice, Paulo Borges, José Luís Peixoto, Fernando Pinto do Amaral acompañaron varias “sesiones sobre autores” (República de Portugal et al. 2017: 1) en homenaje a clásicos contemporáneos o a escritoras y escritores recién fallecidos, como Almada Negreiros, María Gabriela Llansol (1931-2008), José Saramago, Ruy Belo, Herberto Helder (1930-2015). Valter Hugo Mãe y Nuno Júdice participaron también, respectivamente, en la presentación en edición española de tres colecciones poéticas de Daniel Faria (1971-1999)¹⁰³² y de la novela *Húmus* (1917) de Raúl Brandão (1867-1930). En un total de 13 encuentros sobre novedades, apenas dos trataban títulos firmados por miembros de la delegación.¹⁰³³

Entre otros, el programa contó también con una contribución activa de actores públicos y privados en el campo de promoción y difusión literaria, como la Fundação José Saramago –asociación que gestiona también el museo en homenaje al escritor en la Casa dos Bicos de Lisboa– y tres festivales

¹⁰³⁰ Se trata de Ana Pessoa, Abigail Ascenço, André Loba, Catarina Sobral, Margarida Botelho, Mário Rainha y Joana Estrela, quienes no se comprendían en el cómputo de estos 22 “autores presentes” (República de Portugal et al. 2017: 10), pero sí en el total de los “50 criadores culturais lusófonos” (ibid.: 9).

¹⁰³¹ Los encuentros: *¿Por qué leer Luis de Camões hoy?* (27 de mayo); *Los Clásicos de la literatura Portuguesa* con los lusitanistas portugueses Ivo Castro, Carlos Reis y João Dionísio (27 de mayo); *Las vanguardias literarias portuguesas*, con Perfecto Cuadrado (27 de mayo); *El iberismo en Saramago* con el crítico y traductor español César António Molina (30 de mayo), la presentación del libro *Almada Negreiros en Madrid* de la lusitanista Filipa Soares (31 de mayo) y la conferencia *Fernando Pessoa: poeta y pensador* (1 de junio) (Embajada de Portugal en Madrid 2017: 1).

¹⁰³² *Explicação dos Arvores e de outros animais* (1998), *Homens que são com lugares mal siutados* (2018) y *Dos Liquidos* (póstumo, 2000), aparecida en traducción entre 2015 y 2017 (ibid.).

¹⁰³³ Se trata de las traducciones al español de la colección de poesía de *A Casa e o Cheiro dos Livros* (1996) de Maria do Rosário Pedreira (5 de junio), de los cuentos de *Os Passeios do Sonhador Solitário* (1982) de Almeida Faria (9 de junio). Cabe mencionar también el libro entrevista *Conversas com António Lobo Antunes* (2001) de María Luisa Blanco Lledó (30 de mayo) (ibid.), que contra las expectativas iniciales (cf. Del Barrio 2017a) se celebraría sin el célebre escritor.

nacionales: el festival Corrente d'Escritas de la ciudad de Póvoa de Varzim, el Festival literário LeV (Literatura em Viagem) de Matosinhos y el Festival Literário Internacional de Óbidos (Folio). Estos últimos fueron objeto de una mesa en el pabellón de Portugal (Embajada de Portugal en Madrid 2017: 1). Análogamente a la fundación en memoria del premio Nobel portugués, José Saramago, también los festivales representan, según señala Gisèle Sapiro (2016a: 12), “new forms of literary recognition”, que en la actualidad se arriman al “enduring symbolic power of traditional consecrating authorities”, aunque con nuevas formas transversales que conectan la literatura y el libro con espectáculos y artes performativas, haciendo de ellos objetos más atractivo para un público también de no aficionados a la lectura.¹⁰³⁴ La presentación de estos festivales en el marco de los encuentros del programa de Portugal apuntó tanto a ilustrar la vitalidad y el compromiso del campo cultural portugués en el ámbito de las iniciativas de promoción de la lectura y de la literatura, como a señalar a su auditorio citas de interés, estimulando el público a visitar estas ciudades en aquellas fechas.

En el esfuerzo de ampliar el perímetro de acción atractiva del objeto literario y su impacto, el programa portugués Madrid apuntó a reproducir en el contexto ferial mecanismos de dinamización y superposición de sectores, productos y formas creativas parecidos a los utilizados en los festivales. Así, las anunciadas “incursões” (República Portuguesa et al. 2017: 9) en otros campos de producción artística y cultural, como el cine, la fotografía, la música o la museología, no se entendieron propiamente como un modo para dar cabida al amplio espectro de la industria del libro, con la presentación de publicaciones o proyectos editoriales relacionados con estas artes,¹⁰³⁵ sino en la acción performativa que estas desempeñaban en combinación con la literatura. Así, al lado de conferencias y mesas redondas, el programa en el pabellón portugués ofreció también un conjunto de eventos que velaron por una mayor resonancia del texto literario y una mayor participación del público. En el entrecruce de diversas artes se entendían el encuentro *Os Espacialistas*, en el que dos artistas del homónimo colectivo portugués, Luís Baptista y Sérgio Serol, presentaban el vídeo por ellos realizado a partir del ensayo *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013) de Gonçalo M. Tavares, con lecturas del libro acompañadas por las imágenes. También, en el marco del encuentro *Mar, Metade da minha alma é feita de maresia* sobre la obra poética y biográfica de la poeta Sophia de Mello Breyner Andresen, tuvo lugar la proyección de la película documental *Sophia* (Portugal, 1969; dir. João César Monteiro), seguida por una charla con las invitadas Ana Luísa Amaral y Maria Andresen, hija de la poeta homenajeada (Embajada de Portugal en Madrid 2017: 1). El programa además comprendía un ciclo de

¹⁰³⁴ “In order to attract a more diverse public, a number of literary festivals combine literature with other media such as film (“Étonnants-voyageurs”) or music [...]. Unlike other types of events, festival organizers reflect specifically upon the discovery and presentation of new works. Intermediaries – commentators, critics, translators, interpreters, etc. – are assigned a significant role in this initiation. In certain cases [...] it is also a way of attracting the public’s attention to little known books with the help of an actor or of a famous singer” (Sapiro 2016b: 11-12).

¹⁰³⁵ Tampoco en el caso de la fotografía, donde no se trató de presentar libros o catálogos fotográficos, sino de inaugurar la exposición *Loaded Shine* del fotógrafo Paulo Nozolino (1955-), hospedada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 30 de mayo al 17 de septiembre de 2017, como parte del programa cultural de Portugal (Cf. Círculo de Bellas Artes: *PHE 17 | Paulo Nozolino. Loaded Shine*, <https://www.circulobellasartes.com/exposiciones/paulo-nozolino-load-shine/> [22/01/2023]).

Cine y literatura,¹⁰³⁶ hospedado fuera del pabellón de Portugal, en la Biblioteca Eugenio Trías en el Parque del Retiro, con la proyección de adaptaciones cinematográficas de obras de narrativa de autores portugueses y brasileños del siglo XIX y XX.¹⁰³⁷

Un formato particularmente consolidado en festivales, que vela por una “Eventisierung von Literatur” [eventización de la literatura], como Barbara Schaff (2013) denomina este fenómeno, son los recitales poéticos y las lecturas públicas, que el comité incorporó entre sus encuentros más interesantes. Nota Schaff (ibid: 282-283) cómo estos eventos tienen el efecto de sacar los procesos de lectura y recepción de un texto literario del espectro de variabilidad individual, para implantarlo en un contexto social y comunicativo condicionado por experiencias sensoriales –la voz del o de la interpreta o del propio autor o autora–, hermenéuticas y relacionales, en un intercambio entre promotores, asistentes y aficionados. El programa portugués realizó lecturas dramatizadas bilingües de textos de la literatura portuguesa traducidos al español –de los diarios de Miguel Torga, de la novela *A jangada de pedra* (1986) de José Saramago, de versos de *Escuro* (2014) de Ana Luísa Amaral, de “poemas de Fernando Pessoa” (Embajada de Portugal en Madrid 2017: 1)–, así como la sesión interactiva *Vem dizer um poema* que invitaba a las y los asistentes a leer sus poemas favoritos en voz alta o la performance musical *20 Dizer*, iniciativa teatral de José Rui Martins y Luísa Vieira de la Associação Cultural e Recreativa de Tondel (ACERT),¹⁰³⁸ que ofrecía una combinación de canto y poesía, con música y la declamación de versos y pasos de Pessoa, Mia Couto, Carlos Cardoso y Saramago, entre otros (ibid.). El 4 de junio, además, el cantautor español Luis Pastor se exhibiría en concierto en el pabellón portugués con letras de José Saramago (ibid.).¹⁰³⁹ Este tipo de performances y exhibiciones favorecen un mayor impacto espectacular y emotivo del texto literario, con una transformación y aumentación de este último en una experiencia compleja y contextual. Todo ello permite también grados más altos de cooperación comunicativa en la fruición de un texto literario, con el que un operador cultural puede intervenir en los códigos de interpretación y lectura en beneficio de proyecciones propias. En general, se trata de un dispositivo que pudo reconocerse en diversos niveles de la

¹⁰³⁶ Cf. Secretaría General Iberoamericana, *Ciclo de Cine en portugués “Cine y Literatura”*, <https://www.segib.org/wp-content/uploads/cine-portugues1.pdf> (22/01/2023).

¹⁰³⁷ La iniciativa conjunta de las embajadas de Portugal y Brasil en Madrid comprendía siete películas: *O Delfim* (Portugal/Francia, 2002; dir. Fernando Lopes) basada en la novela homónima (1968) de José Cardoso Pires; *Olga* (Brasil, 2004; dir. Jayme Monjardim) a partir de la biografía (1985) de la activista y exiliada judía alemana Olga Benário Prestes, por el periodista brasileño Fernando Morais; la célebre *Ensaio sobre a Cegueira* (Brasil/Canadá/Japón/Reino Unido/Italia, 2008; dir. Fernando Meirelles), adaptación de la novela (1995) de Saramago; *O Primo Basílio* (Brasil, 2007; dir. Daniel Filho), de la novela (1878) de Eça de Queiroz (1878); *Cinco Dias, Cinco Noites* (Portugal, 1996; dir. José Fonseca e Costa), adaptación de la obra (1975) de Manuel Tiago (Álvaro Barreirinhas Cunhal); *Memórias Póstumas* (Brasil, 2001; dir. André Klotzel) a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) del escritor brasileño Machado de Assis; *Os Imortais* (Portugal, 2003; dir. António-Pedro Vasconcelos), adaptación de la novela *Os Lobos Não Usam Coleira* (1995) de Carlos Vale Ferraz (cf. ibid. y Embajada de Portugal en Madrid 2017: 1).

¹⁰³⁸ El espectáculo siguió ofreciéndose a lo largo de varios años. Cf. por ejemplo la programación 2022 del Teatro ACERT: *20 Dizer*, <https://www.acert.pt/trigo-limpo/pecas/20-dizer/> (12/01/2023).

¹⁰³⁹ También en el ámbito del programa del País invitado tuvieron lugar diversos conciertos de cantautores y músicos portugueses, que se celebraron en el pabellón, en el centro cultural Casa de Vacas del Parque del Retiro o en la Biblioteca Eugenio Trías: el grupo folk O’queStrada (27 de mayo) de Lisboa; el cantor de música tradicional de Alentejo, Vitorino Salomé Vieira, el trio Caixa de Pandora y el coro Camponeses de Pias (28 de mayo); la cantante de fado Lula Pena (9 de junio); el músico pop B Fachada (10 de junio) y el compositor rock Norberto Lobo (11 de junio) (cf. Embajada de Portugal en Madrid 2017: 1).

exhibición y exposición portuguesa, con el que se intentó hacer de la literatura un empuje motivacional para el consumo también de otros tipos de bienes y ofertas culturales.

A la hora de investigar estas maniobras de desbordamiento del ámbito literario, cabe volver a la categorización de géneros tratados por el programa que se indica en el punto dos de la comunicación oficial (República Portuguesa et al. 2017: 9), cuando se dice que “[A programação] conjuga a ficção, a poesia, o ensaio literário, a literatura de viagens e a literatura infantil”. Esta agrupación y selección, que deja fuera una variedad de otras formas, advierte acerca de cuáles géneros se consideraron de mayor interés e importancia para la acción promotora en la feria –por interés del propio comité o por propuesta de la FLM, como es el caso de la aquí mencionada literatura infantil¹⁰⁴⁰–, lo que se reflejaría también en la muestra bibliográfica en el pabellón. No resulta muy claro, en este marco, lo que se entiende con *literatura de viaje*, es decir si se trata de un subgénero narrativo muy específico, aquí tratado, no obstante, de forma distinta de la narrativa de ficción o si se entienden manuales y guías y libros con finalidad turística. Ninguno de los eventos del programa literario, de hecho, remite directamente a novelas o cuentos del género de la literatura de viaje, a pesar de que el tema y la experiencia del viaje resulta reconocible como uno de los ejes tanto en la muestra del libro y en la propuesta expositiva de Portugal, como en su programa. En cuanto a este último, pueden mencionarse presentaciones de títulos de poesía o narrativa que se prestaban a una reutilización y valoración en el contexto de un storytelling turístico. Fue este el caso de la charla sobre la antología *Poetas de Lisboa* (2017, Shantarín), en edición bilingüe, coordinada por el lusitanista español Pedro Serra, con textos de Camões, Pessoa, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro y Florbela Espanca (1894-1930) sobre la capital portuguesa, y la ronda sobre la guía turística *Ler e Ver Lisboa* (2016, EGEAC), con cuentos y paseos literarios por la capital portuguesa relatados por cuarenta ilustradores y cuentistas, entre ellos Gonçalo M. Tavares, Afonso Cruz y Rui Cardoso Martins (cf. Embajada de Portugal en Madrid 2017: 1).

Hay que destacar, en esta dirección también, como la cooperación entre sujetos patrocinadores, pertenecientes a campos distintos –los ministerios de Cultura y de Negócios Estrangeiros, el Instituto Camões y Turismo de Portugal, DGLAB y AICEP– se reflejó en la oferta coordinada de eventos que velaron por el mayor entrecruce del producto literario con otros ámbitos. Turismo de Portugal, contribuyó a la programación organizando sesiones ligadas a la promoción del patrimonio histórico, ambiental y gastronómico del territorio, como los talleres *Poesia a copo* (ibid.), que, asociando escritores a su respectivas regiones y productos locales, combinaban lecturas de poesía y cuentos con la degustación de vinos. Por su parte, la Agência para o Investimento e Comércio Externo de Portugal (AICEP) propuso, junto a seminarios sobre nuevas tecnologías de educación, también un evento en cooperación con el Arte Institute de Nueva York el primer día de la feria (26 de mayo), consistente en una lectura teatralizada de cuentos de Dulce Maria Cardoso (1964-)¹⁰⁴¹ con vestuarios de los estilistas

¹⁰⁴⁰ La programación infantil de Portugal, realizada por solicitud de la Feria del Libro de Madrid, se incorporaría en las actividades de un pabellón temático gestionado por la propia dirección madrileña que, en 2017, se centró en el país huésped bajo el lema de *Contar con Portugal* (cf. FLM 2017b).

¹⁰⁴¹ Quien, a pesar de los anuncios en la prensa (Martín 2017; WMagazín 2017) no estaría presente en la FLM de aquel año. Su nombre, de hecho, tampoco aparece en la programación oficial.

Storytailors, acompañadas por exhibiciones musicales de fado, catas de pasteles de nata y vino de Oporto (cf. Iberismos 2017).

Con un esquema que se repetiría también en Guadalajara en 2018, Portugal no apuntó en Madrid a ofrecer una muestra extensiva del panorama literario, y menos de su industria editorial, sino que se comprometió en una reorganización y resemantización de la literatura como capital para la promoción de una pluralidad de otros sectores culturales y económicos. Esta posibilidad se fundamenta en la puesta en escena del valor literario, en la que insistió el proyecto estético y expositivo del País invitado. Aquí, el referente literario se plantea como un lenguaje de alguna forma reconocible, familiar y comprensible para el público de la feria, en el que traducir y codificar otros contenidos y favorecer un acercamiento a Portugal.

Junto con los eventos sobre la literatura portuguesa, se celebraron, de hecho, también mesas sobre el tema de las relaciones ibéricas entre España y Portugal, a través de las lentes literarias, donde la autorrepresentación del País huésped se entrenzaba con la perspectiva local. En este cuadro se insertaban las conferencias *Unamuno: una mirada hacia Portugal*, de la lusitanista y directora del Centro de Lengua Portuguesa del Instituto Camões de Madrid Filipa Soares, *Poetas ibéricos de la nueva generación*, mesas redondas “sobre las actuales relaciones entre las literaturas portuguesa y española”, así como la presentación de “proyectos de Portugal y de España con respecto a la promoción de la lectura” (Embajada de Portugal en Madrid 2017: 1).¹⁰⁴² Resulta interesante, por sus efectos de proyección imaginativa, también el simposio que Turismo de Portugal organizó en el pabellón bajo el título: *¿Qué te inspira Portugal?* (ibid.). En este, un grupo de escritores, periodistas, blogueros y productores de contenidos de páginas web turísticas en España vinieron a confrontarse sobre sus imágenes personales del país limítrofe. Como ha señalado Fernando García Naharro (2019a: 162), resumiendo el encuentro, “palabras como *sencillez, vecindad, musicalidad, nostalgia o encanto* sobrevolaron la velada que terminó acompañada por una copa de vino portugués”. Se ven reflejados aquí, evidentemente, aspectos que la propia acción de Portugal en la feria venía a despertar contextualmente a su presencia y su programa y que funcionarían como horizontes de recepción de la literatura o, circularmente, como marcas derivadas de lo literario aplicable a algo más.

9.2. El pabellón: dispositivos de reconocimiento de Portugal y ostensión de la literatura

En la edición 2017 de la Feria del Libro de Madrid, cuando todavía no había sido aprobado el *Protocolo del “País Invitado”* (FLM 2017a), el Invitado de honor podía elegir si presentarse en el espacio ferial con un stand de venta o con un propio pabellón temático, colocado en la avenida que divide las filas de casetas y stands de libreros y editores. Portugal optó por maximizar su representación combinando ambas soluciones, con una librería de títulos en portugués a la venta en

¹⁰⁴² Pueden señalarse en este marco también las charlas *Comprender Portugal y España* con Carlos Taibo y Gabriel Magalhães, *Huellas de Portugal en la historia de Madrid* por Antonio Iraizoz (ibid.) o el singular encuentro *Las traducciones ibéricas de las canciones de Bob Dylan* (Embajada de Portugal en Madrid 2017: 1), quien acababa de ganar el Nobel por la literatura en 2016.

una de las casetas de la feria y un espacio de exhibición propio en el centro del recorrido ferial, donde se celebraría la gran parte del programa. Además, la Cámara municipal de Oporto dio su contribución con un pequeño stand informativo, una caseta a espaldas del pabellón portugués con los colores blanco y azules de la marca de la ciudad.¹⁰⁴³ El stand exhibía unas cuantas publicaciones y folletos sobre la actividad de editoriales del norte del país. Destacaba entre su material, también la información promocional sobre la Feira do Livro do Porto y el programa de su próxima edición en septiembre, como invitación dirigida al público madrileño a visitar la ciudad y el evento.

Contando con un presupuesto bastante limitado,¹⁰⁴⁴ el comité de Portugal equipó con propios paneles un container prefabricado, de modesto tamaño, que la dirección de la FLM alquiló al País huésped. En su estética podía inmediatamente reconocerse aquella identidad gráfica elegida por Portugal en su material informativo, en el cartel y en el programa (fig. 89). Se trata de una propuesta visual elaborada por el estudio de comunicación Ulled de Barcelona, Madrid y Lisboa a partir de una serie de contenidos y referencias literarias planteadas por el comité.¹⁰⁴⁵ Según comentó el consejero Pedro Behran da Costa, Ulled fue encargado de realizar un proyecto utilizando elementos “fácilmente reconocibles” que “remitieran directamente a Portugal”.¹⁰⁴⁶ Así, sobre el fondo blanco de la estructura, detalles en color verde y rojo capturaban la atención de los y las visitantes, reproduciendo los colores de la enseña nacional.

Bajo la escrita *Caminos de la literatura portuguesa*, reproducidas en grande en varios lados de la estructura, diversas imágenes y elementos decorativos daban resalte, expresión y articulación visual a la relación entre los tres términos del lema, *camino, literatura, Portugal*. En la trama de fondo, frisos de color gris imitaban el diseño de los célebres azulejos que visten las casas de muchas ciudades portuguesas y que representan uno de los motivos más emblemáticos de su estética. Letras sueltas, en los colores negro, rojo y verde, en caracteres mecanográficos aludían a la actividad de la escritura y de composición literaria, representada al modo retro de los tipos impresos con la máquina para escribir. Líneas sinusoidales parecidas a carriles o a los mapas de las líneas del transporte público recorrían el entero perímetro del pabellón y se conectaban con dos enormes imágenes de tranvías, símbolos del programa portugués, a los dos lados del pabellón: uno dibujado y en color con el lema reproducido en el costado (fig. 91) y el otro en reproducción fotográfica, en monocolor verde (fig. 92). Este medio de transporte característico del paisaje urbano de la capital portuguesa o de Oporto constituye una de las atracciones más frecuentemente celebradas en guías turísticas y postales, convirtiéndose en una de las imágenes más conocida y reconocibles de estos lugares (cf. fig. 108). En el contexto de la participación de Portugal, la referencia se veía asociada a la metáfora del “camino” a través de la literatura portuguesa de la contrasena. Completaban este inventario también otras imágenes, de carácter más líricos, como la foto de algunas gaviotas en vuelo, ave marina por excelencia que caracteriza la fauna de las costas de Portugal, y pilas de libros, aquí y allá. Evocando así distintos lugares y motivos de las

¹⁰⁴³ Cf. la gráfica de página oficial de la Câmara Municipal do Porto: *Porto*, <http://www.cm-porto.pt/> (22/01/2023).

¹⁰⁴⁴ Según datos de *El País* (Del Barrio 2017a) se trataría de 70 mil euros –más realísticamente 170 mil según informa *Bom día* (2017)–, frente a gastos de alrededor de 50.000 euros para el alquiler del pabellón y del stand (FLM 2017a: 5).

¹⁰⁴⁵ Pedro Behran da Costa, entrevista del 14/08/2018.

¹⁰⁴⁶ Id., entrevista del 06/07/2017.

ciudades y del paisaje portugués, la composición gráfica venía a situar alusivamente el viaje imaginario de lectores y asistentes por las páginas de los libros y de la literatura nacional en el espacio físico de un territorio real, haciendo de este escenario, el trasfondo imaginario o quizá meta real de un proceso de acercamiento a Portugal a través de la literatura.



Figura 91-92. Pabellón portugués, detalles de los paneles laterales, lado derecho e izquierdo. Fotografías propias (archivo Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project).

Otro dispositivo medial, más complejo, operaba en este conjunto en sinergia con las demás sugerencias visuales, proponiendo formas de reconocimiento del país para un público más culto de consumidores de literatura y de libros. Impresas en las paredes del pabellón, una serie de fotografías y retratos en monocromo verde y rojo presentaban al público los rostros de cinco grandes personalidades de la literatura nacional. Las figuras componían algo como un pequeño gremio de aquellos “clásicos” (República Portuguesa et al. 2017: 9) al que el programa oficial de Portugal destinaba un espacio y un lugar importante, para introducir al público la nueva generación de representantes actuales. A los dos lados de la entrada, en posición destacada podían distinguirse dos gigantografías: una, en verde, con la efigie de Fernando Pessoa (fig. 95), el autor portugués junto con Saramago más conocido y leído en el extranjero, y otra, especular, en rojo, de la poeta Sophia de Mello Breyner Andresen (fig. 96), fallecida en 2014 y única mujer del grupo. En los paneles laterales se hallaban también los retratos del gran poeta, fundador, con *Os Lusíadas*, de la epopeya nacional en el siglo XVI, Luís Vaz de Camões (fig. 93) —al que, al igual que Cervantes en España, Goethe en Alemania o Dante en Italia, a partir de 1992 ha sido reservado el honor de personificar la lengua y la cultura portuguesa en el mundo, con el homónimo instituto—, del novelista y filósofo del siglo XIX José María Eça de Queiroz (fig. 94) y, finalmente, del premio Nobel Saramago (fig. 97). La restringida selección, que conmemoraba a los más clásicos entre los clásicos, como figuras tutelares del canon literario, respondía evidentemente a exigencias de síntesis, permitiendo al visitante con una rápida ojeada evocar la idea de la historia de la literatura nacional o de su historia canonizada en los pilares centrales en diversas épocas. Más que la realidad histórica, a través de estas referencias se veían evocados de maneras abstractas capitales y valores, desde la primera voz poética de la nación moderna al ganador del Nobel que consagró la literatura portuguesa a una dimensión mundial. La síntesis se revelaba, sin embargo, también muy desequilibrada e incline a la contemporaneidad, ya que, si reducía a apenas dos personalidades la

historia literaria del siglo XVI al siglo XIX, ilustraba con otras tres la literatura reciente del solo siglo XX: Pessoa, de Mello Breyner Andresen y Saramago.



Figuras 93-97. Pabellón de Portugal, detalles de los retratos y citas de Camões, Eça de Queiroz, Pessoa, Mello Breyner Andresen y Saramago. Fotografías propias (archivo Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project).

Cada uno de estos retratos resultaba bien reconocible e identificable gracias a la indicación del nombre impreso a su lado. Cada efigie venía acompañada de un epígrafe, una cita escogida de la obra poética, narrativa o ensayística de dicha autoría, líneas que el nombre cerraba al modo de una firma y

que se proponían como dedicatoria, en un acto en su memoria. Así, además de rendir homenaje a las personas históricas, reproduciendo sus retratos, esta forma de distinción remitía también al concreto legado textual y literario de cada una, en la medida en la que, las citas ofrecían algo como una suma de sus empresas literarias.

En su dispositivo simbólico, el expediente aquí empleado se fundamenta en aquel ya mencionado “miracle de la signature (ou de la griffe)” (Bourdieu 1992: 319) al que Bourdieu, con una feliz metonimia y paradoja, reduce y reconduce el poder de consagración de la autoría literaria.¹⁰⁴⁷ Sellado en el nombre, el vínculo entre texto y figuras retratadas remite de hecho a un mecanismo circular, con el que se reproduce la “croyance” ilusoria en la “valeur sacrée” (ibid.) de lo literario. Si los versos o las líneas citadas obtienen su dignidad literaria por el prestigio de su autoría –cuya envergadura se traduce en el tamaño del retrato–, la autoridad de la figura se ejemplifica y define en la fuerza de sus palabras y en el hábito mismo de la cita. Este recurso –medio eficaz y muy en boga también en la comunicación digital y en las redes sociales entre lectores y los propios editores– funciona, de hecho, también sin que quien observe conozca o reconozca necesariamente a las personalidades citadas y retratadas: el crédito que se les ve atribuido resulta inmediatamente plausible ya solo por el modo de su presentación.

Pese a un uso contemporáneo, el método, bien mirado, tiene antecedentes muy antiguos. Destaca en efecto la analogía con los iconos del arte religioso: como los santos en las iglesias, también los protagonistas de la literatura nacional en el pabellón portugués se veían colocados en posición prominente, como patronos del templo de la literatura. En esta reconversión laica y moderna en instrumento promocional del lenguaje y de los modos de la simbología sagrada, a la que alude el propio Bourdieu (1991 y 1992) al hablar de “miracle”, “valeur sacrée” o “consécration” de lo literario y del arte, es posible reconocer formas de un fetichismo que según Guy Debord (1987 [1967]) sería distintivo de la actual “société du spectacle”. En el célebre homónimo ensayo, Debord profundiza la noción marxiana de “fétichisme de la marchandise” al interior de “un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images” (ibid.: 10) y explica:

Le spectacle est la reconstruction matérielle de l’illusion religieuse [...]. C’est le principe du fétichisme de la marchandise, la domination de la société par « des choses suprasensibles bien que sensibles », qui s’accomplit absolument dans le spectacle, où le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d’images qui existent au-dessus de lui, et qui en même temps s’est fait reconnaître comme le sensible par excellence. (Ibid. 16 y 25).

Nos encontramos aquí, de hecho, en el corazón de aquel efecto de “espectacularización” (cap. 7.2) al que las ferias y los eventos con mayor participación de público de consumidores apuntan, con consecuencias para la promoción y recepción de literatura. Más que en la propia inclusión de eventos atractivos y en la contaminación de géneros, medios y campos culturales con mayor seguimiento que la propia edición, es la exhibición y puesta en escena de un valor inmaterial e invisible como el de la

¹⁰⁴⁷ Portugal volvería a esta misma modalidad, de una forma, sin embargo, absolutamente radical, en su exposición en la FIL Guadalajara de 2018 (cf. cap. 11.2.1 y 11.4).

autoridad literaria –tan exasperada en formatos que celebran la identidad de literaturas nacionales– que se reconoce la cercanía entre el evento ferial y la sociedad de la imagen y del espectáculo. Resulta significativo, en este sentido, el hecho de que en una feria con gran visibilidad de público no profesional, a pesar de las limitadas posibilidades expositivas consentidas en este contexto al Invitado y de la total ausencia de un proyecto arquitectónico autónomo, Portugal optara por proporcionar directamente en los paneles exteriores de su pabellón, con apenas pocos recursos visuales, una exposición –cabría decir ‘una ostensión’, siguiendo la metáfora sagrada– de la literatura, aunque muy sintética, visible a cualquier paseante. De este modo, a pesar de poder contar solo con una participación muy limitada y selecta de público en los eventos de su programa al interior del pabellón (cap. 9.5), el País invitado intentó asegurar una mayor visibilidad de sus contenidos y hacer pasar los núcleos de su operación, con procesos identificativos y de circulación de capitales entre un ámbito y el otro (entre la literatura y el territorio), también a una gran mayoría de asistentes que se encontrarían simplemente a pasear por la avenida.

Las líneas elegidas en memoria de los cinco escritores representados desempeñaban una importante función en este sentido, proponiendo a los y las visitantes diversas sugerencias de tipo intelectual o poético, reflexiones sobre diferentes temas, así como asociaciones e imágenes relacionadas con Portugal. Este expediente intentaba de alguna forma obligar al público que no se hubiese enterado de la presencia del País invitado a pararse un momento, despertando su curiosidad. Se trata de formas de un “punktuell[e] Lesen” [una lectura puntual], como señala Heike Gfrereis (2021: 57), a menudo empleada en museos y exposiciones literarias y que pueden “conducir al asombro, a una mirada trastornada (es algo entonces así como una lectura aurática, que pretende immortalizar totalmente al objeto y entregarlo de este modo al menos a la imaginación)”.¹⁰⁴⁸ Extrapoladas de su conjunto textual original, las citas se prestaban a múltiples y nuevas posibilidades de lectura, condicionadas por el propio contexto ferial, la presencia del País invitado o por el hipertexto de alusiones visuales y textuales del pabellón. Cabe considerar brevemente cada uno de los pasos, empezando por convención desde el más antiguo y siguiendo de allí un recorrido de conexiones posibles y contingentes, de acuerdo con una “lectura serial” (ibid.)¹⁰⁴⁹ de tipo aleatorio generada por la encadenación de las diversas citas y su distribución casual, no cronológica, en la superficie del pabellón.

El uso del español, como única lengua en la que se proponían las citas, confirma no solo el carácter principalmente local y nacional del evento ferial madrileño, sino que manifiesta también aquel propósito preferencial de Portugal de “enamora[r] a España” (Embajada de Portugal en Madrid 2017: 2) con su acción. A esta finalidad remite la elección de los versos de Camões, reproducidos en una de las paredes laterales del pabellón (fig. 93): “Amor es fuego que arde y no se ve, / es herida que duele

¹⁰⁴⁸ “Es kann zum Staunen führen, zum irritierten Anschauen (dann ist es so etwas wie ein auratisches Lesen, das darauf zielt, sich den Gegenstand ganz und gar einzuprägen und so zumindest in der Imagination einzuverleiben)” (Gfrereis 2021: 57).

¹⁰⁴⁹ “Eine andere Folge des punktuellen Lesens ist das serielle Lesen: Wir suchen nach Wiederholungen, Ähnlichkeiten und komplementären Kontraste” [Otra consecuencia de la lectura puntual es la lectura serial: Buscamos repeticiones, similitudes y contrastes complementarios] (ibid.).

sin lamento, / es un contentamiento descontento, / es dolor que desatina sin doloer”. Se trata de una traducción al castellano del primer cuarteto del soneto *Amor é fogo que arde sem se ver* (1595)¹⁰⁵⁰ del poeta renacentista. Este himno al amor, escogido en lugar de un paso del más celebre poema épico *Os Lusíadas*, con sus funciones significativas para una narración nacional, desplaza el enfoque desde la representación de Portugal hacia una experiencia conocida y compartida por el lector de cualquier latitud, apelando a su dimensión emocional y afectiva. El tratamiento del motivo amoroso en el poema devuelve de forma paradigmática una concepción conflictiva y paradójica del amor, como unión de placer y dolor, que el romanista suizo Denis de Rougemont (1972 [1939]) ha explorado y definido bajo el binomio de “amour-passion”,¹⁰⁵¹ y que enorme resonancia y variaciones hubo en la tradición occidental hasta la tarda contemporaneidad en el siglo XX. A pesar de un pathos y una retórica que suenan inevitablemente muy anticuados, los versos proponen un modo y una visión muy presente también en la música popular portuguesa, como en el fado. El poema podía así funcionar en un nivel connotativo de “meta-lectura”¹⁰⁵² como un medio para despertar en lectoras y lectores aquel difundido y afortunado imago tipo relacionado con un supuesto carácter doliente y pasional del ‘portugués’. Este se ve resumido bajo el término de marca de la *saudade*, como conjunto codificado de motivos, metáforas en sus formas expresivas, adoptado de forma preferencial o estratégica por artistas y literatos de Portugal a lo largo de las épocas, para insertarse en un campo de discursos e interpretar (o poner en escena) a sí mismos.¹⁰⁵³

Los versos de Camões y en particular el último, por otro lado, resonaban también de forma alterada e irónica en la cita de Pessoa propuesta en la entrada al pabellón: “El poeta es un fingidor, / finge tan completamente / que llega a fingir que es dolor / el dolor que de veras siente” (fig. 95). Se trata de la primera estrofa de *Autopsicografia* (1932),¹⁰⁵⁴ una de las pocas composiciones junto con *Mensagem* (1934) publicadas en vida por el poeta bajo su nombre. Con un mecanismo “arquitectual” típico en Pessoa (cf. Seabra 1996), el poema constituye probablemente una reescritura del propio soneto de Camões. En Pessoa la inquietud amorosa deja el lugar al abismo de la existencia y a las paradojas de la escritura. Aquí el sentimiento del amor se ve sustituido por el arte poético y reducido, como toda

¹⁰⁵⁰ En original: “Amor é fogo que arde sem se ver / é ferida que dói, e não se sente; / é um contentamento descontente, / é dor que desatina sem doer” (Camões 2019: 232).

¹⁰⁵¹ Cf. también el cap. 11.7 más abajo.

¹⁰⁵² De acuerdo, otra vez, con Gfrefeis (2021: 61-62): “*Meta-Lesen*. Lesen in einer Literatúrausstellung ist immer auch eine Inszenierung des Lesens. Wir fühlen uns hier allein durch die ausgestellten Gegenstände oder auch nur eine bestimmte Atmosphäre, die wir mit Literatur assoziieren, als Leser·innen – selbst dann, wenn wir nicht lesen [...]. Wir imaginieren in einer Literatúrausstellung, die sich per se auf die Medialität der Literatur konzentriert, Literatur und mit ihr assoziierte ästhetische Erfahrungen wie Atmosphäre, Stille, Immersion, Zeichen-Dickicht, Ambiguität, Vielschichtigkeit, Verstehen, Gefühl, Sensibilität, Individualität, Bildung, Langeweile, Überforderung, Nicht-Verstehen” [*Meta-lectura*. Leer en una exposición literaria es siempre también una escenificación de la lectura. Nos sentimos lectoras y lectores simplemente por los objetos expuestos o incluso por una cierta atmósfera que asociamos a la literatura, incluso cuando no estamos leyendo. (...) En una exposición literaria que se concentra de por sí en la medialidad de la literatura, imaginamos la literatura y la literatura y las experiencias estéticas asociadas a ella, como la atmósfera, el silencio, la inmersión, la espesura de los signos, la ambigüedad, la complejidad, la comprensión, el sentimiento, la sensibilidad, la individualidad, la educación, el aburrimiento, la exigencia excesiva, la incompreensión].

¹⁰⁵³ Junto con el ineludible ensayo imagológico de Lourenço (1978), véase a este respecto particularmente el estudio del antropólogo João Leal (2000) sobre “The making of saudade”.

¹⁰⁵⁴ “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (Pessoa 2018 [1932]: 120).

pasión humana, a puro fingimiento. Es sin embargo a través de la ficción retórica, según afirma el poeta, que éste siente verdaderamente. La emblemática sentencia presenta una síntesis magistral del proyecto literario de Pessoa, inventor de una serie de heterónimos, como máscaras y figuras literarias que, en la experiencia radical de la escritura se convierten en sujetos más reales que el propio autor Fernando o al lado de este (cf. Pessoa 1937), operando también en la realidad extratextual, como autores autónomos e independientes del escritor ortónimo, con publicaciones propias. Así, al lado de la representación pasional, venía a proponerse con la cita de Pessoa también un ejemplo del aspecto intimista y filosófico de la *saudade*, definido según el paradigmático *Labirinto* de Eduardo Lourenço (1978), como sentimiento místico y expresión de un malestar histórico del portugués. Al carácter emblemático de la cita para la obra de Pessoa corresponde también el de la fotografía impresa a su lado para el retrato personal del más enigmático escritor portugués. Como otros cuadros conocidos del escritor que se volverían icónicos en la recepción del autor,¹⁰⁵⁵ también este mostraba al poeta como a un *flâneur* en las calles de Lisboa, tema que constituía el centro de un proyecto expositivo presentado al interior del pabellón (cap. 9.3.2).

De carácter filosófico resultaba también la cita de Eça de Queiroz, escogida de un paso del primer número de la revista *As Farpas* (Ortigão/Eça de Queiroz 1871), publicada y escrita por Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão, quien, sin embargo, el homenaje en el pabellón no acreditaba. La supresión del nombre de Ortigão, a raíz de la mayor notoriedad de Eça de Queiroz, confirma la hipótesis de una estrategia orientada no solo a la síntesis, sino a una conversión de las palabras citadas en medio de caracterización icónica de las figuras retratadas.¹⁰⁵⁶ “La risa es una filosofía. A menudo la risa es una salvación. Y en política constitucional, al menos la risa es una opinión” (fig. 94), decía la traducción allí impresa.¹⁰⁵⁷ Con una crítica a la sociedad y a la realidad política portuguesa de finales del siglo XIX, ya comentada anteriormente (cap. 6.3.2.2, b), Ortigão y de Queiroz aluden al humor y a la sátira como remedios retóricos y fuentes de “salvación”, frente a una situación nacional que los autores consideran desesperante, pero también como “castigo” (ibid.: 10) de los que se ven sometido a la crítica, como indica el incipit en la versión integral del texto: “O riso é um castigo; o riso é uma philosophia”. Fuera de su conjunto textual y de su contexto histórico, al que remitía la idea del “castigo” de los contemporáneos, la afirmación reproducida en la pared del pabellón asume el carácter de un aforismo universal sobre el poder de la risa y su importancia también para la vida democrática. En este uso, se guarda cualquier referencia directa a Portugal –que en este caso sería crítica y negativa frente

¹⁰⁵⁵ Así, la primera directora de la Casa Fernando Pessoa, Manuela Júdice, ilustra en la publicación inaugural de la residencia-museo al autor bajo la “imagen que, nas fotografias, nos surge apressada, quase fluctuando, na rua” (Júdice 1993b: 3).

¹⁰⁵⁶ Una pesquisa por imágenes de esta como de las otras citas en los buscadores de Internet me parece muy reveladora del carácter icónico de aquellos pasajes, de su uso en las redes sociales asociadas al retrato de sus autores, replicando el mismo dispositivo de la exposición en el pabellón. El experimento funciona muy bien también en español. Así por ejemplo para la frase de Camões (<https://goo.gl/Gr8KAn>), de Pessoa (<https://goo.gl/DmBzge>), Eça de Queiroz (<https://goo.gl/wu78my>), de Mello Breyner Andresen (<https://goo.gl/SXhBNx>) y Saramago (<https://goo.gl/TRs868>).

¹⁰⁵⁷ En original: “O riso é uma philosophia. Muitas vezes o riso é uma salvação. Na política constitucional o riso é uma opinião” (Ortigão/Eça de Queiroz 1871: 10).

a la sociedad de su época— para destacar la relevancia de la obra literaria y del pensamiento de la autoría portuguesa fuera del espacio y del tiempo, como en el caso también del soneto de Camões.

Un ejemplo, en cambio, mucho más connotado y sugestivo, por su capacidad de apelar a horizontes emocionales compartidos y expandirlos, sin embargo, a un territorio geográfico muy concreto, el de Portugal, ofrecía la traducción del segundo cuarteto del poema *Mar* (1944) de Sophia de Mello Breyner Andresen, reproducido al otro lado de la entrada: “Huelo la tierra, los árboles y el viento / que la primavera llena de perfumes / pero en ellos sólo quiero y sólo busco / la salvaje exhalación de las olas / subiendo hacia los astros como un grito puro” (fig. 96).¹⁰⁵⁸ Con una potente imagen del deseo, que sobrepone el mundo interior a la realidad exterior, los versos muestran una transfiguración del yo lírico en los elementos de la naturaleza. Reflejadas en la fuerza “selvagem” de las olas del océano, en la tierra, las plantas, el aire y el viento, llevan la imaginación al impresionante paisaje de la costa portuguesa. Para los y las paseantes en la feria estas inquietudes de la poeta se convertían en metáforas de Portugal, haciendo del poema constituía otro medio poderoso para emocionar al público y hacerle ‘enamorar’ de este país.

Una lectura de las citas en dirección de la coincidencia entre imágenes evocadas y Portugal se veía planteada, finalmente, por el paso de Saramago, reproducido al lado de uno de los dos tranvías, en el que venía a explicitarse la metáfora del “camino” del lema y la superposición entre viaje real y viaje virtual en la literatura: “El viaje no acaba nunca. Sólo los viajeros se acaban. Pero también éstos [se] pueden substituir en la memoria, en el recuerdo, en la narrativa. El fin de un viaje es sólo el comienzo de otro” (fig. 97).¹⁰⁵⁹ Se trata de un paso escogido del párrafo conclusivo de *Viagem a Portugal* (Saramago 2021 [1981]: 387), obra en la que el escritor relata los desplazamientos reales por él emprendidos en el territorio de su país, como forma de investigación sobre su cultura y de autoconocimiento.¹⁰⁶⁰ La obra, muy popular a nivel internacional y en España, donde desde su aparición hasta 2017 se había ya publicado en diez ediciones diferentes,¹⁰⁶¹ ofrece al lector nacional y extranjero una guía sui generis sobre el país, que si se aleja a través de la forma literaria del tono convencional de publicaciones turísticas, se acerca a este por su objeto, su interés y posible uso. En el marco de la feria, la cita no solo bosquejaba generalmente la analogía entre la lectura, la vida y la experiencia del viaje propuesta por Saramago, sino que se traducía también en una invitación al público

¹⁰⁵⁸ En su versión original: “Cheiro a terra as árvores e o vento / Que a Primavera enche de perfumes / Mas neles só quero e só procuro / A selvagem exalação das ondas / Subindo para os astros como um grito puro” (De Mello Breyner Andresen 1990 [1944]: 18).

¹⁰⁵⁹ En portugués: “A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. [...] O fim duma viagem é apenas o começo doutra” (Saramago 2021 [1981]: 387). Además de presentar lo que quizá es un pequeño error, la traducción ofrecida en el panel del pabellón alteraba un poco la versión original, hablando de una subrogación en la memoria y en la literatura, donde el autor habla más bien de su supervivencia y “prolongación”.

¹⁰⁶⁰ “Esta *Viagem a Portugal* é uma história. História de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante [...]. O viajante viajou no seu país. Isto significa que viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando” (ibid.: 15-16).

¹⁰⁶¹ Cf. el catálogo de sus ediciones y traducciones proporcionado por la Fundação José Saramago: *Viagem a Portugal*, <https://www.josesaramago.org/livro/viagem-a-portugal/> (21/02/2023).

de consumidores a descubrir la literatura portuguesa también fuera de sus páginas, a continuar “su viaje” en otros.

Amplificada por la presencia del país huésped y por el encuentro de culturas ibéricas que este planteaba en su programa, la metáfora hace hincapié en el potencial implícito que los marcos de presentación de Invitados de honor tienen para el fomento del turismo, que Portugal procuró alimentar nutriendo el interés literario del público, su horizonte de comprensión y recepción, con imaginarios funcionales y explícitos en esta dirección. También en el interior, en la selección y modalidad de su muestra bibliográfica y en una exposición digital anexa, la estrategia expositiva de Portugal insistió particularmente en este punto.

9.3. La literatura expuesta: entre materialidad y virtualidad

9.3.1. *La exposición material: el decorado, los libros y los textos*

Al interior del pabellón, un espacio sobriamente amueblado acogía al público en un lugar funcional al encuentro y a la discusión (fig. 98-99). Una tribuna al fondo de la sala y unas hileras de sillas ocupaban gran parte del espacio, así arreglado a auditorio. No faltaba, sin embargo, alrededor de la sala, cierta decoración, aunque muy parca y ponderada, no por esta razón menos eficaz. En ella, las alusiones hasta aquí comentadas al territorio portugués y la superposición de niveles entre literatura y experiencias turísticas se veía propuesta de forma directa a través de una combinación de elementos de trasfondo. Una pantalla al lado del podio y otra situada directamente en la entrada proyectaban durante el día imágenes de la ciudad de Lisboa, panorámicas de paisajes y monumentos de Portugal alternadas a fotografías de Fernando Pessoa (fig. 99), a partir de secuencias de la película documental *Pessoa/Lisboa* (2016) realizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid y presentada en el pabellón en una pequeña postación (cap. 9.3.2). Las pantallas, además, pasaban diariamente vídeos producidos por Turismo de Portugal en el marco de la campaña “Can’t Skip Portugal” lanzada en ocasión de la feria en la plataforma VisitPortugal¹⁰⁶² (cf. El Periódico 2017; Toledo 2017). La iniciativa tenía también un propio cartel promocional en la entrada. Al otro lado, en el fondo de la sala, una columna publicitaria anunciaba además el programa de Lisboa Capital iberoamericana de la cultura aquel mismo año, que también sería tema de una de las sesiones del programa de Portugal.¹⁰⁶³

Pocos objetos y elementos componían el espacio expositivo propiamente dicho. Cuatro librerías en las paredes laterales de la sala alojaban una restringida selección de libros y revistas en portugués, con una colección de 38 volúmenes y apenas 14 títulos. Las dos estanterías a la izquierda estaban casi completamente ocupadas por veinte números de la revista *Camões* (1996-), publicación anual del homónimo instituto, sobre temas de lengua, cultura, arte e historia portuguesa. Acompañaban el boletín: un álbum fotográfico de Nicolas Sapiéha, *Figuras em Mateus* (2014), con espectaculares

¹⁰⁶² Cf. Visit Portugal: *Can’t Skip Portugal*, <https://www.visitportugal.com/en/node/384747> (23/01/2024).

¹⁰⁶³ El encuentro, patrocinado por el Ayuntamiento de Lisboa, *Pasado y presente. Lisboa, Capital iberoamericana de la cultura 2017* (31 de mayo) (Embajada de Portugal en Madrid: 1).

fotografías del palacio barroco de Mateus, en Vila Real; las actas ilustradas del *IV Encontro de Fotografia e Cinegrafia de Natureza* (2016) de la Universidad de Trás-os-Montes e Alto Douro, congreso científico sobre la función documental de la fotografía y cinematografía naturalista; una moderna edición ilustrada del estudio geográfico *Alto, Tras-os-Montes* (1932) de Vergílio Taborda (Universidad de Coimbra, 2011), sobre el territorio de esta región de Portugal. Estos libros, que los visitantes podían consultar y hojear libremente, brindaban una muestra de la labor académica, científica y artística de las instituciones portuguesas en el estudio y la valorización del patrimonio histórico, humano y natural. Al mismo tiempo proporcionaban una vista directa hacia estos lugares y sus bellezas naturales, artísticas y su cultura, a través de amplios aparatos fotográficos e imágenes sugestivas impresas en las tapas de los volúmenes.



Figuras 98-99. Pabellón de Portugal, interior.
Fotos del autor (archivo Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project).



Figuras 100-102. Exposición bibliográfica en el pabellón de Portugal, modalidades diferentes.
Fotos del autor (archivo Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project).

Formaba parte de este mismo propósito de promoción patrimonial, exhibición de maravillas y proyección del compromiso científico, aunque un poco retirado del conjunto, también otro rincón expositivo, siempre en el lado izquierdo, consagrado a un objeto de interés bibliográfico, que por su modalidad y estética aparecía un poco fuera de contexto. Al lado del podio, por detrás de la columna promocional de la ciudad de Lisboa, una vitrina un poco escondida del resto exhibía la edición facsímil de *As Perfeitíssimas Horas da rainha D. Leonor* (fig. 102), antiguo manuscrito miniado producido en Flandes en el siglo XV y conservado en Portugal. Como explicaba un folleto informativo en español y portugués, el volumen, obra maestra de la miniatura en grisalla y oro, representa hoy una de las “joyas bibliográficas de la Biblioteca Nacional de Portugal” (Círculo Científico Taberna Libraria 2017: 5). La exposición muy solemne en sus ademanes pretendía a través de diversos medios –de la estructura de un altar con un mantel suntuoso escarlata, el uso de la vitrina, la gigantografía de una de sus miniaturas en un gran telón, como si fuera el nicho de una iglesia– recrear el aura sagrada de la obra miniada medieval, presentando la copia como una reliquia y una pieza museística original. Se trataba de una operación promocional del editor madrileño Taberna Libraria, especializado en volúmenes conmemorativos, que, en cooperación con la Biblioteca Nacional de Portugal, había recreado la obra. Ejemplares de este precioso volumen podían adquirirse en el stand de la editorial en la feria. Resulta interesante en esta iniciativa la convergencia de intereses promocionales, que combinaba las finalidades comerciales de un editor local con las exigencias de autorrepresentación del país huésped, lo que motivó su inclusión en este espacio.

De manera análoga a la primera estantería en el lado izquierdo, operaba la selección de libros al otro lado de la sala, un pequeño conjunto catálogos y títulos de narrativa y poesía (fig. 100-101), en los que podían distinguirse referencias, en particular, a lugares de interés turístico de Portugal. Dominaban aquí la colección varias copias del volumen *Arte românica em Portugal* (Fundación Santa María la Real, 2010) y del catálogo de la exposición fotográfica *Portugal te Marca* (Instituto Camões, 2014) armada en ocasión de los 150 años de relaciones diplomáticas entre Portugal y México con el objetivo de “promover a ‘marca Portugal’”.¹⁰⁶⁴ Una imagen del Palacio de Pena en Sintra en la portada del libro se veía exhibida en diversos ejemplares en exposición. En continuidad temática con el conjunto así también visualmente determinado, se situaban las pocas publicaciones de tipo literario en las estanterías de abajo. Se encontraban aquí, con una evidente referencia a la localidad representada en las imágenes, la novela de género policial *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) de José María Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão. El mismo anaquel hospedaba también una copia del *Livro do Desassossego* de Pessoa (póstumo, 1982), cuya amplia notoriedad internacional se debe también al retrato que muchos de sus fragmentos –en particular atribuibles al heterónimo de Bernardo Soares– dedican a la ciudad de Lisboa y al barrio viejo de la Baixa (cf. Pizarro 2018: 141-156).

De manera especular, en la librería de al lado se encontraban, arriba, los mismos catálogos mencionados y, nuevamente, Pessoa y Eça de Queiroz, con otras obras junto a cuatro títulos clásicos de finales del siglo XIX e inicio siglo XX, que constituían así una pequeña colección de obras realistas,

¹⁰⁶⁴ “*Portugal te marca* assinala 150 anos de relações diplomáticas com o México” (Instituto Camões 2014: 2).

románticas y modernistas. Estos volúmenes, todos expuestos en nuevas ediciones de Imprensa Nacional Casa da Moeda (INCM), se presentarían de hecho en el marco del encuentro *Los clásicos de la literatura portuguesa*, organizado en cooperación con la editorial. En él, los filólogos Ivo Castro, Carlos Reis y João Dionísio comentarían el trabajo de sus ediciones críticas de obras de Camilo de Castelo Branco, Eça de Queiroz, Almeida Garrett y Fernando Pessoa.¹⁰⁶⁵ Los libros objetos de aquel evento se hallaban en los anaqueles en exposición permanente. También aquí, sin embargo, la selección de títulos parece significativa, por sus conexiones, más o menos explícitas, con el territorio portugués y por la relación que estas obras establecen con ciertos lugares de Portugal. De hecho, en los anaqueles, los y las visitantes podían hojear una novela histórica, *O Arco de Sant'Ana* (1845-1850) de Almeida Garret, cuyo título remite a una de las cuatro puertas de la ciudad de Oporto y que, según lo que el ojal de la edición INCM procuraba explicar se califica como “crónica portuense” (Garrett 2004). De Almeida Garrett la exposición exhibía también *Viagens na Minha Terra* (1846), narración del viaje del escritor desde Lisboa a Santarém en la Vale del Tejo. La pequeña reseña bibliográfica comprendía además dos títulos de Camilo Castelo Branco: su novela más famosa, *Amor de Perdição* (1862), que ha consagrado literariamente la ciudad de Oporto, donde se desarrolla la acción,¹⁰⁶⁶ y la recopilación completa de su ciclo histórico-costumbrista de *Novelas do Minho* (1875-1877), en el que el interés cultural y la referencia a esta región del norte de Portugal constituye el tema central. Junto con estos, se hallaba en la estantería también la edición crítica de otra obra de Eça de Queiroz, *O Crime do Padre Amaro* (1875), exitosa novela sentimental, cuanto escandalosa por su época, que tiene como escenario la ciudad de Leiria y que su adaptación cinematográfica más conocida resitúa en Lisboa.¹⁰⁶⁷ Finalmente, como último libro expuesto, este rincón hospedaba también algunas copias de la obra poética completa de Alberto Caeiro, heterónimo de Fernando Pessoa, poeta bucólico y cantor de “a Lisboa fluvial” (Cammaert 2018: 401) de la provincia del Ribatejo,¹⁰⁶⁸ del que se presentaba también un breve ensayo en un tablero a su lado.

Completaban la exposición literaria, en efecto, dos grandes carteles promocionales, colocados a los dos lados de las librerías, uno de la Fundación José Saramago y otro de Casa Fernando Pessoa (fig. 103-104). Las dos láminas, respectivamente una verde y una roja, repetían la misma alternancia de colores de la gráfica externa del pabellón, aludiendo a la bandera portuguesa. El primero, un lienzo colgante de la pared producido en ocasión de la Feria del Libro de Madrid 2017, exhibía el mismo dispositivo analizado en la estética del pabellón, con un enorme retrato fotográfico del Premio Nobel y una cita conmemorativa, en español: “Siempre llegamos a donde nos esperan” (fig. 103). La frase constituye el epígrafe¹⁰⁶⁹ de una de las últimas obras publicadas en vida por el autor, su novela *A*

¹⁰⁶⁵ La edición de Pessoa ([Caeiro] 2015) realizada por Ivo Castro es la misma citada y utilizada más abajo en el presente estudio.

¹⁰⁶⁶ Sobre la novela, la ciudad de Oporto ha construido, con una estrategia de *city branding* (Karavatzis 2004; Kavaratzis/Ashworth 2005) cierta marca turística: junto con una escultura encargada al artista Francisco Simões en memoria de la obra en 2012, la municipalidad ha dedicado a la novela también una calle, el Largo Amor de Perdição.

¹⁰⁶⁷ *O Crime do Padre Amaro* (Portugal, 2005; dir. Carlos Coelho da Silva), ganadora en 2007 del premio nacional Globos de Ouro.

¹⁰⁶⁸ Cf. a este respecto también el catálogo de la mencionada exposición *Les Lisboes de Pessoa* (Insúa 1997a: 13).

¹⁰⁶⁹ “Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam” (Saramago 2008: 11).

Viagem do Elefante (2008). Resituada en este contexto, la sentencia –a su vez una cita libre desde *El Libro de Rutas y Reinos* de la tradición persa del siglo X– parece una alusión al último destino del escritor, fallecido en 2010; la frase, además, dialoga con la cita final de *Viagem a Portugal* impresa en la pared exterior del pabellón y con su idea de que “a viagem” de la literatura y de la memoria “não acaba nunca. Só os viajantes acabam” (Saramago 2021 [1981]: 387). Se ve aquí remedado una vez más aquel enlace metafórico de vida, literatura y viaje que constituía el hilo rojo de la exhibición.



Figuras 103-104. Carteles de la Fundación José Saramago y Casa Fernando Pessoa.
Fotos del autor (archivo Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project).

En el otro cartel, estampado por el centro cultural Casa Fernando Pessoa, los y las visitantes podían leer el texto integral de dos poemas: la traducción al español de la oda segunda de *O Guardador de Rebanhos* (1914) de Alberto Caeiro y los tres quintetos en portugués de *Isto* (1933) del autor ortónimo Fernando Pessoa (fig. 104). La forma estilizada de las emblemáticas gafas del escritor, en la parte de arriba, sustituía en este caso el retrato del poeta con otra solución gráfica. En sus lentes, alegoría de los ojos del escritor y del acto poético de contemplación, podían verse reflejadas las fotos de unas nubes en el cielo, lo que remitía al tema mismo de los versos allí traducidos de *O Guardador*: “Mi mirada es nítida como un girasol [...] / Y lo que veo a cada instante es lo que nunca había visto [...] / El mundo no se ha hecho para pensar en él / (pensar es estar enfermo de los ojos) / sino para mirarlo y

estar de acuerdo”.¹⁰⁷⁰ Los versos programáticos de Caeiro planteaba para el público, por coincidencia o intención, aquella misma resonancia de universo íntimo y naturaleza ya propuesta por el poema *Mar* de Sophia de Mello Breyner Andresen, citado en la pared de afuera. Por otro lado, las estrofas de *Isto* reportadas en original en el tablero –“Dizem que finjo ou minto / tudo que escrevo. Não. / Eu simplesmente sinto / com a imaginação. / Não uso o coração” (Pessoa 1995: 236)—¹⁰⁷¹ establecían una directa correspondencia con la cita de Pessoa de *Autopsicografia* y la imagen del poeta como un “fingidor”.

Retomando el hilo de las primeras impresiones activadas por el conjunto de retratos y citas en el exterior del pabellón, estos paneles ofrecían una continuación de aquel discurso de y sobre la literatura portuguesa. Aquí, sin embargo, frente a un público más paciente y motivado, las posibilidades de interpretación y combinación de sus significaciones venían a profundizarse y a complicarse en la lectura de textos integrales, tanto en el tablero de Pessoa, como en los libros presentados en las estanterías. De la *lectura puntual y serial* experimentadas ante de entrar al pabellón, los y las visitantes podían aquí pasar a forma de una *lectura analítica* que, según explica Heike Gfrereis (2021: 58), consiste en el registro reflexivo de constantes repetidas y en la sujeción de implicaciones.¹⁰⁷² Al mismo tiempo, esta otra forma de ostensión celebrativa en el interior del pabellón reducía y contorneaba aún más definidamente el círculo restringido de los clásicos portugueses. Pessoa y Saramago, presentados por sus respectivas instituciones museísticas, venían ahora a ocupar el centro del canon, únicos autores homenajeados en este espacio. Así, la combinación cromática de los dos paneles con los colores de la insignia portuguesa sugería una relación complementaria entre ellos, como si su unión pudiera componer sola la entera nación literaria. En palabras del comisario de la exposición, Pedro Behran da Costa, Pessoa y Saramago representaban de hecho “valores sólidos y probablemente los dos autores más conocidos en España”,¹⁰⁷³ por los que el programa de promoción literaria y cultural de Portugal podía apostar como sellos de garantía para aplicar a los autores invitados a charlar en aquel espacio.¹⁰⁷⁴

¹⁰⁷⁰ En su versión completa, original: “Tudo que vejo está nítido como um girassol. / Tenho o costume de andar pelas estradas / Olhando para a direita e para a esquerda, / E de vez em quando olhando para trás... / E o que vejo a cada momento / É aquilo que nunca antes eu tinha visto, / E eu sei dar por isso muito bem... / Sei ter o pasmo comigo / Que teria uma criança se, ao nascer, / Reparasse que nascera deveras... / Sinto-me nascido a cada momento / Para a completa novidade do mundo... // Creio no mundo como num malmequer, / Porque o vejo. Mas não penso nele / Porque pensar é não compreender... / O mundo não se fez para pensarmos nele / (Pensar é estar doente dos olhos) / Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo... // Eu não tenho filosofia: tenho sentidos... / Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é, / Mas porque a amo, e amo-a por isso, / Porque quem ama nunca sabe o que ama / Nem sabe porque ama, nem o que é amar... // Amar é a primeira inocência, / E toda a inocência é não pensar...” (Pessoa [Caeiro] 2015: 31)

¹⁰⁷¹ Y sigue: “Tudo o que sonho ou passo, / O que me falha ou finda, / É como que um terraço / Sobre outra coisa ainda. / Essa coisa é que é linda. // Por isso escrevo em meio / Do que não está ao pé, / Livre do meu enleio, / Sério do que não é. / Sentir? Sinta quem lê!” (Pessoa 1995: 236).

¹⁰⁷² “Aus dem seriellen Lesen kann das analytische Lesen entstehen, das Wiederholungen als Strukturelemente erkennt und sie zum Ausgangspunkt von Fragen, aber auch Ordnungen auf Mikro- wie Makroebene macht” [De la lectura serial puede originarse la lectura analítica, que reconoce las repeticiones como elementos estructurales y las convierte en punto de partida de preguntas, pero también de órdenes a nivel micro y macro] (Gfrereis 2021: 58).

¹⁰⁷³ Pedro Behran da Costa, entrevista del 06/07/2017. Cf. también García Naharro (2019a: 161), quien realizó la mencionada entrevista.

¹⁰⁷⁴ La encuesta realizada con el público (Anexo I), confirma, aunque en una platea de encuestados muy reducida (total 105 personas), esta misma impresión del comisario. Entre los que admitieron haber leído un libro de autores o autoras portugueses en el último año (25,7%, es decir 27 personas), el 44,4% (12) de ellas nombró espontáneamente a Pessoa y Saramago (cf. preguntas 7a y 7b). Para un análisis detallado de la encuesta véase Bosshard (2019a).

Cabe señalar cómo también la restringida selección de autores que componían la muestra bibliográfica se redujera otra vez a la presentación de clásicos de otra época y no comprendiera a ningún contemporáneo, ni menos a algún miembro de la delegación. Solo en la mesa de recepción ante de salir del pabellón, juntos a catálogos, programas de eventos y ofertas de cursos de lengua portuguesa, los asistentes podían encontrar también una pequeña oferta de títulos algo diferente y más variada, gestionada por la librería Ler Devagar y adaptada cada día según los eventos que se realizaban en el pabellón. La selección fungía de sugerencia para el público e invitación a visitar la caseta de la librería o el stand de venta colectivo de Portugal. En la mesa pudieron encontrarse así, títulos muy diferentes, como reducciones y adaptaciones ilustradas para la infancia de obras de clásicos (Pessoa y Saramago, pero también Aníbal Milhais [1885-1970], Alfredo Keil [1850-1970] y Ana de Castro Osório [1872-1935]) publicadas por el editor Pato Lógico de Lisboa o la nueva edición de la recopilación de ensayos y poemas *Photomaton e Vox* (1979) de Herberto Helder, pero también traducciones al español de João de Melo, Almeida Faira, António Lobo Antunes y de novedades, como títulos de Gonçalo M. Tavares o Rui Cardoso Martins. En una feria del libro de público, centrada en la venta, la idea de enfocar la exposición principalmente en la exhibición de volúmenes, con el efecto de animar la compra en los stands y despertar la curiosidad del visitante, no parece mal pensada, como contribución directa del País invitado al funcionamiento del evento. No obstante, como resulta de nuestro sondeo con el público presente (Anexo I, 13a), la incidencia de la presencia de Portugal en la efectiva compra de libros de autores o temas relacionados con el país invitado parece haber sido muy poco significativa, con apenas un 5,7% de compras atestiguados por los entrevistados y esto a pesar de una evaluación muy positiva por parte del público (cf. pregunta 11a y Bosshard 2019a: 179).¹⁰⁷⁵

Quizá esto se explica con un escaso interés de la Embajada de Portugal en Madrid hacia objetivos relevantes para la industria del libro, lo que motiva los ejes temáticos de su programa y sus modalidades expositivas. Según explicó Pedro Berhan da Costa, el mayor enfoque de la exposición en los clásicos, y en un grupo muy reducido, respondía banalmente a “un criterio más pacífico”¹⁰⁷⁶ de determinación del panorama literario, que permitía evitar cualquier polémica y crítica, remitiendo a referencias unánimemente compartidas. Este principio, sin embargo, consintió quizá seguir más fácilmente también otro objetivo, el de “dejar una marca en autores consagrados”,¹⁰⁷⁷ en donde por “consagrados” se entendían también figuras y títulos muy populares para un público muy extenso, incluso de no lectores.¹⁰⁷⁸ Con el fin de facilitar, en primer lugar, el reconocimiento de esta *marca-país*, la muestra confió en pocas referencias supuestamente más icónicas, en detrimento de una representación más compleja de la variedad editorial y literaria. De esta forma, se buscaron imágenes que interpretaran mejor las expectativas del público. Así, por ejemplo, si como notó el comisario, “Portugal es conocidos

¹⁰⁷⁵ Solo tres títulos o nombres se mencionaron directamente, entre los adquiridos por el público (Anexo I, 13b). Se trata de *Oscuro* (trad. 2015 de *Escuro* [2014], poesía) de Ana Luisa Amaral, que se había sido presentado en una lectura dramatizada, *Madrugada Suja* (2013), novela de Miguel Sousa Tavares (1952-), que no formaba parte de la delegación y Antonio Lobo Antunes, también ausente, de quien sin embargo se había presentado un libro entrevista.

¹⁰⁷⁶ Pedro Behran da Costa, entrevista del 14/08/2018.

¹⁰⁷⁷ Ibid.

¹⁰⁷⁸ Así, por ejemplo, con referencia a las cinco figuras expuestas externamente, dijo: “Quizás toda la gente entiende bien que estos cinco son muy representativos de la cultura portuguesa, y de la literatura, en este caso” (ibid.).

por ser un país de poetas”,¹⁰⁷⁹ no sorprende tampoco si cinco de las siete citas totales expuestas y propuestas de forma emblemática dentro y fuera del pabellón eran en versos.

Por otro lado, se dejó a un género más leído y frecuentado, como la narrativa, con los títulos de Castelo Branco, Almeida Garrett, Eça de Queiroz y Ortigão y Pessoa, la tarea de proporcionar alusivamente, con sus entramados narrativos, vínculos seductores y más complejos entre la literatura portuguesa y lugares conocidos del país y codiciado por el turismo, al modo de guías y catálogos. Lugares a los que de forma más explícita y directa remitía la mayoría de los demás volúmenes y publicaciones en exposición, de género académico, relacionados con el arte y sitios de interés en Portugal. Así, a pesar de que la estética y el decorado del pabellón insistieran en la celebración de valores literarios, funcionales a satisfacer cierta atención y expectativa del público culto de la feria y a una valoración simbólica general de la presencia portuguesa, la propia exposición concreta de literatura se vio sometida a otros criterios de promoción, que privilegiaron publicaciones y obras que pudieran hablar de Portugal o que tuvieran destinos turísticos como tema. Finalmente, en razón del contexto apresurado de la feria, que no permite si no una rápida ojeada a estos libros y solo limitadamente la lectura, la muestra bibliográfica en el interior, como ya el decorado exterior del pabellón, insistió particularmente en el potencial comunicativo del medio visual, con fotos, ilustraciones, imágenes en las pantallas alrededor, con una reducción al mínimo de la actividad de la lectura en beneficio de otras modalidades y experiencia. Y otro tipo de experiencia a partir de la literatura, en efecto, planteaba también la última herramienta que componía el espacio expositivo en el pabellón portugués, con una iniciativa incorporada por el comité, que resulta de particular interés para entender la estrategia operada por Portugal y sus posibles efectos.

9.3.2. *La exposición virtual: del texto a la realidad ‘aumentada’ por la literatura*

En un rincón del pabellón, una pantalla y una computadora con tabletas y cascos brindaban la posibilidad de aislarse por un momento del entorno, para inmergirse en una fruición individual y concentrada, accediendo a un documental interactivo y a un hipertexto navegable llamado *Atlas Pessoa* (fig. 105-106). Era esto el contenido de una exposición multimedia realizada en 2016 por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en colaboración con el centro Casa Fernando Pessoa bajo el título de *Pessoa/Lisboa*,¹⁰⁸⁰ y concedida a la Embajada de Portugal en ocasión de la feria. La documental, dirigida por Alberto Ruiz De Samaniego y José Manuel Mouriño proponía un recorrido por la capital portuguesa a partir de la vida y la obra de Fernando Pessoa.¹⁰⁸¹

Un mapa virtual de la ciudad proponía para seleccionar diversos lugares de Lisboa, con los que acceder a un capítulo diferente de la película. En cada uno venía a presentarse un sitio de la ciudad que

¹⁰⁷⁹ Ibid.

¹⁰⁸⁰ Cf. Círculo de Bellas Artes de Madrid: *Pessoa/Lisboa*, <https://www.circulobellasartes.com/exposiciones/pessoa-lisboa/> (12/02/2023).

¹⁰⁸¹ La obra fue publicada por el Círculo de Bellas Artes en DVD y CD juntos al libro-catálogo (De Samaniego et al. 2016a).

había marcado la vida del poeta o los escritos de sus diferentes heterónimos: los muchos domicilios, que impusieron al autor una existencia de hecho muy errática (cf. Júdice 1993b), sus hogares de nacimiento y muerte, sus oficinas, así como los lugares que solía frecuentar y que condicionaron el imaginario de su obra.¹⁰⁸² Cada pista presentaba un punto en el arco de la vida de Pessoa, alternativamente determinado por una referencia biográfica o por un paso de su obra, ambos resituados y contextualizados en la geografía de la capital portuguesa.



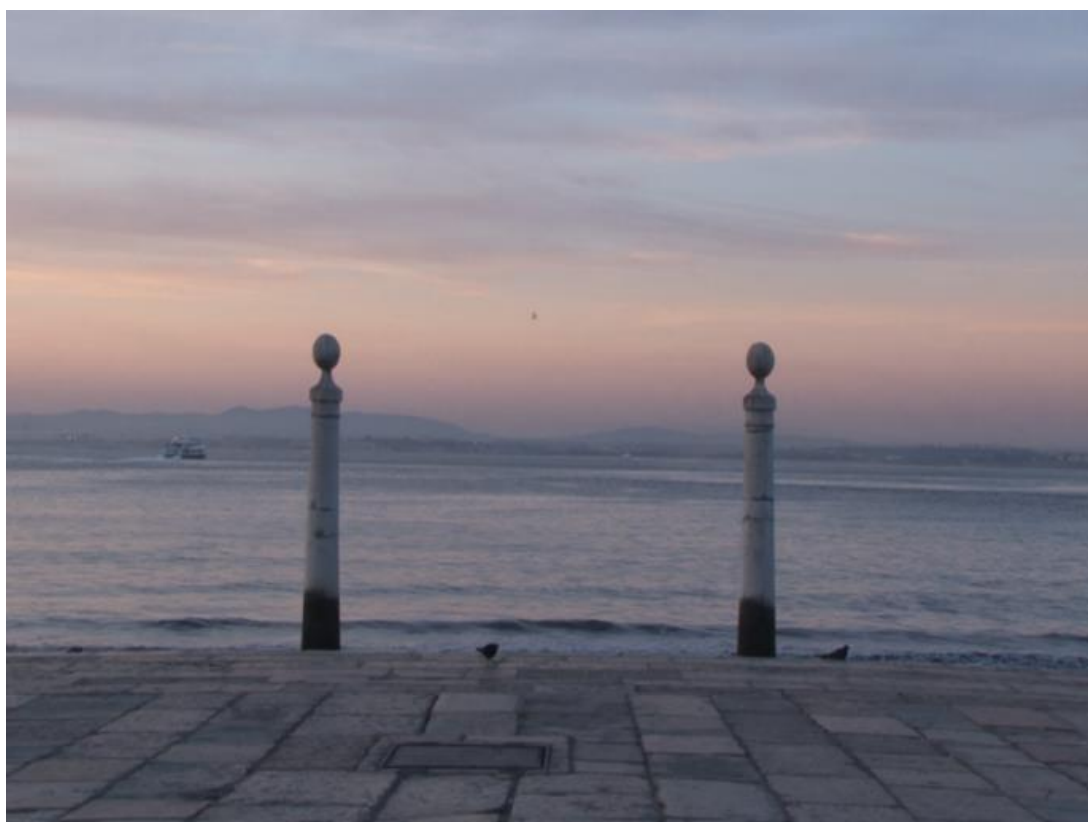
Figuras 105-106. Pabellón de Portugal, postación y mapa navegable de la muestra virtual *Pessoa/Lisboa*. Fotografías propias (archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project).

Las secuencias de escenas en cada capítulo seguían un mismo esquema y guion: un cuadro, generalmente en plano fijo, presentaba el lugar de Lisboa en su aspecto actual, con el breve comentario de una voz en off, recordando un episodio de la vida de Pessoa o declamando un paso de algunas de sus obras –del autor ortónimo o de los heterónimos–; en el cuadro siguiente, otra voz leía poesías, cartas, páginas del diario personal del autor o fragmentos de sus heterónimos (principalmente de *O Livro do Desassossego*): reflexiones en primera persona sobre el lugar en su época, la vida en el espacio urbano. Cuadros fijos con planos, ángulos y perspectivas no convencionales, deliberadamente engrandecidos, se alternaban a fotos del autor, postales de Lisboa de principio del siglo XX, citas visuales de películas, espectaculares vistas de la ciudad o de interiores o secuencias en tomas continuas que proponían una visita en plano subjetivo por la ciudad.

Pasajes literarios en versos o en prosa se superponían a panorámicas y recorridos por Lisboa, ofreciendo una percepción nueva sobre la metrópolis, filtrada por el texto literario, pero también por la peculiaridad de la fotografía y de la música. Perspectivas y cuadros inusuales, como de un voyeur ajeno, no partícipe en el espacio y en las escenas de vida registradas visualmente, pretendían solicitar una impresión de irrealidad, remitiendo al punto de vista personal, inusual y también solitario del

¹⁰⁸² Los diversos capítulos son también accesibles en el canal YouTube del Círculo de Bellas Artes: *Pessoa/Lisboa*, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLVA8r2PJZgO5bCaILDdbQpkHdEjM4XNiXS> (07/11/2023). Para el detalle de las escenas y los textos véase también el “Guion *Pessoa/Lisboa*” (De Samaniego et al. 2016a: 40-113).

escritor, de acuerdo con una impresión y una atmósfera que, según sus creadores, distinguiría los escritos pessoanos. Pues como indica el codirector Alberto Ruiz De Samaniego (2016b: 27): “Cuando Pessoa piensa en las cosas, éstas se vuelven quiméricas [...] como si fuesen entes de ficción”.



Figuras 107-108. Fotogramas de la película documental *Pessoa/Lisboa*. © Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2016.

En este sentido la documental apelaba a la *dimensión imaginativa* de la literatura, a su capacidad de generar imágenes, pero también de producir mimesis, que en el receptor se convierte en inmismación. Para conseguir estos efectos, el proyecto opera una significativa reducción de la obra de Pessoa, en la medida en que decide ignorar la cuestión de su programático “heteronimismo” (Pizarro 2018: 63 y ss.). A pesar de incluir textos y fragmentos de diferentes heterónimos –de Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Ricardo Reis y Alberto Caeiro–, la película no propone ningún expediente técnico y estético que permita a sus usuarios y espectadores reconocer y diferenciar las diferentes autorías; el proyecto, por el contrario, asume en su planteamiento crítico y mimético el principio de una fundamental “coherencia entre todas sus voces” (Sánchez Usanos 2016a: 17), a partir del único criterio de la unidad biográfica de la persona histórica, Fernando Pessoa, ciudadano de Lisboa. *Pessoa/Lisboa* trata entonces, por así decir, el enorme acervo de fragmentos y poéticas que componen la obra dispersa de Pessoa como si fuera un texto único, incluso con una única voz y focalización bien marcada y definida. Así la voz narradora en off interpreta el estilo de cada texto con un tono afectadamente grave y umbroso, que pretende reproducir la supuesta psicología de su autor; a este modo corresponde, en el nivel visual, el uso de la fotografía, la firmeza severa de los cuadros, en un plano, aparentemente subjetivo, que querían sugerir la idea de una focalización interna y de una observación de la ciudad con los ojos ‘de Pessoa’. A través del texto y de cuadros también muy espectaculares, las imágenes proponen así también potentes sugerencias líricas (fig. 107), que contrastan con la cotidianidad de la vida urbana de la ciudad turística contemporánea (fig. 108).

A partir de un entramado de referencias biográficas, literarias y espaciales, *Pessoa/Lisboa* ofrece, junto con una reconstrucción de la vida y obra de Pessoa, una transfiguración de la capital portuguesa, en una mirada poética de conjunto que une el vagabundeo por las calles a la lectura de textos literarios. Esta particular forma de visión cruzada se inspira en la reflexión de Walter Benjamin, en su *Passagen-Werk* (1927-1940), donde el filósofo alemán toma prestada la metáfora baudelaireana del *flâneur* como modo de observación poética y filosófica de la ciudad de París.¹⁰⁸³ Con Baudelaire, dice Benjamin (2005: 44-45), la poesía se hace la “mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño [...] la mirada del *flâneur*”, este sujeto que “está aún en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa”.¹⁰⁸⁴ La del *flâneur* es para Benjamin una modalidad de observación, alejada del frenesí de la vida metropolitana, del negocio y del utilitarismo del sistema de producción, desde una posición privilegiada para leer la ciudad en sus íntimas relaciones. Análogamente, para los autores de *Pessoa/Lisboa* “Pessoa vaga por la ciudad de Lisboa como el *flâneur* de Baudelaire, ‘un príncipe que disfruta en todas partes de su incógnito’” (De Samaniego 2016: 27). Ya el propio Benjamin también parangonaba la mirada de este paseador libre y desocupado, el poeta que va por la ciudad como turista, a la visión dinámica de una película:

¹⁰⁸³ A Benjamin le reconoce indirectamente un crédito también la presentación de *Pessoa/Lisboa*: “Se trata de una muestra muy especial que continúa la línea del exitoso proyecto Constelaciones con el que el CBA se aproximó a la obra de Walter Benjamin en 2010” (De Samaniego et al. 2016: 11).

¹⁰⁸⁴ “[...] der Blick des Allegorikers, der die Stadt trifft, der Blick des Entfremdeten. Es ist der Blick des Flaneurs”; “Der Flaneur steht noch auf der Schwelle, der Großstadt sowohl wie der Bürgerklasse” (Benjamin 1991b: 54).

¿No se obtendría una película apasionante a partir del plano de París, del desarrollo cronológico de sus distintas imágenes, de condensar el movimiento de calles, bulevares, pasajes y plazas durante un siglo en un espacio de tiempo de media hora? ¿Y qué otra cosa hace el *flâneur*? (Benjamin 2005: 110)¹⁰⁸⁵

Una sugestión que *Pessoa/Lisboa* traduce en obra fílmica, pero también interactiva, convirtiendo a su vez a los usuarios en potenciales paseantes por las calles de la ciudad. El proyecto pone en campo una geografía de Lisboa pensada a partir y por el medio de la literatura y presentada en una narración fílmica; en esta estructura de “palimpsesto” (Genette 1982) hipermedia, el espacio real de la ciudad se aleja en una distancia infinita y la capital portuguesa se transforma en un complejo edificio ficcional. El documental simula la mirada del escritor portugués –acompañado por el lector– sobre el espacio de la ciudad. El proyecto opera una doble superposición: a partir de un lugar literario –como elemento significativo al interior del tejido simbólico de un texto– se construye la imagen de un referente extratextual, la ciudad real y lugar de la biografía, reconfigurada en una estética poética y literaria, con una pátina melancólica, nostálgica, misteriosa y fascinante; al mismo tiempo, la ciudad y su carácter visible se ofrece como espacio de interpretación del texto.

Ahora bien, a raíz de una larga serie de iniciativas artísticas, editoriales, críticas o de estrategias promocionales de la propia ciudad de Lisboa (cf. Hendrix 2015: 32-33 y Anastasio 2021), la “relação osmótica” (Cammaert 2018: 398) entre Pessoa y la capital portuguesa, se ha convertido desde hace ya diversas décadas en uno de los motivos hermenéuticos más consolidados y proficuos para una aproximación al enigmático escritor lisbonense, en el intento de leer y ordenar su inmenso y complejo legado.¹⁰⁸⁶ En muchos casos, este vínculo, de enorme provecho, también, para la imagen turística de la ciudad, se ha convertido en una metáfora y un modo de presentación de la obra de Pessoa. *Pessoa/Lisboa* se inserta sin duda en este surco. El proyecto intenta de forma creativa proporcionar un acceso al intrincado laberinto textual y conceptual de Pessoa, ofreciendo un mapa de sus imaginarios poéticos y filosóficos proyectados en al espacio real de la ciudad. Sin embargo, a diferencia de otro antecedente, como la ya comentada exposición del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) *Les Lisboes de Pessoa* (Insua 1997a), que se presentó en el marco de la exhibición portuguesa

¹⁰⁸⁵ “Ließe nicht ein passionierender Film sich aus dem Stadtplan von Paris gewinnen? aus der Entwicklung seiner verschiedenen Gestalten in zeitlicher Abfolge? aus der Verdichtung einer jahrhundertelangen Bewegung von Straßen, Boulevards, Passagen, Plätzen im Zeitraum einer halben Stunde? Und was anderes tut der Flaneur?” (ibid.: 135).

¹⁰⁸⁶ He dedicado a este tema y al análisis de esta sinergia para la recepción de Pessoa un estudio (Anastasio 2021), al que se remite por mayor detalle. Aquí vale la pena, sobre aquella base, recordar solo de forma sintética al lado de numerosas guías turísticas publicadas a lo largo de las décadas—*A Lisboa de Fernando Pessoa* (1991) y *Lisboa nos Passos de Fernando Pessoa* (2011) de Marina Tavares Dias, *Lisboa em Pessoa: guia turístico e literário da capital portuguesa* (2011) von João Correia Filho—, también el celebrado hallazgo de un libro escrito en inglés por el propio Pessoa (ortónimo) *A Lisbon Guide – What the Tourist Should See* (1992 [1925]), así como películas documentales —*Os mistérios de Lisboa. A Lisbon Guide to Fernando Pessoa* (Portugal, 2009; dir. José Fonseca e Costa), *Filme do desassossego* (Portugal, 2010; dir. João Botelho) y *Ophiussa. Uma Cidade de Fernando Pessoa* (Portugal, 2013; dir. Fernando Carrilho)— que velaron todos por el cristalizarse de este vínculo en el imaginario de lectoras y lectores. No falta tampoco la contribución de proyectos museísticos, como la fundación de Casa Fernando Pessoa en 1993 y la publicación de un “Álbum de Lisboa” (Júdice 1993a: 14) con un mapa integrado de fotografías, fragmentos textuales y lugares que marcaron la vida y la obra de Pessoa, o exposiciones e iniciativas creativas individuales, como la ya mencionadas *Les Lisboes de Pessoa* (Insua 1997a) o la guía sonora de Sofia Saldanha, lanzada en 2018, *Não sei o que o amanhã trará – um passeio sonoro na Lisboa de Fernando Pessoa* (cf. <https://fernandopessoatour.com/> (23/01/2023)).

de Fráncfort de 1997 (cap. 6.4), el acercamiento propuesto por esta herramienta no se enfrenta a la pluralidad de instancias autoriales que aparecen en Pessoa, cuestionando su identidad. Por el contrario, *Pessoa/Lisboa* plantea y sugiere la idea de un carácter definido de uno y otra y de su coincidencia esencial. Se trata de una estrategia que bien se concilia con aquel propósito del programa portugués en la Feria del Libro de Madrid, explicado por su comisario, de “dejar una marca en autores consagrados”.¹⁰⁸⁷ Así el autor real, se convierte en una marca unívoca y menos ambigua para la connotación de la ciudad, como esta, para la obra de este escritor.

Como la documental, también el anexo *Atlas Pessoa*, al que podía accederse desde la postación en el pabellón, presentaba un mapa o un guía que permitía moverse al interior de la compleja obra del autor. Este atlas funciona como un tradicional hipertexto, compuesto por fragmentos organizados en enlaces a la manera de una enciclopedia virtual, según una forma que resulta, esta sí, más adecuada a abordar la estructura laberíntica, fragmentada e interconectada de los escritos del autor y de sus diferentes heterónimos.¹⁰⁸⁸ Las usuarias y usuarios podían proceder por una serie de categorías, propuestas por el *Atlas*, como “‘Sensualismo’, ‘Noche’, ‘Ciudad’, ‘Fármacos’, ‘Panteísmo’ y ‘Lecturas/Estética’” (Sánchez Usanos 2016b: 119) o temas (“‘amor’, ‘muerte’, ‘realidad’, ‘sueño’ o ‘verdad’” – ibid.), o buscando directamente un término y consultando el índice de heterónimos y obras antologizadas.¹⁰⁸⁹ A partir de estas pesquisas, se podía tener acceso a diferentes fragmentos o textos del acervo pessoano, lo que así permitiría descubrir rutas y posibilidades individuales de lectura y nuevos enlaces entre uno y otro heterónimo y texto. Como los volúmenes en las estanterías en el pabellón de Portugal, a libre disposición de los y las visitantes, este instrumento consentía una mayor interactividad con los contenidos propuestos por la muestra, permitiéndolo operar elecciones y recombinaciones significativas personales. En la economía de la exposición, el dispositivo podía así implicar potencialmente un ulterior pasaje, desde formas *analíticas* de la lectura a un “bewegtes Lesen” [una lectura en movimiento], como lo define Gfrereis (2021: 61), aunque fuera solo de forma virtual. Ambos instrumentos, la documental *Pessoa/Lisboa* y el *Atlas*, se inspiran, en efecto, en la idea de una interacción autónoma y activa del lector con el texto literario, de una fruición errática, fragmentaria, por ocurrencias de términos y palabras clave, que responde a exigencias particulares de conexión y síntesis. Este tipo de lectura en movimiento –que también, siguiendo Franco Moretti (2013), podríamos definir “distante”– produce realmente un alejamiento del texto original, como forma fija, clausurada y predefinida, para su progresiva virtualización y disponibilización de él a nuevas constelaciones significativas. Particularmente, la idea misma de la *flânerie* se convierte no solo en una metáfora del acercamiento al texto, sino en una sugerencia alusiva y una clave connotativa de la experiencia relacionada con el autor Pessoa, frente al espacio evocado por la capital portuguesa en la documental: “[Pessoa] se parece a una ciudad –que solo a ratos es Lisboa– con sus diferentes calles, plazas y

¹⁰⁸⁷ Pedro Behran da Costa, entrevista del 14/08/2018.

¹⁰⁸⁸ La propuesta de este *Atlas Pessoa* replica de hecho el modelo de otros proyectos antecedente, como la enciclopedia en CD-ROM *MultiPessoa–Labirinto Multimedia* (1997) publicada por Texto Editora en cooperación con Casa Fernando Pessoa y los portales de allí desarrollados a partir de 2008 *Arquivo Pessoa* y *Multi-Pessoas*, dirigidas por Leonor Areal (cf. *Arquivo Pessoa: Objectivos e destinatarios*, <http://arquivopessoa.net/info> [22/02/2023]).

¹⁰⁸⁹ Para el detalle, cf. De Samaniego et al. (2016: 121).

barrios” (Sánchez Usanos 2016: 119) y como él “fue un *flâneur* de Lisboa, el *Atlas* nos invita a serlo nosotros también, a deambular por un territorio prácticamente inabarcable” (De Samaniego et al. 2016: 12).

La asimilación de la práctica de la lectura a una *flânerie* resulta muy sugerente e interesante si se piensa en el contexto de la Feria del Libro de Madrid. Las encuestas realizadas con el público (Anexo I) no permiten comprobar realmente el impacto de esta herramienta, ya que, frente a una falta de menciones espontáneas directas –solamente 1 (0,9%, pregunta 10b)–, la muestra virtual pasó según parece desapercibida; no obstante, a los pocos que, de paso rápido por el stand, le dedicaron algunos minutos la imagen debió de parecerles de alguna forma apropiada y plausible en el marco del efectivo vagabundeo por el Parque del Retiro. Viene al caso a este propósito el testimonio del escritor José Luís Peixoto sobre su propia experiencia en la feria, publicado por el *País*:

Sin la urgencia y el castigo de la canícula, comprendo que la Feria del Libro de Madrid es infinita. Caminando por la avenida, cuando parece que va a acabar, me giro y compruebo que la feria continúa por donde ya he pasado, infinita entre una punta y otra. También los libros son infinitos. Entre ellos, encuentro algunos de autores portugueses. [...] Son libros que llevan un país dentro, aunque ese país no tenga nombre. (Peixoto 2017)

En estas líneas resuena emblemáticamente, también, la misma idea de la sentencia de Saramago en su *Viagem a Portugal*, de un viaje infinito en la literatura. El paseo por el parque inspira al autor, llamado a representar su país, una imagen inmediatamente geográfica de la literatura y la idea de que los libros son ellos mismos países, aunque de identidad incierta.

La herramienta multimedia *Pessoa/Lisboa* y su *Atlas* se basan en estas mismas superposiciones entre lectura y experiencia del viaje. Pensada con finalidades de tipo sencillamente críticas, una vez reubicada en el contexto general de la exhibición portuguesa, se revelan un potente medio para favorecer asociaciones de tipo promocional. Así, con el auxilio de sus imágenes, proyectadas en las pantallas, y sus dispositivos, los contenidos de la muestra y la realidad del pequeño pabellón podía expandirse incorporando, virtualmente, otros espacios, como las calles de Lisboa. En el conjunto de referencias literarias y metafóricas propuestas por la exhibición, la muestra venía así a convertirse en una invitación a descubrir realmente Portugal tras la pista de su literatura. Así, andando por libros, de caseta en caseta, y topando en la exposición portuguesa, los y las visitantes de la feria se veían de pronto trasladados también a otros lugares, evocados por la presencia del País invitado.

9.4. Turismo literario y virtualización del texto

Con la idea de los “Caminos de la literatura portuguesa”, rematada por un conjunto de sugerencias visuales, textuales, multimedias, la presentación portuguesa dio lugar no sólo a un encuentro ocasional, metafórico y temático, entre el campo de la literatura y el turismo, sino también a una organización semiótica convergente. El estudio de las posibilidades y modos de empleo de la literatura para la resignificación estratégica de territorios y lugares –a partir de la referencia a obras, nombres, de figuras,

motivos, imágenes de la creación literaria, así como de “texturas” (Joachimsthaler 2009), en forma de dispositivos narrativos (Ryan/Foote/Azaryahu 2016) y poéticos— cuenta ya con una amplia investigación. Entre sus fenómenos más analizados se encuentra el proceso moderno de redescubrimiento e institucionalización de casas de autoras y autores y su conversión a estructuras museísticas y lugares de memoria (cf. cap. 2.2.1). Como ilustran entre otros Harald Hendrix (2008b) o Barbara Schaff (2011: 167-170), estas formas de valoración simbólica de geografías locales o nacionales a través de la literatura, conocen antecedentes ya en el siglo XVI —con el culto de los lugares de la vida de Petrarca y su acomodamiento a metas de peregrinaje o la celebración del Jubileo de Shakespeare en Stratford a partir de 1769 en la que se supone su casa natal—, para afirmarse como práctica consolidada en la contemporaneidad a partir del siglo XIX, en beneficio de la industria del turismo. Portugal también cuenta con célebres iniciativas en este sentido. El caso de Lisboa es emblemático de una ciudad que ha invertido en la figura de su autor más conocido, Fernando Pessoa, como un *brand* o una marca a la que asociar imágenes atractivas de la capital portuguesa (cf. Hendrix 2015: 32-33 y Anastasio 2021). A partir, particularmente, del año del centenario del escritor, en 1988 —que coincidió con el inicio del proyecto de una nueva y completa *Edição Crítica* de Fernando Pessoa (cf. Castro 1990)— diversos eventos y proyectos cooperaron a un mayor ancoraje de la figura de Pessoa en el espacio físico de la ciudad. La conversión en 1993 del domicilio del escritor, hoy Casa Fernando Pessoa en un centro cultural y espacio de exposición (Júdice 1993a) o la instalación de esculturas y tarjetas conmemorativas en varios barrios,¹⁰⁹⁰ son solo algunos ejemplos entre los medios más llamativos y directos de una intensa actividad de recodificación del paisaje urbano a través de la vida y la obra del poeta que ha ocupado, junto con artistas y estudiosos, también la propia municipalidad.

Ahora bien, si la referencia a la figura de un escritor, según Hendrix (2015: 32), contribuye “significantly to reinforcing local cultural identity”, estas estrategias modernas de gestión del patrimonio literario para su conversión en patrimonio turístico se fundamenta en la propuesta de una interacción con los propios visitantes, por la que lo que antes constituía el interés exclusivo de lectores y estudiosos, a raíz de la relación con un texto o una obra literaria, se convierten ahora en un espacio material de “performances” (ibid.: 27) que comprenden visitas, celebraciones, fotos, acciones individuales o colectivas de vario tipo. En este proceso el texto y la obra literaria desaparecen, para dejar lugar a realidades y medios diferentes con un poder atractivo muy amplio, también o incluso sobre todo para un público de no lectores. La obra y el texto siguen brotando en estos sitios solo como un reflejo lejano, una presencia puramente “virtual”, una realidad “imaginada” (ibid.) que justifica el acto celebrativo.¹⁰⁹¹

¹⁰⁹⁰ En 1988, el ayuntamiento encargó al escultor Lagoa Henriques la creación una estatua de Pessoa: se trata de la famosa escultura que representa al poeta irónicamente sentado a una mesa Café A Brasileira, en el barrio de Chiado, del café A Brasileira junto a los demás clientes (cf. Hendrix 2015: 32-33). Otra estatua fue erigida por el escultor Jean-Michel Folon en 2008 frente a la casa natal de Pessoa en Largo de São Carlo. En 2005, en su casa de la Rua de Sao Marçal 104 fue añadida también una placa, hasta entonces presente solo frente a su casa natal (1958).

¹⁰⁹¹ Así Hendrix (1993: 27): “[...] the move beyond the textual and by consequence virtual nature of literature, be it by linking the imagined universe of poetry and narrative to material substance – from objects to landscapes and cityscapes –, or by celebrating it in festive rituals that use various kinds of performance and reenactment techniques in order to accomplish the participation of large audiences”.

También la exposición portuguesa remitía a análogos procesos de interacción y virtualización del texto literario, si bien con una operación expresamente dirigida a un público de consumidores de libros y una gramática compatible al uso de la expresión poética y de la cita literaria. Sin embargo, coherentemente con el marco de exhibición del País invitado, el texto literario no tenía centralidad de objeto, sino función de medio, y no siempre de medio principal. Más allá de la puesta en escena de figuras ejemplares, como emblemas de la nación, el uso del texto fue funcional a su reorganización en una *mirada hacia Portugal*. Así la cita o el fragmento literario extraídos de su trama textual, re combinados con medios visuales, referencias paratextuales, como títulos, portadas e ilustraciones, permitieron dar forma a conexiones poéticas y narrativas con ciudades y elementos del territorio: el Lisboa de Pessoa, el mar de Sophia de Mello Breyner Andresen, el Sintra de Eça de Queiroz y Ortigão etc.

En cuanto a la posibilidad de involucrar el patrimonio literario en la actividad turística, la germanista Urte Stobbe (2013: 253) distingue tres acercamientos. Un primer tipo consiste en la creación de sitios de peregrinación ligados a la biografía de un autor o autora, así como de localidades reales que tuvieron alguna función en obras literarias. Esta modalidad plantea para los y las visitantes la ilusión de una “*physische Nähe*” [cercanía física] (ibid.) con un autor o autora o de una inmersión en elementos de su labor imaginativa. Un segundo tipo resulta de la incorporación del texto literario en la propia comunicación turística, como en el uso del testimonio de autor sobre un lugar o de una transfiguración ficcional, como referencias para volver atractivos destinos específicos (ibid.). Finalmente, el tercer tipo corresponde al propio desbordamiento de la actividad literaria en el campo del marketing, a través de la narrativización y escenificación de metas de viaje por el medio de un “*storytelling*” literario (ibid.). Es este el caso de guías más o menos novelescas, escritas por autores célebres, pero también de las narraciones de viajes de los propios turistas que se encuentran a veces en las plataformas y en los blogs de Internet.

Ahora bien, la exposición en el pabellón portugués deja distinguir estrategias reconducibles a todos estos tipos, tanto remitiendo a geográficas concretas que desempeñan una función en la literatura, como reutilizando el propio texto literario para hablar y ofrecer una mirada hacia ellas. De acuerdo con las categorías indicadas por Stobbe, junto con modos del primer y segundo tipo, se atisba también el intento de construir una propia narración de carácter poético-literaria. *Pessoa/Lisboa*, por ejemplo, transforma el texto pessoano con el auxilio de otros medios en el elemento de un nuevo *storytelling* que, no solo identifica Lisboa con ‘la ciudad de Pessoa’, sino que la enmanta con la estética y la dimensión emotiva evocada por sus textos.

El conjunto de prácticas que se originan de esta intersección de campos, entre el consumo de literatura y experiencias de viaje, cae bajo el nombre de *turismo literario*. Según explica Barbara Schaff (2011: 166), en él “*materialist consumerism is combined with creative imagination, and the tourist’s appropriating, controlling gaze with the reader’s inquisitive hermeneutic*” (ibid.). En el turismo literario, sin embargo, vienen a conectarse “*modes of experience and understanding*” (ibid.) que no parecen tan ajenos uno al otro. Una primera convergencia consiste en el hecho de que “*tourism is the essentially modern way of learning about the world*”, mientras que “*reading Literature is the*

essentially traditional way of learning about the world” (ibid.). El turismo, en efecto, comparte con la literatura la necesidad fundamental de una reescritura de la realidad: “tourism, after all, is a semiotic system that writes significance onto the landscape” (ibid.), para que este se convierta en objeto de memoria o de deseo. La utilidad del medio literario para la comunicación y la actividad turística consiste no solo en coincidencias ocasionales, sino en una fundamental continuidad entre sus prácticas. El turismo remite finalmente a usos habituales de lo literario más amplio que la sola lectura. No es inusual, de hecho, la lectura o la escucha de historias, en forma de guías, que acompañan la propia visita o un recorrido por un lugar o una ciudad, como en el museo. En un evento dedicado al libro, entonces, la literatura puede no solo convertirse en un instrumento para estimular el interés de un cierto tipo público, consumidor de literatura, sino alimentar también la imaginación y ganas de quienes no tienen ninguna particular afección para este producto. Aprovechando esta posibilidad, el comité de Portugal intentó satisfacer las necesidades de diferentes tipos de público y ganar ambos para finalidades comerciales ajenas al campo editorial y literario.

9.5. Recepción y consideraciones conclusivas: Portugal y la “autenticidad” literaria

Si es que Portugal consiguió realmente pasar estos mensajes es otra cuestión. El dato empírico, a partir del material del que se dispone para este estudio en términos de opiniones del público asistente encuestado directamente en la feria (Anexo I), no permite averiguar ninguna hipótesis acerca de un efectivo impacto de la exposición portuguesa en dirección de un interés turístico. Por el contrario, muy sorprendentemente y contra toda expectativa analítica, un rotundo 0% de los encuestados –incluso entre los que pudieron expresar directamente un juicio sobre la exhibición del País invitado, por haber participado a su programa (20%) o visitado el pabellón (15,2%)– indicó en la “oferta turística” uno de los aspectos sobre el que obtuvo más información en el marco de la presencia portuguesa (pregunta 12b) –aunque la pregunta podría estar también mal formulada, pues más que de “información” en la muestra se trató de promoción y sugestión emotiva–. Hay que destacar, asimismo, cómo apenas un 4,8% marcó también la opción “literatura” y solo el 1,9% afirmó haber aprendido algo nuevo sobre la “historia, arte y cultura” de Portugal, a través de la participación del País invitado. El restante 93,3% no pudo o no quiso expresar algún juicio a este respecto.

Con una muestra total de 105 encuestados, estos datos –recopilados en el marco de una encuesta realizada en equipo para el proyecto *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica* (Europa-Universität Flensburg/DFG) a través de un cuestionario piloto¹⁰⁹² resultan demasiado escasos como para ofrecer una representación fiable y compleja de la recepción de la exposición portuguesa. Los resultados, no obstante, permiten por lo menos devolver una imagen del

¹⁰⁹² Se trata de la primera encuesta pensada en el marco del proyecto. El objetivo fue poner a prueba y desarrollar un catálogo funcional de preguntas, con el que medir la acogida del formato del País invitado de honor. Por esta razón también, con el fin de ganar más información, una porción significativa de las entrevistas (17,1%, 18 de 105) se centró de forma exclusiva y preferencial en la evaluación de la participación francesa en el año 2016, allí donde los entrevistados afirmaron guardar algún recuerdo (cf. Bosshard 2019a: 177), lo que redujo también la muestra de respuestas más detalladas sobre Portugal.

limitado impacto de la presencia de Portugal al interior del evento ferial en su conjunto. Si la exhibición del País invitado –exposición y programa– fue evaluada por un 23,8% de los encuestados encontrando una acogida muy favorable, con un promedio de 4,2 de 5 puntos (pregunta 11a), el 48% de los que contestaron al interrogante no pudo expresar una opinión, admitiendo de no haber “prestado mucha atención” o lamentando el hecho de que el País invitado resultara “desaparecido” y que “si no sabes que hay Portugal, es difícil saberlo” (pregunta 11b). Solo el 36% de ellos (el 8,5% absoluto) mencionó aspectos concretos para motivar su evaluación positiva, refiriendo a la oferta de literatura, a los autores y a los libros (20%; el 4,7% en términos absolutos) y la música (8%; 1,9%). Un ulterior 8% (1,9%) explica su juicio solamente a partir de su interés y afición personal por Portugal: “es un país atractivo”, “me interesa más, me llama más la atención” (ibid.). Una persona observó, además, que, sí, “se ve mucho en la feria, pero fuera no sabes que ha venido Portugal” (ibid.). Si el 69,5% de los encuestados pudo indicar correctamente el país invitado de aquel año (pregunta 2b), solo el 15,2% afirmó de haber visitado efectivamente el pabellón portugués al momento de la entrevista (pregunta 8). Sacando de la muestra total la porción de personas entrevistadas intencionalmente en las cercanías del stand de Portugal (9 personas), este dato se reduce ulteriormente, con un resultado no condicionado de 7,5%.

También entre los que visitaron el pabellón, el juicio se asestó en un valor medio de 4,2 puntos (pregunta 9a). En cuanto a las opiniones a este respecto, en una muestra tan restringida de respuestas (16 en total) no se pueden identificar constantes significativas, sino juicios sueltos. Cuatro personas (el 25% de los que contestaron) valoraron positivamente la presencia de “muchas publicaciones”, que “se pueden coger y ojear”; una de ellas notó también, sin embargo, como el conjunto estuviera “centrado especialmente en el Camões”. Hubo quienes, además de esperar algo “más grande” o más elaborado (“no era un pabellón”), echaron en falta “referencias estéticas sobre autores” y “algo más impactante”. En general, sin embargo, las respuestas resultan muy sintéticas y poco articuladas; cinco de los entrevistados de este grupo (el 31,2%) no supieron contestar el interrogante y una persona más se limitó a decir “no sé decir mucho, fue muy rápido”, lo que resume la impresión general de una exposición y propuesta poco llamativa, debido a una modalidad y oferta expositiva también muy contenida.

A una segunda pregunta, más detallada –“¿Visitando el pabellón portugués, ha habido algo que le haya sorprendido o que haya echado en falta?” (pregunta 10b)– solo una persona mencionó aspectos concretos relativos a la exposición: “hay una pantalla, F. Pessoa multimedial, pero falta un poco el folclor, que es lo más representativo, es muy aséptico, faltan los colores”. Las demás respuestas, muy pocas en total (5), se concentraron en el programa de actividades, entre otros notando, por ejemplo: “que hubiera Luis Pastor dando un concierto fue una sorpresa”; esta preferencia remite a la atención e importancia reconocida en el contexto de la FLM al carácter performativo y relacional de la propuesta, más que al elemento puramente expositivo, en el que los Invitados como los demás expositores no invierten particularmente.

La composición de la muestra de estos encuestados escogidos al azar devuelve también el carácter todavía muy local del evento, ya que el 85,7% del total tenía nacionalidad española (pregunta 15) y el 79,1% incluso residía en Madrid (76,2%) o en la Comunidad de Madrid. Todo ello se refleja también

en la resonancia del evento en la prensa. La búsqueda de noticias e informes sobre el evento remite en su totalidad a contribuciones procedentes de España y, en menor número, en reseñas de Portugal que anuncian y celebran la presencia del país en Madrid. Eliminando notas de prensas repetidas en varios medios y noticias de agencias que retoman los comunicados de la feria, pudieron considerarse 80 piezas periodísticas en total, entre artículos de diario, servicios radiofónicos y televisivos y blogs, donde, aunque fuera de paso, se remite a la presencia de Portugal y a su programa. Ninguna contribución, entre estas, sin embargo, presenta algún comentario acerca del pabellón o de la exposición. A raíz de un contexto condicionado por el interés local, los discursos acerca de Portugal y ‘su’ literatura se vieron enfocados particularmente en la relación entre España y Portugal y la cercanía cultural entre los dos países, de acuerdo con un eje activamente propuesto también por algunos eventos del programa literario de Portugal.

Por supuesto, veló por este acercamiento temático, el encuentro el primer día entre los reyes españoles, Felipe VI y Doña Letizia, y el presidente portugués Rebelo de Sousa –relanzado por los principales órganos de prensas nacionales y portuguesas–¹⁰⁹³ que inauguraron juntos la feria con un paseo, dominando las noticias sobre el evento y marcando este último bajo el signo de los “lazos ibéricos” (Ramon 2017). En esta misma dirección se comentó también la intervención de Eduardo Lourenço al día siguiente, durante la conferencia inaugural, o más bien *su presencia*; pues, frente al interés hacia la figura del filósofo (al que el *El País* y *ABCultural* dedicaron retratos y entrevistas),¹⁰⁹⁴ el texto de su discurso –sobre los destinos de la humanidad y el final de la Historia en una época de crisis mundial, sin alguna referencia a Portugal– no tuvo particular resonancia en los medios, más allá de su anuncio.¹⁰⁹⁵ Martín Javier del Barrio (2017), en el *País*, dedicó a Lourenço unas páginas, antes de su discurso, concentrándose en una serie de tesis del escritor, entre otras la idea de una Europa empernada en la identidad ibérica: “No somos nosotros y ellos. En realidad, españoles y portugueses somos la primera Europa; España descubrió América, Portugal circunvaló la Tierra hace 500 años” (Del Barrio 2017c). La cita, desde un escrito del filósofo de finales de los 80, es evocada en el contexto de la participación portuguesa para plantear las

muchas simetrías entre España y Portugal, así que [Lourenço] prefiere hablar de Península Ibérica, “con dos naciones que comparten una misma realidad histórica, cultural, religiosa. En lo esencial somos idénticos desde el cristianismo. Solo nos separan nuestras propias afinidades. Somos los países menos perturbados de Europa, menos desertificados culturalmente”. (Ibid.)

En otro artículo anterior, anunciando la presencia de Portugal, Del Barrio (2017a) insiste en elementos del programa cultural portugués que subrayan estas relaciones de intercambio no solo cultural sino identitario:

¹⁰⁹³ Cf. entre otros: Villanueva (2017), Martínez Fornés (2017), Ramón (2017), Romero (2017), La Vanguardia (2017), Diário de Noticias (2017), Correio da Manhã (2017b), Observador (2017). La mayoría de las noticias, de hecho, se concentraron en aquel día.

¹⁰⁹⁴ Cf. Armada (2017), Del Barrio (2017b),

¹⁰⁹⁵ Solo los blogs *La mirada actual* (2017) y *Lo que leímos* (2017) publicaron el texto, de forma parcial.

La portugalidad de España se mostrará con la participación de varios escritores españoles como Julio Llamazares o César Antonio Molina, que hablará del iberismo de Saramago. [...] Hay mucho iberismo, mucho intercambio cultural entre la línea que separa a los dos países. (Ibid).

Esta correspondencia se refleja por otro lado también en los medios portugueses –entre otros con directos paralelismos entre la propia FLM y otra feria callejera, en Portugal, la FERIA do Livro do Porto (Correio da Manhã 2017a)–. El periódico portugués *Journal* aprovecha la ocasión de la invitación a la feria, y el tema de encuentros sobre las relaciones intelectuales ibéricas, para recordar un tiempo, en la época modernista “Quando a elite literária era ibérica e não espanhola ou portuguesa” (Mochila 2017), gracias al intercambio de figuras como Teixeira de Pascoaes, Pessoa, Almada Negreiros, Unamuno, Gómez de la Serna o Eugeni d’Ors, una comunidad que el encuentro entre actores de los respectivos campos literarios y culturales en la Feria del Libro de Madrid recompondría simbólicamente.

Del mismo tenor es la transmisión radiofónica *Una casa portuguesa* (“programa dedicado a reforzar los lazos de unión hispanolusos”)¹⁰⁹⁶ de la emitente Radio 5. En ocasión de la celebración del “día de Portugal” (Día de Camões), el 10 de junio, la conductora Elena Gómez entrevista al periodista y escritor madrileño Carlos Taibo, autor del libro *Comprender Portugal*, que se presentaría la feria en el marco del programa portugués, quien afirmó:

Yo creo que tenemos una imagen demasiado tópica de Portugal, vinculado con un turismo fácil, esencialmente gastronómico y de playa y que esto se traduce en una ignorancia supina en lo que respecta a la condición de la vida política y social portuguesa, a la literatura, al arte [...] materias que comúnmente no son objeto de atención o que no son objeto de atención en relación con países que damos por descontados, que son muy similares al nuestro. [...] Algo que intuyo es un error porque, aunque hay muchas similitudes [...], las diferencias en este caso son importantes. [...] Hoy al menos hay dos escritores cuyos nombres suenan a cualquier ciudadano común, hablo de Fernando Pessoa y de José Saramago. (Radio 5 2017)

Pessoa y Saramago, que dominarían el programa de Portugal, fueron de hecho también las primeras y únicas figuras literarias a las que el telediario RTVE, el día de la inauguración, refirió para informar sobre la presencia del País invitados, presentando éstos últimos al público español como a “los tótems” (Ramón 2017) de la literatura portuguesa, “el novelista y el poeta, voces fundamentales de Portugal que se escucharán en la feria” (Romero 2017).

Con el intento de ampliar este panorama, el suplemento cultural de *El País*, *Babelia*, entre los pocos medios que trataron con algo más profundidad la participación de Portugal en la feria, ofreció a sus lectores, en los días que precedieron el evento, algunos retratos y reseñas de las novedades de lengua portuguesa en el campo de la narrativa y de la poesía de las últimas décadas (Sáez Delgado 2017; Cuadrado 2017), así como de sus editoriales (Del Barrio 2017b). El repertorio de representaciones evocadas por el lusitanista Antonio Sáez Delgado (2017) para ofrecer un esbozo de la literatura actual de Portugal –más allá de los cuatro nombres “más traducidos a otros idiomas” (Eça de Queirós, Pessoa, Saramago, Lobo Antunes)– se inscribe en un horizonte de imagotipos de origen poético ampliamente difundido y ya empleado por Portugal en su proyección, por ejemplo, en Fráncfort o más recientemente

¹⁰⁹⁶ RTVE Audio: *Una casa portuguesa*, <https://www.rtve.es/play/audios/una-casa-portuguesa/> (21/01/2024).

en la feria de Bogotá en 2013. El filólogo abre significativamente su perfil con la célebre cita de Vergílio Ferreira “Desde mi lengua se ve el mar” –ya lema de Portugal en la FILBo (cf. Pizarro 2013)– que “ha servido para marcar los designios de la historia de la cultura lusitana y sirve aún para imaginar algo así como un mapa líquido de su literatura actual” (Sáez Delgado 2017). La referencia al campo de la metáfora marina resitúa una vez más la literatura portuguesa en el contexto concreto de un paisaje nacional encantador, también para el turista,¹⁰⁹⁷ con un conjunto de otras connotaciones conceptuales y emotivas imbricadas en la historia de relaciones de Portugal con el mar, de sus exploraciones y memorias nostálgicas. Así “ese desasosiego por la situación del país, por el presente que sigue a un pasado tan heroico como trombótico, es uno de los aspectos que con más fuerza brotan en muchos de los nombres destacables de estas últimas décadas” en la que se inserta también “otra línea temática muy interesante en la penúltima generación” y “una visión más sofisticada e inundada de referencias culturales de carácter internacional” (ibid.). En este retrato entrarían, según el autor, un sinnúmero de autores y títulos, en diferentes géneros, rápidamente mencionado, a modo ejemplificativo.¹⁰⁹⁸

En el periódico *Sol*, el comentarista portugués Diogo Vaz Pinto (2017) criticaría muy duramente la síntesis planteada por este mismo artículo, que “deixando o peixe miúdo confundir-se com o graúdo, para dizer-lhes que da língua de onde se vê o mar, parece que o importante é notar que não faltam escritores a meter as contas num fio sem grandes nós”.

Ahora bien, frente a estas expectativas y horizontes de precompresión, cabe preguntar si la estrategia del País invitado consiguió realmente abrir otras posibilidades. Pues, realmente, con el objetivo de “dejar una marca en autores consagrados”,¹⁰⁹⁹ Portugal apostó en su exposición por un concepto extremadamente simplificado, que redujo al mínimo tanto el empleo del texto, como el panorama de la literatura nacional, con un escueto catálogo de citas, obras y referencias útiles, renunciando a vistas más complejas. Al mismo tiempo, puede reconocerse la insistencia en motivos, elementos e imágenes características, ligadas con un territorio. También el más amplio y articulado programa literario mantuvo un planteamiento centrado en un grupo de figuras consagradas, que vincularon y en parte eclipsaron la presentación del pequeño grupo de 22 autoras y autores nacionales participantes. De hecho, como hubo a lamentar el aquí citado Vaz Pinto (2017) “com a excepção de Eduardo Lourenço e de Gonçalo M. Tavares, os grandes vultos da nossa literatura representados na Feira de Madrid só lá estão em espírito e na letra”.

El planteamiento de la exhibición portuguesa y su programa acabó de hecho por excluir, numerosas personalidades de larga trayectoria literaria y de primer plano a nivel internacional y todavía vivientes en aquella fecha, como António Lobo Antunes, Agustina Bessa-Luís y nombres de éxito fuera de Portugal como Lúcia Jorge o Mario de Carvalho. Ni hablar de la exclusión de numerosos representantes

¹⁰⁹⁷ El aparato fotográfico añadido al artículo visualiza directamente esta sugestión en la figura de un lector, relajadamente sentado en la orilla del agua (cf. Sáez Delgado 2017).

¹⁰⁹⁸ Se trata de narradores y narradoras (Dulce Maria Cardoso, Isabela Figueiredo, Eduardo Lourenço, Valter Hugo Mãe, Inês Pedrosa, José Luís Peixoto, Gonçalo M. Tavares, Afonso Cruz, Mário de Carvalho y Rui Zink, Maria Velho da Costa o Hélia Correia, Lúcia Jorge, Mário Cláudio o Almeida Faria), poetas (Herberto Helder, António Ramos Rosa, Vasco Graça Moura, Manuel António Pina, Nuno Júdice o Gastão Cruz), así como de “escritores portugueses de origen africano, como Paulo José Miranda u Ondjaki” (ibid.).

¹⁰⁹⁹ Pedro Behran da Costa, entrevista del 14/08/2018.

excelentes, ya pasados a la historia y galardonados con los más prestigiosos premios literarios, como Jorge de Sena, Al Berto, José Cardoso Pires, Miguel Torga o Vergílio Ferreira, quienes más allá de los omnipresentes Pessoa y Saramago, de una forma u otra, protagonizaron las exhibiciones portuguesas de 1997 en Fráncfort, en el Salon du Livre de París en 2000 (cf. Conceição Caleiro/Pereirinha 2000) o todavía en la Feria Internacional del Libro de Bogotá de 2013 (cf. Pizarro 2013).

De cara a todo ello, y a la muy modesta recepción general de la participación portuguesa en Madrid, quizá la información más relevante que el catálogo de respuestas a nuestro cuestionario nos entrega es otra vez la apreciación, no obstante, muy positiva de la exhibición y presencia del País invitado. El dato resulta significativo si se cruza, como indica Marco Thomas Bosshard (2019a) analizando esta tendencia en las respuestas de un grupo de libreros encuestados junto con el público no profesional, con el favor que el formato del País invitado goza todavía entre los asistentes y participantes en la feria madrileña –con un 25% total de preferencias (26% para el público no profesional) frente al 15%, 13% y 9% (respectivamente el 20%, 13% y 11%, entre los no profesionales) de enfoques en una “perspectiva transnacional”, en una “región o ciudad” o “personalidad” (ibid.: 186-187)–. Bosshard avanza la hipótesis de que, en la percepción de este público, “el modelo de los países invitados de honor [...] puede contribuir a redefinir y redescubrir aquellas identidades –nacionales y locales a la vez– que apenas se percibían en tiempos de la dominación anglosajona” (ibid.) en el sector del libro, defendiendo en este sentido una mayor “bibliodiversidad” (ibid.).

Esta idea parece confirmada si, volviendo a nuestra muestra más restringida de encuestados no profesionales, se analizan también las respuestas a otro interrogante planteado en las entrevistas: “En tiempos de la globalización, ¿aún le parece legítimo pensar en categorías nacionales a la hora de promover libros?” (Anexo I, 14a y 14b). El 86,7% no tiene dudas y piensa que sí, frente a apenas un 11,4% de contrarios y un 1,9% de indecisos (pregunta 14a). La distribución y el tipo de motivaciones a este respecto (pregunta 14b) resultan extremadamente llamativas, también en las coincidencias terminológicas de las respuestas espontáneas: el 24% remite expresamente a la dimensión de conocimiento (“conocer”, “conocernos”, “conocido”, “estudio”, “comprensión”, “tenernos en cuenta”...) que este tipo de acercamiento permitiría, como medio y remedio contra una globalización en el ámbito cultural y para el fomento y la mayor “visibilidad” internacional de “culturas” (29%) o “literaturas” (13%) de otra forma poco representadas en la edición. “Aunque haya globalización, las raíces quedan presentes” (ibid.): buena parte de las respuestas (27%) insisten en la importancia de este formato para marcar ideas de “identidad” o pertenencia (“su”/”sus” “raíces”, “personalidad” – 15%)¹¹⁰⁰ o, con menos fervor identitario, el valor de las “diferencias” (12%). Una buena síntesis alcanza quien dice “la literatura es ‘glocal’: creo que, aunque esa sea global, aún sigue siendo local” (ibid.). Un grupo más se añade a este cómputo y está representado por un ulterior 12% que entiende expresamente el formato del País invitado como una medida para el fomento de un “diálogo entre países”, para

¹¹⁰⁰ “Cada país tiene...” es una fórmula que se repite con cierta frecuencia (5%) así como la referencia –con esta u otra expresión– no solo a lengua y la cultura de casa país, a la “literatura” o a “gastronomía, música, cine”, sino también a alguna “particularidad”, “personalidad”, “forma de literatura” (15 % – Anexo I, pregunta 14b).

“acercar[se]”, “abrir la mente”, “abrir fronteras”, “para viajar” e “incentivar que la gente se mueva” (también como ayuda frente a la “inmigración”) (ibid.).

Frente a la que se advierte como la amenaza de una progresiva homologación cultural, la identidad o diversidad aparentemente defendida u ofrecida por el formato del País invitado es percibida, también entre el público de consumidores de libros, como un valor urgente en la producción y consumo de bienes culturales, como salvaguardia de elementos locales que traducen el deseo y la necesidad de mayor “autenticidad” de las expresiones culturales frente a una sustitución con subrogados comerciales globales: “la cultura no está globalizada todavía”, “la cultura local tiene mucho más peso que la cultura global, más consistencia”, “la globalización no hace que somos uniformes” (ibid.).

Ahora bien, señala el sociólogo Ning Wang (1999) –al que remite también Barbara Schaff (2011) en su estudio sobre el turismo literario– cómo la búsqueda de “authenticity” constituye un factor de motivación determinante en actividades “which involve the representation of the Other” (ibid.: 350) y que distingue tanto la experiencia turística en general, como este tipo de eventos culturales, en los que se plantea la relación con el otro a través del libro y de la literatura. La “authenticity”, según Wang, no remite a ninguna realidad absoluta, sino que define una experiencia ligada con ciertas expectativas y percepciones. Al lado de una “objective authenticity” (Wang 1999: 351), referida a objetos, elementos o sitios que *se reconocen* como “originales” por remitir a prácticas instituidas o a ciertas geografías – como los azulejos esbozados en el pabellón de Portugal, los colores nacionales o la imagen de gaviotas y tranvías o también los conciertos de músicas tradicionales –, Wang distingue también una “constructive or symbolic authenticity” (ibid.: 350), creada sobre la base de una labor imago-productiva,¹¹⁰¹ donde la realidad y pertenencia misma de un objeto a un horizonte cultural es el resultado de proyecciones, en las que la textualidad y la actividad literaria puede intervenir de manera decisiva –como fue, en el caso de Portugal, con la reconfiguración e imaginación poética y narrativa del paisaje, las citas, las sugerencias bibliográficas, la muestra virtual sobre Pessoa o la propuesta de experiencias emotivas de lecturas dramatizadas impactantes y ejemplificadoras de un supuesto modo nacional–. Es a raíz de esta labor constructiva y simbólica si la relación entre ciertos objetos, valores o imágenes acaba por convertirse en un único elemento inseparable, como la asonancia de un binomio ya tan emblemático como *Pessoa/Lisboa* implícitamente parece sugerir.

Respondiendo a la que se configura como una efectiva exigencia del público de visitantes en la Feria del Libro de Madrid, la reducción estratégica del capital literario nacional operada por Portugal se inscribe significativamente en estas medidas orientadas a lograr más fácilmente un perfil identitario cuanto más definido y reconocible, que apela a un deseo de “autenticidad”, útil tanto al fomento de la venta de libros como al turismo. Hay que considerar, finalmente, la particular libertad y el estatus del que un País invitado goza en eventos como la Feria del Libro de Madrid que se dirigen directamente a un público de consumidores y que no plantea para los Invitados vínculos relativos a su industria editorial. Una libertad que permite a estos últimos de hacer hincapié en una pluralidad de motivaciones

¹¹⁰¹ “Constructive authenticity refers to the authenticity projected onto toured objects by tourists or tourism producers in terms of their imagery, expectations, preferences, beliefs, powers, etc [...]. In this sense, the authenticity of toured objects is in fact symbolic authenticity” (Wang 1999: 352).

e intereses diferentes, pero también potencialmente convergentes, y aprovechar un contexto más de entretenimiento que de negocios para aparear la presentación de libros con otros objetivos culturales, económicos y comerciales.

CAPÍTULO 10. INNOVACIONES DE LA LENGUA: FRANCIA Y LA “FRANCOFONÍA” EN LA FRANKFURTER BUCHMESSE (2017)¹¹⁰²

10.1. *Frankfort en français*: ¿el idioma como Invitado de honor?

“Francia, ¿dónde estás?”¹¹⁰³, así, el 12 de octubre de 2017 en la *Frankfurter Neue Presse* titulaba lacónica Sabine Kinner, comentando su visita al pabellón del País invitado en la Buchmesse de aquel año. Quien en el espacio de exposición de Francia había esperado encontrar una representación de la *grande nation* tuvo que quedar decepcionado: “en lugar de la elegancia parisina, minimalista y fría o pomposa como un boudoir, lo que se depara es una parquedad decepcionante [...], como si el diseñador de un fabricante sueco de muebles hubiese tenido un mal día”.¹¹⁰⁴ La estética “IKEA”¹¹⁰⁵ de un diseño “no exactamente romántico”,¹¹⁰⁶ según comentó Bettina Schulte (2017) en la *Badische Zeitung* refiriéndose a la estructura modular de estanterías en madera que conformaba el pabellón, desorientó los que al visitar la exposición francesa más se habían dejado guiar por sus expectativas. Lo que se veía, para algunos, “no tiene mucho que ver con Francia”¹¹⁰⁷ o, por mejor decir, no se correspondía en nada a algún imagotipo predefinido.

28 años después de su primera aparición en la Feria del libro de Fráncfort de 1989, Francia volvía a ser protagonista del evento editorial más grande del mundo, con un estilo y una propuesta que se alejaba de lo que el público había podido apreciar entonces. A diferencia del *Pavillon Bleu* de 1989 diseñado por el artista Lucio Fanti (cf. Syndicat National de l’Édition 1989) que, si bien en un estilo minimalista y moderno, celebraba la historia de la República francesa, en el segundo centenario desde la Revolución con múltiples referencias –desde el uso simbólico del color azul de la bandera nacional, a la exposición de bustos–¹¹⁰⁸ el pabellón de *Frankfort en français*, lema elegido por Francia en 2017, bajo la dirección del arquitecto suizo Ruedi Baur, no presentaba evidentemente ningún tipo de elemento, incluso cromático, que pudieran reconducir a este país. Lo que el visitante tenía por delante (fig. 109) al entrar a este lugar abierto, sin un centro aparente, era un enorme espacio vivo y en ebullición, dividido por una serie de estanterías en madera, repletas de volúmenes, “à la fois bibliothèque” y “centre urbain” (Baur 2017: 8) como se leía en la comunicación oficial. La *escena* y

¹¹⁰² Una primera versión parcial de este capítulo ha sido publicada en alemán, en forma de artículo en la revista *Leindemains* (Anastasio 2018).

¹¹⁰³ “Frankreich, wo bist du?” (Kinner 2017: 25).

¹¹⁰⁴ “Statt Pariser Eleganz, entweder kühl minimalistisch oder boudoirhaft pompös, tut sich enttäuschende Kargheit auf [...], als hätte der Designer eines schwedischen Möbelherstellers einen schlechten Tag gehabt” (ibid.)

¹¹⁰⁵ Aludida y repetidamente indicada por el público y los comentaristas en la prensa. Entre otros: Bucheli (2017), Schulte (2017); Ebel (2017). “IKEA”, “IKEA-Optik” [aspecto IKEA], “IKEA-Stil” [estilo IKEA] resultan también entre las asociaciones espontáneas del público encuestado, valoradas, alternativamente, como aspectos positivos o negativos (cf. Anexo 2).

¹¹⁰⁶ “[...] nicht unbedingt romantisch” (Schulte 2017).

¹¹⁰⁷ “Es hat wenig mit Frankreich zu tun”, dijo uno de los entrevistados, de acuerdo con otros, por los que el diseño no parecía “typisch Französisch” [típicamente francés] o incluso “erinnert eher an Schweden” [recuerda más bien Suecia] (ibid.).

¹¹⁰⁸ Para un análisis de la presencia francesa en 1989 cf. Rütten (1999: 144-147); Hertwig (2018; 2023: 180-190).

el ambiente que se presentaba al público apuntaba a devolver, con una muestra performativa, no solo la enorme variedad sino también la vivacidad de la actividad literaria y editorial de habla francesa.

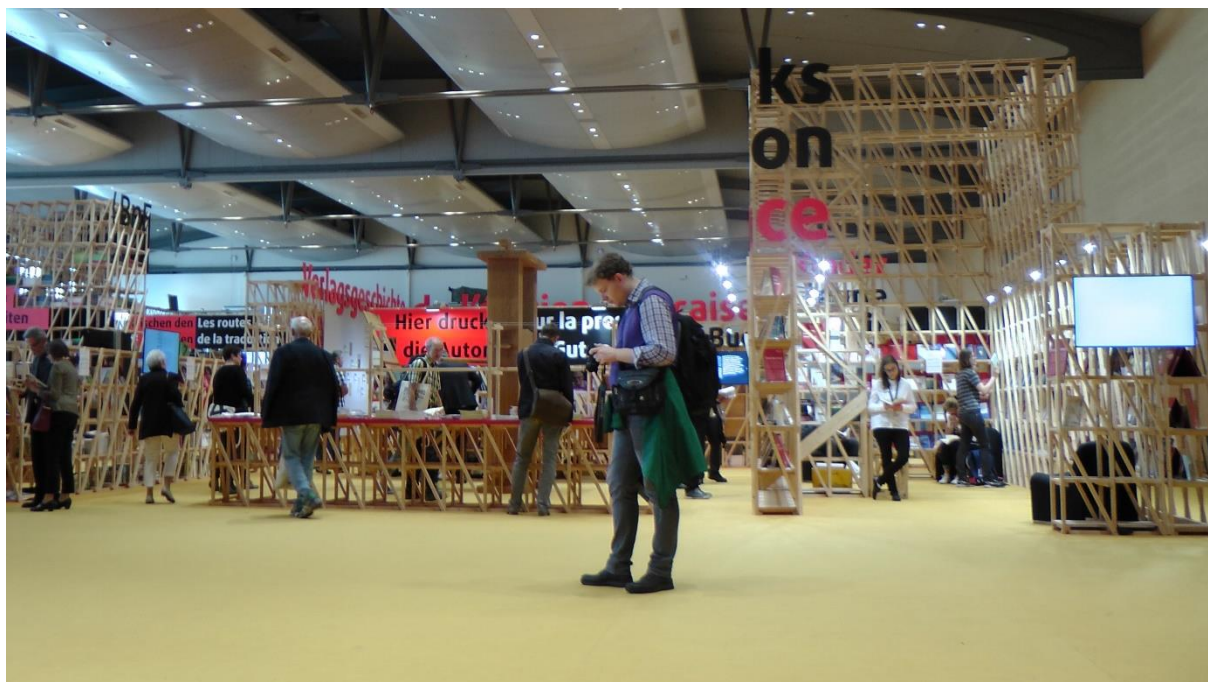


Figura 109. El ambiente del pabellón francés, Frankfurter Buchmesse 2017.

Foto: Archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project.

Con un perfil cultural y una producción literaria ampliamente conocida, traducida y recibida en Alemania, debido también a la cercanía entre los dos países y una larga historia de relaciones editoriales, Francia se presentaba en la feria alemana no solo como sólida “nación del libro” –de acuerdo con aquella definición primigenia de los invitados de honor a la Buchmesse (AuM 1988/1989: 7)–, por su próspero mercado editorial nacional e internacional, sino que, en virtud, también de eficaces políticas culturales y educativas del gobierno francés el país se veía introducido al público local, en la prensa, como “Nation von Lesern” [nación de lectores] (Leisemann 2017), y como modelo europeo de estrategias activas de promoción a la lectura (cf. Ehling 2017; FAZ 2017: 18).

Bajo este trasfondo, el comité del Invitado de honor intentó cumplir con estas expectativas, con un programa abrumador de más de 200 eventos en el recinto ferial, entre encuentros profesionales, mesas redondas, charlas y lecturas, exposiciones y exhibiciones (Fef 2017a: 14-46), al que se acompañaron otros 130 en la ciudad de Fráncfort y en los alrededores (ibid. 14-71). El Invitado de honor además se vio acompañado por una mastodóntica representación de aproximadamente 180 autoras y autores¹¹⁰⁹

¹¹⁰⁹ La cifra no se deja calcular con exactitud, debido probablemente a cancelaciones de última hora. El programa oficial actualizado al día 1 de septiembre de 2017 indica 177 personalidades, divididas en las categorías de “littérature” (narrativa y poesía), teatro, ensayo, cómics, literatura infantil y juvenil (Fef 2017a: 84-85). El último dossier de prensa publicado por el comité, el 20 de septiembre, ofrece un listado de 130 autoras y autores invitados por el comité y 49 presentes en la feria, por un total de 179 (Fef 2017b: 10-11). Luise Hertwig (2023: 244-257), quien ha realizado un detallado análisis de la delegación francesa, remite a una versión de este mismo dossier, imprimida el 10 de octubre de 2017 y considera para su estudio un total de 183 escritoras y escritores así distribuidos: 138 miembros de la delegación y otros 45 que participarían por invitación de editores o gremios. Muy probablemente, es esta la fuente más fiable. Sin embargo, el listado con el detalle

de habla francesa procedentes de diversas regiones del mundo, un número tres veces superior al promedio de personalidades que los países invitados suelen traer a Fráncfort¹¹¹⁰ y que debía así dar proyección a la riqueza y diversidad de la oferta editorial y cultural en lengua francés actual.

La expectativa hacia la participación de Francia en Fráncfort iba, sin embargo, mucho más allá de la edición y de novedades editoriales. En el exacerbado clima político que preparó y siguió a las elecciones nacionales en Francia y Alemania, respectivamente en abril y septiembre de 2017, con la victoria de las formaciones liberales y socialdemocráticas, contra la temida avanzada de partidos populistas y extremistas de derecha, la invitación francesa a Fráncfort se configuró como una oportunidad para promover y celebrar la cooperación franco-alemana –según indicaba el *Börsenblatt* ya en enero de 2017– como “pilar central de Europa”.¹¹¹¹ Como afirmarían también el director de la feria Jürgen Boos frente a la prensa, la participación francesa adquiriría así el significado de “una señal política, una señal muy europea”.¹¹¹² A testimonio de todo ello destacó en la edición 2017 la presencia excepcional, en el acto inaugural de la feria, del presidente de la República francesa Emmanuel Macron y de la canciller alemana Angela Merkel. Por segunda vez desde su mandato, la canciller acudió en persona a Fráncfort el 10 de octubre, para dar la bienvenida al huésped.¹¹¹³ En sus discursos, Macron y Merkel declararon y subrayaron el común “projet de refondation” de Europa: “notre Europe, [...] qu’avec la chancellerie, nous voulons porter”, dijo Macron (2017: 3) –pues, diría también Merkel (2017) “el ulterior desarrollo de Europa siempre depende también del impulso de Francia y Alemania”–,¹¹¹⁴ una Europa fundada en la cooperación y en el “cosmopolitismo” (“Weltoffenheit”) como antídotos contra el soberanismo.

Junto y en continuidad con el proyecto de renovar el intercambio y la cercanía entre Francia y Alemania en el ámbito de la política europea –y al que aludía también el propio lema “Frankfurt en français”–,¹¹¹⁵ otro elemento programático marcaría, sin embargo, de manera aún más decisiva la presencia de Francia en la feria alemana. La novedad más significativa de su participación consistió,

de los nombres compilado por la autora (ibid.: 432-433) enumera, en realidad, solo 134 invitados pertenecientes al primer grupo, lo que confirmaría un total de 179 personalidades.

¹¹¹⁰ Se trata del doble respecto a Italia en 1988 y de una cantidad, incluso, casi 5 veces superior al total de autores y autoras que representaron, por ejemplo, México en 1992 (cf. cap. 5).

¹¹¹¹ “[...] tragender Pfeiler Europas” (Roesler-Graichen 2017a).

¹¹¹² “Der französische Auftritt ist ein politisches Zeichen, es ist ein sehr europäisches Zeichen” (Boos cit. en Die Welt 2017).

¹¹¹³ Antes de entonces, solo había estado en ocasión de la participación de China como País invitado en 2009. Cf. Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (2009): “Rede von Bundeskanzlerin Dr. Angela Merkel zur Eröffnung der Frankfurter Buchmesse am 13. Oktober 2009 in Frankfurt am Main”, 14 de octubre de 2009, <https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/bulletin/rede-von-bundeskanzlerin-dr-angela-merkel-799194> (27/11/2022).

¹¹¹⁴ “[...] um Europa weiterzuentwickeln, kommt es immer wieder auch auf Impulse aus Frankreich und aus Deutschland an” (Merkel 2017).

¹¹¹⁵ La repetición de la raíz *franc* puede entenderse como una referencia a la conexión histórica entre los pueblos germánicos y galo-romanos en la época del Imperio franco. Como es notorio, la ciudad de Fráncfort adquirió este nombre (originalmente “Frankenfurt”, “fortaleza de los francos”) cuando el Imperio franco alcanzó su máxima expansión a finales del siglo VIII, bajo Carlomagno (cf. Stalljohann-Schemme 2017: 72-73). En la ceremonia de entrega del papel oficial de Invitado a Francia el 20 de octubre de 2016, el alcalde Peter Feldmann recordaría al monarca que “die Frankfurter Messen ins Leben rief” [dio vida a las ferias comerciales de Fráncfort] y al que la ciudad había dedicado una estatúa, como símbolo de la “besondere[n] Verbindung zwischen Frankfurt und Frankreich” [conexión especial entre Fráncfort y Francia] (*Börsenblatt* 2016).

de hecho, en un diferente marco temático, con el que el comité organizador, coordinado por el ya vicedirector del Institut français en Marruecos, Paul de Sinety, consiguió revolucionar –por lo menos en términos de comunicación y organización– el propio concepto y formato del País invitado. Bajo el lema de “Francfort en français”, en el centro de la exhibición de Francia vino a colocarse ya no más el país, sino la *lengua francesa*, como idioma de extensión global –“grandes langues de diffusion internationale” (North 2017: 9)– más allá de confines y de las continuidades de un espacio nacional. Como hubo a indicar Xavier North, delegado para el idioma francés en el Ministerio de Cultura y asesor del comité, como Invitado de honor venía así a considerarse y presentarse una comunidad definida por la pertenencia a una lengua literaria:

les organisateurs ont voulu mettre à l’honneur tous ceux qui, dans leur travail d’écriture, ont fait de la langue française leur patrie (pour reprendre le mot d’Albert Camus): les auteurs français, certes, mais plus généralement les auteurs d’expression française, dans leur extraordinaire diversité. (Ibid.)

Abriendo el marco de su perfil y de su capital literario a una dimensión programáticamente transnacional, “au-delà des appartenances nationales” (North: 9), Francia intentó proyectar su imagen hacia el horizonte de un campo cultural, editorial y literario alargado a una dimensión mundial, extremadamente variada y fragmentada en su interior –el de una “langue dispersée” (ibid.)–. La participación francesa supuso así una transgresión de los paradigmas que hasta entonces habían definido los marcos habituales de participación de Países invitados. El entonces director de la Buchmesse Jürgen Boos, reconoció en ello la voluntad explícita de elevar la lengua a principal “forma de expresión identitaria”.¹¹¹⁶ Por decirlo con la metáfora de Benedict Anderson (2006 [1983]) hasta aquí empleada, Francia propuso una forma de “imaginación” comunitaria alternativa a la de un territorio definido por una única entidad político-económica y su realidad histórica, renunciando a una proyección de tipo homogeneizadora, típica del paradigma identitario moderno descrito por Anderson. Por el contrario, a partir del modelo de la lengua, Francia como Invitado de honor vino a reivindicar la “diversité”¹¹¹⁷ como principio definitorio de su campo cultural y un concepto abierto y dinámico de identidad.

En el nivel performativo de su comunicación, Francia pudo ganar de esta operación también en términos de proyección simbólica, presentándose como realidad inclusiva –del mismo modo que Alemania en 2011 en la FIL Guadalajara–. El programa cultural y literario y su celebración de la “extraordinaire diversité” (North 2017: 9) de la edición de habla francesa se ofreció como expresión de una actitud voluntaria y de un acto de reconocimiento del campo editorial en perspectiva ética y

¹¹¹⁶ “[...] identitätsprägende Ausdrucksform” (Boos cit. en Börsenblatt 2017).

¹¹¹⁷ Otra palabra de orden del discurso del comité. De una “création au service de la diversité culturelle” habla, en la presentación del programa oficial, el entonces ministro de Europa y Exteriores Jean-Yves Le Drian (2017: 2). Análogamente, la ministra de Cultura Françoise Nyssen (2017: 3), por la cual: “C’est dans l’éternel renouvellement de la créativité de nos artistes que le destin de notre pays se construit chaque jour : sa vocation est d’être partagée dans sa diversité, par tous”. También para el comisario Paul de Sinety (2017: 5), se trata de ofrecer una muestra de la producción en francés como “langue de diversité” en sí misma. Una “extraordinaire diversité” (North 2017: 9) y una “grande diversité de la création francophone” (Baur 2017: 8) representan paradigmas del discurso también de Xavier North y del mismo concepto expositivo para el diseñador del pabellón Ruedi Baur (2017: 8).

política, de acuerdo con el objetivo, del campo político e institucional, de promover la cooperación franco-alemana en dirección social-democrática y de marcar una abierta diferencia de valores con las derechas, sobre todo respecto de políticas migratorias. No podía haber sido más explícito, en este sentido, el comisario Paul de Sinety, quien, presentando el programa oficial, escribió:

À travers eux [les 180 auteurs proposés ; M.A.], c'est l'occasion unique de débattre sur l'accueil et la compréhension de l'autre, sur les combats et les valeurs d'une langue de diversité, en partage sur les cinq continents. [...] Ce combat que mènent les professionnels du livre de France et d'Allemagne, appuyés par les pouvoirs publics, c'est le combat de tous. L'avenir du livre dans nos pays pose, en effet, la question de l'avenir de l'Europe, de son identité, de nos valeurs démocratiques : pour une Europe de la traduction, de la pluralité éditoriale, du partage des savoirs et de l'hospitalité. (De Sinety 2017: 5)

L'hospitalité des langues sería, significativamente, también el título de la lectura y performance realizada por el dramaturgo Wajdi Mouawad, invitado a inaugurar la Buchmesse de 2017 en el nombre de la delegación francesa, tematizando su condición de migrante libanés en Quebec (cf. 10.1.1). La *hospitalidad*, palabra clave que permeó al unísono el programa literario del Invitado de honor en diversos eventos y en el discurso de organizadores y representantes institucionales,¹¹¹⁸ vino a presentarse como rasgo fundamental de la lengua francesa –un posmoderno *génie de la langue*, por así decir, retomando una antigua, notoria querelle de la lingüística local–, y a traducirse en un activo programa político y cultural. En el marco de “Francfort en français” 52 intelectuales y escritores, entre participantes y no participantes en el programa del Invitado de honor,¹¹¹⁹ firmarían una declaración pública, suscribiendo las palabras de Paul Ricœur, en su ensayo *Sur la traduction* (2004): “Hospitalité où le plaisir d’habiter la langue de l’autre est compensé par le plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d’accueil, la parole de l’étranger” (Fef 2017b: 39). En las intersecciones de los discursos políticos e institucionales que enmarcaron el evento, la representación del universo literario a través del principio de una “langue dispersée dans le monde” (North: 9) permitió tanto ampliar y diversificar su espectro, como otorgarle nuevos capitales simbólicos, como referencia a un intercambio cultural interno, como indicador de modernidad, pero a la vez como elemento crítico potencial (cf. 10.1.1 y 10.1.2).

Bajo la noción misma de *hospitalidad*, Francia concibió su propio papel de país huésped. También desde el punto de vista de la organización la presencia francesa, se asistió a una ampliación de los marcos habituales que caracterizan la participación de Países invitados en Fráncfort. De acuerdo con el cambio de eje, Francia reinterpretó su papel de Invitado de honor, convirtiéndose, por así decir, en un anfitrión delegado, invitando a su vez a otros países de habla francesa a participar (y, por supuesto,

¹¹¹⁸ Desde la ministra de Cultura Françoise Nyssen (“Cette langue, qui est le patrimoine que nous partageons et qui nous appartient à tous, est par essence hospitalité, convivialité et inventivité” [Nyssen 2017 : 3]), al ya citado Xavier North (quien habla del francés como de una “langue hospitalière, tout à la fois accueillante et accueillie”, [North 2017: 9]), al poeta, traductor y asesor literario del comité, Frédéric Boyer (1961-), en su entrevista sobre: “Langue française et hospitalité” (Boyer 2017).

¹¹¹⁹ Al lado de diversos miembros de la delegación y del propio arquitecto del pabellón francés, el suizo Ruedi Baur, se distinguen también los premios Nobel 2008 y 2014 Jean-Marie Gustave Le Clézio y Patrick Modiano, la socióloga Gisèle Sapiro, el historiador Roger Chartier y el filósofo Alain Badiou, que no estarían en Fráncfort (cf. Fef 2017b: 13).

a contribuer financièrement) a la exhibición. Adhirieron a la iniciativa gobiernos y asociaciones de Bélgica, Luxemburgo, Suiza, así como la Organisation Internationale de la Francophonie (OIF), ente para la promoción cultural, el desarrollo político y económico que reúne 88 países. Francia, como Invitado oficial de la Buchmesse, mantuvo, sin embargo, la gestión central del evento y del programa, que fue encargo del Institut français, bajo la dirección del comisario general Paul de Sinety, con el apoyo del Ministerio de Europa y Asuntos Exteriores del gobierno francés y del Ministerio de Cultura, en colaboración con el Centre national du livre, el Syndicat national de l'Édition, el Bureau International de l'Édition Française (BIEF) (cf. Fef 2017a: 86). Así, el programa y la exhibición pudo realizarse con la cooperación de OIF, de la Comunidad francesa de Bélgica, del gobierno de Luxemburgo y la Fundación ProHelvetia y Association Suisse des Diffuseurs, Editeurs et Libraires (ASDEL) en representación de la Suiza francófona (ibid. 73-74), quienes colaboraron en la organización de eventos y de rincones temáticos e iniciativas en el espacio de exposición del pabellón central. A pesar de la deseada apertura del Invitado de honor a la dimensión mundial, cabe destacar, cómo, finalmente, por lo menos en el nivel de representación oficial y de presencia en el área expositiva del pabellón central la literatura y la edición de lengua francesa quedara esencialmente representada por los países y regiones del espacio europeo, mientras que quedó a autoras y autores individuales procedentes de países extraeuropeos, con su obras o en el marco temático de lecturas y eventos, el encargo de ofrecer, directa o indirectamente, una proyección también fuera de Europa. Por su parte, la Organisation Internationale de la Francophonie (OIF) participó en la realización de un stand colectivo de editores procedentes de África y Haití, en el salón 5.1, fuera del pabellón (ibid.: 80).

La exposición central en el espacio del pabellón francés apuntó así a devolver este panorama y fermento internacional de la edición en francés. El pabellón se presentaba como una gran área en construcción, “un vaste chantier littéraire” (D’Arondel de Hayes et. al 2017: 5) –según indican sus diseñadores, de la École Supérieure d’Art et Design de Saint-Étienne–, un laboratorio con una miríada de rincones expositivos, iniciativas culturales de entes y asociaciones, proyectos artísticos y comerciales innovativos, instalaciones, juegos y actuaciones –por un total de 25 atracciones, entre espacios expositivos, talleres y performances– que ofrecían una muestra material e interactiva de la literatura y de la edición, en una pluralidad de medios, impresos, electrónicos y digitales o, más bien, virtuales. De manera particular, la exposición procuró celebrar y proyectar una dimensión de futuro, central tanto para el horizonte tecnológico de la edición como para la agenda política, de cara al común desarrollo europeo (cf. Schulz 2017). Ya en la primera conferencia de prensa de octubre 2016, el entonces primer ministro Manuel Valls había señalado, junto con la centralidad de la lengua francesa, “innovation” y “jeunesse” como los dos otros ejes de la invitación de Francia a Fráncfort (Valls 2016: 2 y 4): “il faut redonner envie de France à la jeunesse allemande... et envie d’Allemagne à la jeunesse française”; “[La culture] doit aller aux devants, provoquer l’étonnement, l’émotion, la rencontre avec un public jeune”. La exposición y diversas de las iniciativas del programa francés dieron particular espacio a los temas de la digitalización y de las nuevas tecnologías aplicadas al ámbito de la cultura, con productos atractivos dirigidos sobre todo al público joven. El mayor enfoque en elemento de la lengua y en el aspecto lúdico tendría la ventaja de enfocar de forma más directa hacia el medio y la

actividad literaria, más que imponer de manera abstracta marcos culturales y territoriales, lo que por otro lado iría, sin embargo, también en detrimento de la representación y representatividad de obras literarias concretas.

10.1.1. El perfil literario de Francia y los universos polémicos de la “francofonía”

La conversión transnacional, basada en uno de los ejes centrales de la propia imaginación nacional moderna, la *lengua* –problemático ligado de una nunca suficientemente interrogada historia colonial–, permitió a Francia, en primer lugar, ampliar significativamente el diámetro simbólico de su propia representación, comprendiendo en su capital literario una pluralidad de voces y áreas geográficas.

El extenso abanico de 180 o más personalidades llamadas a participar en el programa de Francia (cf. Fef 2017a: 84-85; Fef 2017b: 10-11), vino a comprender también 57 autoras y autores de otros países, entre otros: Suiza, Bélgica, Luxemburgo, Quebec, Argelia, Marruecos, Líbano, Haití, Congo y Tunicia, así como, en casos individuales, EE.UU., Irán, Egipto u Afganistán. Así junto a grandes estrellas de fama internacional del panorama francés –como Michel Houellebecq (1956-), Emmanuel Carrère (1957-), la futura Premio Nobel 2022 Annie Ernaux (1940-),¹¹²⁰ Virginie Despentes (1969-), Jean-Philippe Toussaint (1957-) o Mathias Énard (1972-), el novelista, guionista y director de cine Philippe Claudel (1962-) así como, para la ensayística, los sociólogos Bruno Latour (1947-2022) y Didier Eribon (1953-)– destacó en el programa de Francia la presencia de muchos escritores y escritoras de éxitos, de otros países, como la belga Amélie Nothomb (1966-), la periodista franco-marroquí, ya ganadora del premio Goncourt 2016 Leïla Slimani (1981-), el dramaturgo libanés-canadiense Wajdi Mouawad (1968-), el poeta congoleño Alain Mabanckou (1966-), también asesor en el programa del Invitado de honor, el historiador camerunés Achille Mbembe (1957-) o el cantante y escritor ruandés-francés Gaël Faye (1981-).

Entre ellos se encontraban también escritoras y escritores que, como indicaba orgullosamente el programa del País invitado, “n’ayant pas le français pour langue maternelle, l’ont néanmoins choisi comme langue d’écriture”, como “langue de préférence” (North 2017: 9.). Era ese el caso de la filósofa de origen búlgaro Julia Kristeva (1941-), de la novelista indo-francés Shomuna Sinha (1973-) o la franco-iraní Négar Djavadi (1963-). Pero también de Wajdi Mouawad, al que el comité por iniciativa de Paul de Sinety encargaría el discurso inaugural en la Buchmesse y que, emigrado desde niño de Líbano a Francia con su familia se reconocería en este perfil entre quienes adoptaron el francés como “langue d’hospitalité” (Mouawad 2017).¹¹²¹ Parece relevante la elección del comité de dejar a Mouawad la tarea de representar la delegación francesa en Fráncfort, acto que, si marca sin duda un cambio significativo en la política cultural francesa, hace seña también a ciertas contradicciones –que

¹¹²⁰ Que sin embargo participaría únicamente a un evento, fuera de la feria, junto con Didier Eribon en la Evangelische Akademie de Fráncfort, el día 12 de octubre de 2017 (Fef 2017a: 66).

¹¹²¹ En su apasionada, cuanto dramática y provocadora intervención, el escritor afirmaría: “Ce n’est donc pas un français qui s’adresse à vous en français, mais un arabe pour qui le français a été langue d’hospitalité, langue comme une porte dérobée lorsque tout est perdu. Langue échappatoire” (Mouawad 2017).

el dramaturgo no faltó de poner en escena con su provocativa intervención (cap. 10.1.2)– ya que la adopción del francés como “*langue de préférence*” en el caso de Mouawad es debida, inevitablemente, también al legado imperialista y a la herencia de aquel tiempo en el que las regiones de los actuales Estados de Siria y Líbano fueron gobernados por el Mandato francés de la Sociedad de las Naciones (1920-1946). Por el contrario, con su política de invitaciones el comité trató de pensar y proyectar la literatura de habla francesa, en su extensión global, “*au-delà de l’espace francophone*” (ibid.). La inclusión de autores migrantes debía en la perspectiva del comité marcar un cambio de paradigma, que rompiera la equivalencia entre el campo de la literatura francófona y el territorio de los antiguos dominios coloniales. Como explicaría el comisario de la participación francesa Paul de Sinety, en una entrevista para el *Feuilleton Frankfurt*:

En los países francófonos, el francés no es más que una lengua colonial impuesta, mientras que los autores que han elegido el francés pueden utilizarlo para hacerse entender globalmente. El francés concierne a autores que han elegido voluntariamente expresarse en francés porque se sienten a gusto en él. Pueden ser indios, búlgaros, iraníes, afganos o incluso argentinos.¹¹²²

El discurso basado en la idea de una elección voluntaria de la lengua literaria esconde y no considera en realidad el conjunto de relaciones estructurales de poder, de naturaleza económica, política y simbólica, que en muchos casos imponen todavía aquella elección y la hacen menos libre. En el campo de la edición, la posición relativamente hegemónica del francés (cf. Casanova 2008 [1999]; van Es/Heilbron 2015) es herencia también de aquellas mismas dinámicas de dominio, que se reproduce en nuevas formas de influencia cultural. Pues, como señala Gisèle Sapiro (2016: 12), “*being translated into a central language ensures a writer a reception beyond the country where the translation is published and contributes to her or his professionalization*”. La torsión de la historia colonial e imperialista y el intento de olvidarla, implícitos en el programa francés, se atisban quizá de forma manifiesta en el discurso del consejero para la lengua Xavier North, quien, corroborando la imagen de una “*langue désirée*”, también afirma: “*Le français est une langue dispersée dans le monde – privilège qu’il partage avec d’autres grandes langues de diffusion internationale. Il le doit à l’héritage de l’histoire*” (Xavier North 2017: 9). Una vez más, como ya en el caso de Portugal en 1997, la expansión y ocupación colonial a raíz de la extensión mundial de la lengua, no se tematiza directamente, sino que se reduce y convierte en elemento positivo, en un “ligado” y “privilegio”, que definen la riqueza cultural de un país en la época actual.

De hecho, de acuerdo con los datos ofrecidos por Luise Hertwig (2023), en su atento análisis crítico de los niveles de *diversidad* y *bibliodiversidad* percibida y producida realmente en el marco de la participación francesa de 2017, *Francfort en français* acabó por reproducir un inevitable desequilibrio, que puso Francia –en su doble función de País invitado y de anfitrión– nuevamente en la posición de

¹¹²² “In den frankophonen Ländern ist das Französische lediglich eine Kolonialsprache, die aufgezwungen wurde, während Autoren, die sich für das Französische entschieden haben, sich mittels der Sprache global verständlich machen können. Das Französische betrifft die Autoren, welche die französische Sprache freiwillig gewählt haben, um sich in dieser Sprache auszudrücken, weil sie sich darin zu Hause fühlen. Das können mal Inder, Bulgaren, Iraner, Afghanen oder auch Argentinier sein” (De Sinety cit. en Kamman 2017).

centro simbólico de una comunidad cultural y literaria ampliada a nivel global. De los 138 escritores y escritoras que conformaban la delegación oficial, indica Hertwig (ibid.: 250-251), 81 habían nacido y vivían en Francia, 12 procedían de Suiza, 10 de Bélgica, 2 de Luxemburgo. Los demás 22 países se veían representados, respectivamente, por apenas 4 (Argelia), 3 (Líbano y Marruecos), 2 nombres o, en su mayoría, incluso por uno solamente. El examen prosopográfico de las biografías y de la procedencia geográfica de las personalidades invitadas a Fráncfort realizado por Hertwig muestra cómo la delegación fuera compuesta en gran medida por escritoras y escritores franceses, residentes en Francia y que, si habían nacido en otros territorios, tenían en la fecha en muchos casos incluso nacionalidad francesa (ibid.: 251). Resulta evidente, entonces, cómo la retórica del programa del Invitado de honor acerca de una perspectiva abierta a lo ‘mundial’ remitiera a una realidad que de hecho gravitaba en torno a un centro simbólico, político, cultural y económico bien definido. Finalmente, la supuesta redefinición transnacional del perfil literario del Invitado dependía, entre líneas, también de una lógica empujada todavía en el paradigma de la nación, en el sentido etimológico de lugar originario de nacimiento (*natio*), como elemento distintivo de la identidad. Un criterio tan estrecho venía a incluir a autoras y autores que, en muchos casos, a pesar de ser ciudadanos franceses, únicamente por su procedencia o la de su familia, venían a ser símbolo de la diversidad cultural.

Entre las paradojas del enfoque elegido por Francia y de los marcos de valoración simbólica del programa literario bajo el signo de una política cultural de apertura, puede mencionarse, por ejemplo, el modo en el que el programa presenta la participación del escritor francés caribeño Patrick Chamoiseau (1953-), de Martinica, ya ganador del premio Goncourt en 1992. El programa anunciaba la intervención del autor en el marco del encuentro “Tiens ta langue!” (Fef 2017a: 69), de la forma siguiente:

“La langue française est *plus grande que la France*”, répète à l’envie l’auteur congolais Alain Mabanckou, rappelant à quel point sont nombreux les *écrivains étrangers* ayant *choisi le français pour langue d’écriture* sont nombreux. Autour de lui, l’Haïtienne Kettly Mars, la Franco-iranienne Négar Djavadi, le Martiniquais Patrick Chamoiseau, et l’Algérien Kamel Daoud, témoins et auteurs de ce français multiple, racontent cette langue “dispersée et désirée”, et l’invention de leur propre langue. (Ibid.; énfasis del autor)

Chamoiseau –autor en 1989 junto con Raphaël Confiant y Jean Bernabé del manifiesto *L’éloge de la Créolité* (Bernabé/Confiant/Chamoiseau 1989) y exponente del movimiento literario *créoliste*– se presenta aquí curiosamente como “escritor extranjero”, a pesar de que Martinica sea un departamento de ultramar de la República francesa. Cabe preguntar, entonces, si la definición de *extranjero* no dependa finalmente de una concepción eurocéntrica (en sentido continental, ya que Martinica es parte integrante de EU) y si el acento puesto en la diversidad interna a la lengua literaria francesa, *igualmente* representada por Chamoiseau como por Daoud, Mars, Mabanckou o Djavadi, no remita en este caso también al color de la piel de estos escritores; o si no se tratara, por otro lado, también de reconocer la alteridad reivindicada en su momento por los propios *créolistes*, quienes en su programa afirmaban “Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles”

(Bernabé/Confiant/Chamoiseau 1989: 13), incluyendo en esta proclamación de diferencia también los ciudadanos de la Francia de ultramar. Es difícil poder responder de manera unívoca a estos interrogantes. Lo que resulta claro, sin embargo, es que el marco propuesto por *Francfort en français*, si bien intentando superar los equívocos de una “francofonía” coincidente con los antiguos dominios coloniales, remitía necesariamente a dimensiones polémicas y conflictiva de la identidad, también literaria, sobre el que el discurso oficial del programa francés dificultó a reflexionar, pese a estar muy presente en el debate público, también en los meses y semanas que precedieron la feria.

Los días 20 y 21 de enero de 2017, por ejemplo, la Sociedad para la Promoción de la Literatura de África, Asia y América Latina (Litprom e.V.) inauguró en Fráncfort el programa anual que acompañaría la participación del País invitado de honor en la Buchmesse con la mesa redonda “Weltwandeln in französischer Sprache” [Transformaciones mundiales en la lengua francesa], en el Institut Français de la ciudad.¹¹²³ En aquella ocasión, un grupo de autoras y autores de habla francesa –entre ellos Alain Mabanckou, Boualem Sansal (Argelia, 1949-), Shumona Sinha (India, 1973-), así como la escritora francoalemana Anne Weber (1964-)– debatieron sobre su relación con la lengua. De cara a la participación de Francia en Fráncfort, los participantes fueron invitados a interrogarse sobre el papel actual de una “langue littéraire internationale” y la definición de un espacio literario concebido alternativamente como “francophonie” o como el de una “Littérature-monde en français”.¹¹²⁴ Con la referencia a estos términos, el simposio remitía a las coordenadas de un debate vivo desde hacía décadas en el campo intelectual y científico de habla francesa, y que en 2017, en la víspera de la participación francesa, tuvo cierta resonancia también en los medios alemanes.¹¹²⁵

Un importante antecedente de esta discusión pública, en Francia, había sido empujada hacia una década ya con el manifiesto *Pour une “littérature-monde” en français* (Barbery et. al. 2007), aparecido el 16 de marzo de 2007 en las páginas de *Le Monde* y firmado por 44 autores de habla francesa a nivel mundial,¹¹²⁶ después de que los cinco principales premios literarios de Francia en 2006¹¹²⁷ se habían visto otorgados, por primera vez, todos “à des écrivains d’Outre-France” a “les talents venus de la ‘périphérie’” (ibid.). El texto se dirigía contra la idea de un campo literario mundial de habla francesa definido todavía por la hegemonía cultural y el modelo centralizado de Francia. La “littérature-monde en français”, basada en la dimensión plural y dinámica de una lengua sin nación, se opone a la “vision d’une francophonie” (Barbery et. al. 2007) como término excluyente que homologa todo lo que no es

¹¹²³ Cf. Institut Français Frankfurt: *Les 6èmes journées de la littérature: “Weltwandeln in französischer Sprache”*, <https://www.institutfrancais.de/fr/frankfurt-m/event/les-6emes-journees-de-la-litterature-weltwandeln-franzosischer-sprache-4206#/> (23/11/2022).

¹¹²⁴ Ibid.

¹¹²⁵ Cf. entre otros: Breidecker (2017); Pollmeier (2017: 21); Roesler-Graichen (2017b).

¹¹²⁶ Entre ellos el futuro Premio Nobel (2008) Jean-Marie Gustave Le Clézio, el filósofo y padre de la teoría de la “créolisation” Édouard Glissant (1990), la autora best seller de *L’Élegance du hérisson* (2006) Muriel Barbery, el poeta y novelista marroquí Tahar Ben Jelloun (ganador del premio Goncourt 2006), el escritor Amin Maalouf, junto a los ya citados y muy activos Alain Mabanckou, Boualem Sansal y Wajdi Mouawad (cf. Barbery et. al. 2007).

¹¹²⁷ Se trata del Prix Goncourt (ganado por Tahar Ben Jelloun con *La Nuit sacrée*), el Grand prix du roman de l’Académie française (asignado al franco-estadounidense Jonathan Littell, por *Les Bienveillantes*), el Prix Renadout (a Alain Mabanckou con *Mémoires de porc-épic*), el Prix Femina (otorgado a la canadiense Nancy Huston, por *Lignes de faille*) y el Prix Goncourt des lycéens (a la camerunesa Léonora Miano, con *Contours du jour qui vient*).

francés y que solo se ve ocasionalmente integrado a Francia, por compartir su lengua. Diversas de aquellas reflexiones han sido profundizadas y ampliadas, por algunos de los firmantes, en un volumen colectivo con el mismo título (Le Bris/Rouaud 2007). Allí, retomando los argumentos del manifiesto, el escritor y crítico literario Michel Le Bris reflexiona de la mano de observaciones de Alain Mabanckou y Anna Moï, sobre los núcleos dudosos del concepto de la *francofonía* –“perçue comme un espace sur lequel la France dispenserait ses lumières”–, interrogando “le milieu littéraire, sur les raisons à tout le moins suspectes qui lui faisaient volontiers classer comme ‘français’ les auteurs blancs du Nord (Beckett, Kundera, Cioran) et comme ‘francophones’ les auteurs du Sud à la peau noire, ou jaune” (Le Bris 2017: 24).

Si bien el programa de *Francfort en français* intentó marcar un cambio de paso en este sentido, acogiendo las instancias de aquellos mismos escritores y escritoras críticos, el principio de apertura propuesto por Francia no podía no volver a proponer la imagen de una órbita gravitatoria entorno al antiguo centro de poder de la “francofonía”. Dificilmente esta imagen resulta desmentida si se analiza, por ejemplo, el discurso del ex primer ministro francés, Manuell Valls, en la rueda de prensa de octubre de 2016:

Cette Foire, c’est aussi une opportunité exceptionnelle pour mettre la France sur le devant de la scène [...] [S]era l’une des idées de cette invitation, d’ouvrir aux auteurs francophones, et notamment africains, qui font l’honneur de notre langue, et qui l’enrichissent, bien évidemment. [...] [L]e rayonnement de nos créateurs, de nos industries culturelles, nous devons bien sûr les porter, ensemble, au sein de l’Union européenne. (Valls 2016: 3-4)

Si el uso del término *rayonnement* no fuera de por sí suficiente para evocar la idea de un centro radiante de la cultura en lengua francesa (cf. Hertwig 2019), con sus inevitables implicaciones coloniales,¹¹²⁸ Valls hace explícito el interés de poner Francia en primer plano; resulta evidente, además, la identificación del universo francófono como aquello de lo que no es francés, indicando su inclusión como el gesto de una apertura (“ouvrir”) generosa por parte francesa. Si, por un lado, el programa de *Francfort en français* hacía suya, como indicaba el comisario De Sinety, la idea de una distinción entre “francofonía” y “littérature-monde en français”, igualmente, partiendo de una exhibición que tenía como centro Francia, como País invitado, no podía franquearse de la idea de una “intégration de la littérature francophone dans la littérature française” (Mabanckou cit. en Le Bris 2017: 23).

10.1.2. Discursos y contrapunteos: la “littérature-monde” como territorio de conflicto

Con la participación de Francia en la Buchmesse 2017, en la tensión entre una *francofonía* sometida a una hegemonía de facto y el horizonte de una *littérature-monde* dispersa y plural, libre de definiciones y centros, volvía a proponerse en el corazón de la feria del libro más grande del mundo, de forma renovada, la oposición entre una concepción ‘universalista’ y eurocéntrica de la *literatura*

¹¹²⁸ También Bosshard (2019b: 100) en su análisis del discurso de Valls reconoce en el verbo un término “del vocabulario apologético del imperialismo cultural francés”.

mundial y el principio de movilidad de *literaturas del mundo* no europeas o occidentales (cf. Müller 2020: 53-54), que se ha indicado como uno de los polos del discurso sobre la literatura en las ferias internacionales del libro. En 2017, nada como la intervención inaugural del dramaturgo Wajdi Mouawad supo devolver y poner en escena plásticamente la dimensión también política de este conflicto. En lugar de un discurso formal, Mouawad propuso un recital narrativo, poético y dramático, con un efecto perturbador en la platea de asistentes y en la oficialidad de una ceremonia celebrada simbólicamente a la presencia de dos de los principales líderes europeos, Macron y Merkel.

“C’était il y a longtemps, un temps d’avant l’écriture...” (Mouawad 2017)¹¹²⁹ empezaba así la sugestiva narración mítica del dramaturgo. En ella, Mouawad traía a la memoria, fuera de cualquier contexto aparente, un episodio de la Guerra de Troya, un motivo de la mitología griega, relatado, entre otros, también en la tragedia de Eurípides *Hécuba* (424 a.C.). En el cuento de Mouawad, Hécuba, reina troyana, madre de innumerables hijos, entra a la ciudad del Asia Menor devastada por el enemigo, donde en un cúmulo de ruinas y cadáveres descubre el cuerpo degollado de su hija Políxena, “égorgée comme victime expiatoire sur la tombe d’Achille” (ibid.):

Hécube reste muette, muette de douleur. Elle lève d’abord la tête vers le ciel et puis, se tournant vers ses ennemis, ces Grecs venus de la terre d’Europe, elle ouvre sa bouche toute grande pour parler, d’où sortent, en dépit de ses efforts, que des aboiements. Et pendant longtemps encore, on montre le rocher où elle se tenait aboyant, aboyant contre tous ceux qui tentaient de l’approcher, sans plus de langue, sans plus de mots, elle était devenue chienne de sa propre douleur. (Ibid.)

En este punto, en la pantalla a la espalda del escritor aparecía un vídeo. En él, a lo largo de tres minutos, al autor maquillado se producía en una serie de descompuestos ladridos, babeando como si él mismo fuera un perro rabioso, acompañado por la música del *Stabat Mater* (RV 621) de Antonio Vivaldi (1712) y los versos en latín del canto de una voz femenina: “Stabat mater dolorosa / Iuxta crucem lacrimosa / Dum pendebat filius”. Al cabo del vídeo, el poeta pronunciaría algunas palabras en árabe –el incipit de un pequeño cuento infantil, que según el escritor solía contarle su madre–,¹¹³⁰ de las que, a diferencia de las demás partes de la intervención en francés, no se ofrecía alguna traducción (al alemán o al inglés) en la pantalla: “des mots de l’enfance, qui ils resteront ici sans traduction, même si j’aurais aimé vous parler plus longtemps dans la langue de ma mère. Mais elle s’est trop cassée, devenue verbe brisé entre les dents” (ibid.). A la manera de los ladridos, también estos sonidos y palabras quebradas debían quedarse incomprensible a la mayor parte del público en la sala, como la misma experiencia de aquellos migrantes que conocieron la tragedia humana: “Derrière chaque mot il y a un pourquoi. A ces pourquoi, toujours la même réponse : guerre civile libanaise, exil des parents” (ibid.).

La intervención de Mouawad, que desconcertaría al público, sacándole de la atmósfera compuesta y confortable de la inauguración con la ferocidad de sus visiones y la ‘bestialidad’ del acto performativo, ponía críticamente a tema la dicotomía en la base del mito fundacional occidental: la

¹¹²⁹ Transcripción de la documentación vídeo realizada por el equipo de la Europa-Universität Flensburg.

¹¹³⁰ Agradezco a Azzurra Sarnataro la traducción y explicación del contenido de los versos en árabe.

oposición positiva entre mundo civilizado, europeo (“ces Grecs venus de la terre d’Europe” – ibid.), y un mundo ‘salvaje’ (los ‘barbaros’ de Asia Menor, que no hablan propiamente la lengua de los griegos). Esta separación, ejemplificada en el uso del francés y del árabe, remitía a la relación entre Europa y Occidente y los migrantes en sus puertas:

Ce n’est donc pas un français qui s’adresse à vous en français, mais un arabe pour qui le français a été langue d’hospitalité, langue comme une porte dérobée lorsque tout est perdu. Langue échappatoire. [...] Comment alors prendre la parole aujourd’hui, sans évoquer ce paradoxe ? À l’heure où la question de l’accueil se pose avec autant de violence aux portes de l’Europe, vous avez donc demandé à un asiatique de prendre la parole à la soirée d’ouverture de la Foire du Livre de Francfort dont la France est l’invitée d’honneur. Comme si les Grecs demandaient à un Troyen de proclamer l’ouverture des grands concours dramatiques. L’ennemi. Car si le migrant aujourd’hui est la menace, c’est à cette menace que vous avez donné la parole. (Ibid.)

Al mito civilizador se opone la cruel realidad de la violencia, del conflicto cultural y bélico, del que también Europa participa. Por su parte, Macron, que vino a hablar tras Mouawad, no pudo esconder cierta incomodidad¹¹³¹ e intentó devolver al discurso oficial una connotación fuertemente europeísta, tematizando las políticas migratorias en Europa a las que Alemania y Francia, juntamente, quería dar seguimiento. Según nota Marco Thomas Bosshard (2019b), al declararse de acuerdo con Mouawad – “[la langue française] n’appartient pas à celles et ceux qui sont nés Français, elle appartient à celles et ceux qui, décidant d’en prendre les mots, décident de dire ce qu’ils ont vu, vécu, imaginé ” (Macron 2017: 1)–, Macron interpreta el gesto de Mouawad de forma “paternalista”: “los que hablan bien la lengua francesa (o sea no solamente ladrando) pueden ser considerados franceses” (Bosshard 2019b: 103).

La narración de Mouawad cierra con una anécdota final. La historia de una prostituta libanesa que después de haber asistido a la masacre de veintitrés niños en un pueblo musulmán a manos de guerrilleros cristianos maronitas, había decidido (como la Hécuba del mito griego) consagrar su vida al amor y dar a la luz otros tantos hijos. Un episodio parecido, desde la historia de la primera fase de la Guerra civil libanesa (1975-1982) había sido incluido por Mouawad también en su pieza teatral *Incindies* (Mouawad 2003), donde, sin embargo, la parábola de la violencia conducía a un desarrollo especular y contrario, llevando la joven mujer cristiana, Nawal Marwan, espectadora del genocidio, a emprender la lucha armada en las milicias musulmanas. Analizando el relato, todavía inédito, que el autor libanés-canadiense desarrollaría a partir del texto de su intervención en Fráncfort y al que pondría el título *L’Amour*, el romanista Markus Messling (2019: 144) señala cómo este cuento, por el contrario, acabaría por indicar como solución conclusiva “el amor contra el odio sin límites”;¹¹³² a pesar de ello, lo que queda por detrás del texto, sigue Messling, es finalmente el silencio, la representación de la “imposibilidad de la lengua” (*Sprachlosigkeit* – ibid.) frente al horror, de la palabra quebrada en la

¹¹³¹ “Je ne suis pas persuadé que ce soit un véritable présent que de devoir parler après vous avoir entendu. Le protocole m’y incite, je vais donc le faire et j’imagine que pour chacune et chacun ayant ressenti chacune et chacun à sa façon la force de ce que vous venez de dire et de nous montrer, reprendre le fil des discours n’est pas chose aisée mais je vais essayer de revenir aux mots” (Macron 2017: 1).

¹¹³² “Die Liebe gegen den grenzenlosen Hass” (Messling 2019: 144).

lengua maternal del poeta, aquel mismo silencio, también, procurado por la acción del dramaturgo en la Buchmesse como efecto de su performance: “al inaugurar Waidj Mouawad la Feria del libro de Fráncfort de 2017 con el acto literario de su relato *L’Amour*, es como si estallara el silencio en la sala”.¹¹³³ Solo el francés como lengua de adopción – “*langue d’hospitalité*”, “*porte dérobée*”, “*langue échappatoire*” (Mouawad 2017), al mismo tiempo, sin embargo, también residuo de una antigua lengua colonial en Líbano– permitiría al autor salir del silencio (cf. Messling 2019: 147), pero no para encontrar una conciliación, sino la expresión de su conflicto interior.

El texto y la actuación de Mouawad muestran un decidido y programático carácter de *palimpsesto*, de acuerdo con Genette (1982: 612): “la vieille image du palimpseste, où l’on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu’il ne dissimule pas tout à fait, mais qu’il laisse voir par transparence”. Así, también en el texto y actuación del dramaturgo puede reconocerse en ‘transparencia’ las huellas de diferentes tradiciones literarias y culturales, de diversos medios, obras y visiones del mundo, el mito de Hécuba en las tragedias de Eurípides y su elaboración en las *Metamorfosis* de Ovidio, la mitología helénica y el teatro griego, la narrativa latina y la poesía árabe, la iconografía cristiana en el motivo de la *mater dolorosa*, la música y la lírica barroca, el drama y la narrativa existencialista europea postmoderna, en un intento de reescritura polémica y deconstructiva de la llamada *literatura mundial* a lo largo de las épocas.¹¹³⁴ El acto marca y afirma reflexiva y performativamente la singular trayectoria del autor que se cumple en la feria misma: la trayectoria transversal, *translingüística*, *transcultural* y *transnacional* de un poeta libanés, llamado a representar en la mayor plaza de la edición europea y mundial la grande literatura ‘nacional’ francesa. Su performance quería ser, entonces, un controvertido homenaje a aquella “*hospitalité*” que constituía uno de los ejes de la participación de Francia, llamando su ‘huésped’ a la responsabilidad, a reconocer la realidad del conflicto que su posición encarna. Lo de Mouawad es un gesto de ruptura con la lógica mediadora y celebrativa del discurso del Invitado de honor, con el que el autor reivindica una posición de alteridad respecto a cualquier visión totalizante y simplificadora. Su intervención muestra al público y al poder político europeo un lugar para este desconocido, un territorio incierto e ingobernable; el texto de Mouawad habla desde una diferencia impuesta, una identidad definida por el Otro, el europeo, pero que finalmente consiste en la dramática plurivocidad (el palimpsesto) de un territorio desgarrado por la guerra y la diáspora. Contra cualquier intento conciliador y uniformador, el discurso del dramaturgo reivindica el carácter nómade –por decirlo con las palabras de Ottmar Ette (2004 y 2012) “ohne festen Wohnsitz” [sin residencia fija]– de aquellas “literaturas del mundo” que cursan también Europa y Occidente y se intersecan en su palimpsesto textual; y, que, finalmente, como en el caso de Mouawad inaugurando la feria o de los muchos autores y autoras llamados de varios países a

¹¹³³ “Es ist, als explodierte die Stille im Saal, als Waidj Mouawad mit der Erzählung *L’Amour* die Frankfurter Buchmesse 2017 literarisch öffnete” [mientras Waidj Mouawad abría la Feria del libro de Fráncfort de 2017 con el acto literario de su relato *L’Amour*, es como si estallara el silencio en la sala] (ibid.: 143).

¹¹³⁴ Con una excelente intuición, Messling (ibid.: 146) indica también el cine de Pierpaolo Pasolini entre las posibles referencias intermediales del vídeo de Mouawad, y en particular la película *Edipo Re* (1967); aunque yo creo que el referente más próximo, para la interpretación de la figura de Hécuba, se encuentra quizá más en la adaptación pasoliniana de *Medea* (1967).

representar a Francia en la feria del libro, contribuyen a los procesos estratégicos de valoración simbólica de sus campos literarios, culturales y de poder.

10.2. El pabellón: biblioteca y sitio en construcción de la lengua francesa

A la hora de elaborar una propuesta estética para el pabellón de Francia de 2017, de acuerdo con su perfil temático y literario, el primer reto para el diseñador suizo Ruedi Baur fue intentar alejarse de una “lógica de la identidad”.¹¹³⁵ Su inquietud principal, según explicó, fue concebir no un espacio de representación, sino una forma abierta, una estructura inclusiva en la que pudieran verse alojadas las expresiones e iniciativas de numerosos actores e instituciones, en dialogo entre sí. Partiendo de la enorme heterogeneidad y cantidad de eventos expositivos previstos en el programa, fue preocupación del diseñador conseguir “reunir cosas diferentes, sin comprometer su identidad y especificidad”.¹¹³⁶ Esta variedad no debía poderse “reduc[ir] a un único momento”, a “una marca en el sentido mercadotécnico –como a decir: ‘Esto es Francia’–”.¹¹³⁷

Como horizonte teórico, el trabajo de Baur se inscribe en lo que el arquitecto define un “*relation design*”¹¹³⁸ –también “*relationship design*”–¹¹³⁹ que, con un enfoque mayormente orientado en las personas que viven y animan los espacios, en lugar de principios de identificación y representación de quien expone o proyecta estos mismos, privilegia la realización y visualización de dinámicas de interacción: entre expositor y público, entre individuos, pero también, como en este caso, entre expositores. En el marco del proyecto expositivo de Francia, este horizonte fue funcional a la puesta en escena de aquel principio de cooperación bilateral y multilateral, resumido en el lema y en el proyecto de una invitación ampliada a una pluralidad de países y realidades culturales.

En esta misma dirección, Baur dio forma en primer lugar al diseño del logotipo promocional que acompañaría y resumiría la idea de la manifestación y según sus intenciones, debía entenderse, más bien como “lengua visual”; mientras “un logotipo tiene la función de proporcionar reconocimiento”,¹¹⁴⁰ su propuesta, como puede verse (fig. 110), consistía en la composición gráfica del propio lema, sin ulterior empleo de imágenes, colores o elementos figurativos. El sello exhibía la inscripción “Francfort en français / Frankfurt auf Französisch” dispuesta en lo que se parecía dos páginas especulares, como a formar un imaginario volumen en edición bilingüe, con un espacio en

¹¹³⁵ Así resume el arquitecto, durante una entrevista (en alemán) con el autor, la pregunta central a la base del proyecto: “Wie kann man aus dieser Logik der Identität, die eine gefährliche Logik ist, zu etwas [Anderes] wieder zurückkommen?” [¿Cómo se puede volver desde esta lógica de la identidad, que es una lógica peligrosa, para llegar a algo (distinto)?] (Ruedi Baur, entrevista del 20/04/2018).

¹¹³⁶ “[...] verschiedene Sachen zusammenbringen, ohne ihre Identität, ihre Spezifität zu zerstören” (ibid.).

¹¹³⁷ “[...] “reduziert sich nicht auf eins, es ist nicht gebrandet im Marketingssinn – etwa: ‘Das ist Frankreich’” (ibid.).

¹¹³⁸ Ibid.

¹¹³⁹ Como el arquitecto explicaría más recientemente en una entrevista realizada por el Politecnico de Milán (Cf. Corso di Studi in Design della Comunicazione, *Ruedi Baur – Relationship Design*, 14 de mayo de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=rbskJHK_ai8 [23/11/2022]).

¹¹⁴⁰ “visuelle Sprache”; “ein Logo [...] hat als Funktion, Erkennung zu leisten” (ibid.).

blanco en el medio: el pliegue del libro, pero también la cesura ideal entre un universo lingüístico y el otro.



Figura 110. Emblema de *Francfort en français*. Diseño: © Ruedi Baur/Frankfurter Buchmesse.

De forma paradigmática, la gráfica hacía referencia al proceso de la traducción, dinámica central del mercado del libro internacional y de la política de invitaciones de las ferias. En este concepto y fenómeno se veían condensados y ejemplificados aquellos principios de reciprocidad y hospitalidad (“de la langue”), aquí aplicados, también visualmente, al universo del libro. Si bien partiendo de una configuración expresamente simétrica, símbolo de una relación paritaria, la extensión desigual de las palabras y el desalineamiento de las negritas visibilizan una diferencia entre dos lenguas y cultura que el proceso de traducción no suprime, sino que activa productivamente. El texto resultante así marcado, “Francfort / auf Französisch”, sugiere la hibridación final entre los dos idiomas y horizontes culturales, en el movimiento transitorio de una lengua a otra –que, bien mirado, es el lector a reconocer y producir, ya que en la gráfica este se realiza solo en un proceso que supone la lectura—. En lugar de sugerir imágenes directas o marcas identificadoras, de un país o una realidad cultural, según modos típicos de lo que hemos definido los procesos del *cultural* o *nation branding* (Dinnie 2005; Aronczyk 2013), el sello ponía en escena reflexivamente el acto comunicativo relacional del evento ferial. Este se presenta allí no como una transferencia entre dos sistemas fijos, sino como una negociación. Contra la tendencia de países y comunidades invitadas a representarse a sí mismos, de forma frontal, fuera de un contexto de relación, el dispositivo gráfico (y con ese también el concepto del pabellón) aludía, por el contrario, a una labor de definición entre dos partes, que se realiza en el propio marco del evento.

El motivo tipográfico, basado en el modelo bilingüe, sirvió también de patrón para diversos elementos de la comunicación visual del Invitado, desde los folletos informativos del programa, a la señalización y toponimia de los diversos rincones del pabellón que guiaban al público en la muestra. El “juego de las lenguas”¹¹⁴¹ constituyó también el leitmotiv de la exposición de Francia y del concepto del pabellón, elaborado a partir de la propuesta de un grupo de estudiantes de la École Supérieure d’Art et Design de Saint-Étienne en el marco de un concurso abierto por el comité. Los ganadores

¹¹⁴¹ “Das Spiel mit den Sprachen war im Zentrum des Projekts” [En el centro del proyecto estaba el juego con las lenguas] (ibid).

presentaron el proyecto de un espacio abierto y en construcción: un ambiente arquitectónicamente minimalista, con módulos de madera sencillos y repetidos. En la presentación del proyecto se leía:

La langue française [...] est une langue riche de sa dimension mondiale et de son multiculturalisme. Elle s'ouvre vers de nombreux territoires en prenant son sens ici et là au contact des autres. C'est dans l'optique ci-présente que nous avons choisi d'aborder notre projet. Suite à nos recherches, il nous paraissait évident de travailler sur les jeux de traductions, les transparences entre les langues et aussi les intraduisibles en faisant référence au travail de Barbara Cassin. Nous avons cherché un principe de construction fort qui puisse s'adapter entre autre à la signalétique, au mobilier et également au cloisonnement des espaces pour nous plonger dans une « installation totale ». C'est pourquoi l'utilisation des échafaudages (type profilés) nous évoque la langue en construction et la langue comme un jeu de construction. De plus, l'aspect mobile et léger de ces structures nous semblait intéressant en réponse à la demande d'espaces modulables. Nous voyons l'édition 2017 de la foire du livre de Frankfurt comme un vaste chantier littéraire. (D'Arondel de Hayes et al. 2017: 5)

Partiendo del enfoque en la lengua, como tema de la participación francesa, los diseñadores pusieron en el centro de su concepto no tanto la obra literaria, hecha y acabada, sino la idea del trabajo de su creación, articulando escénica y simbólicamente el espacio de la feria del libro como un gran sitio de obra de la edición internacional, bajo el modelo de la traducción. Con el fin de visualizar esta *escena* y su conexión metafórica con el universo del libro, se optó por organizar el espacio del pabellón en un sistema de estanterías en maderas, parecido a un andamiaje sobre el que apoyarían los volúmenes en exposición. Los andamios querían remitir a una metáfora de la lengua, como estructura sobre el que se rige la labor de la escritura y de la creación literaria. Las estanterías, ligeras y abiertas, permitían dividir las distintas zonas de exposición del pabellón, manteniendo sin embargo la comunicación visiva entre sus partes, en “transparence” (fig. 111), lo que, en las intenciones, debía interpretarse como una alusión a la relación entre las lenguas, que se realiza y atisba en el proceso de traducción.

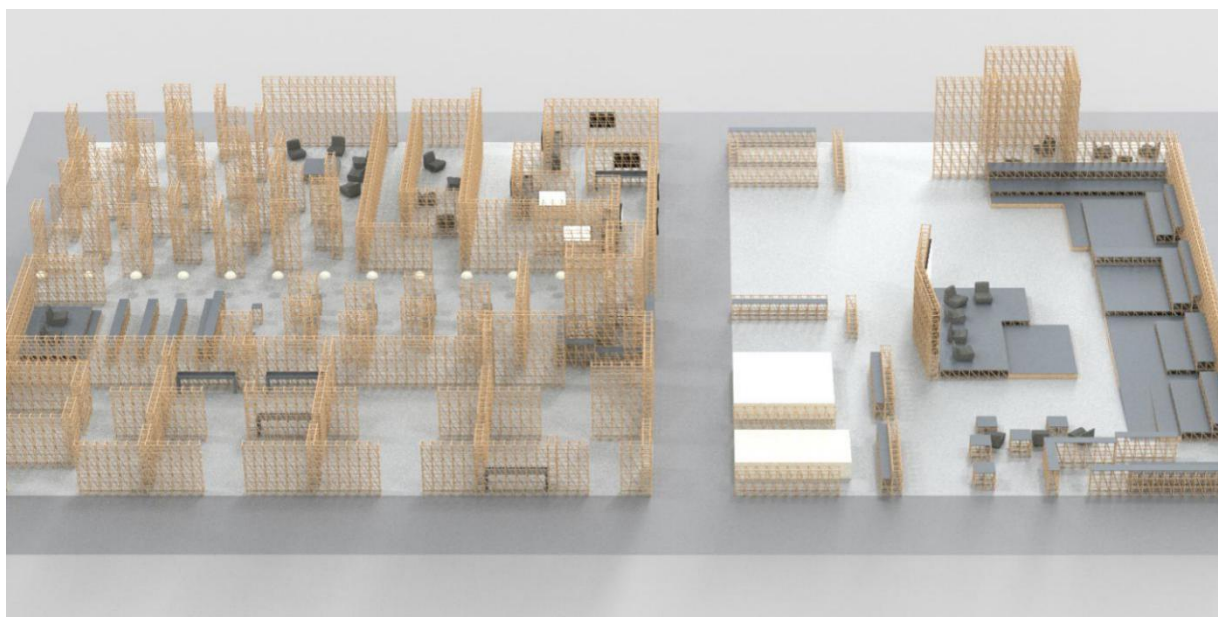


Figura 111: Maqueta del Pabellón del Invitado de Honor. Diseño: Ruedi Baur / Concepto: Denis Coueignoux y Éric Jourdan (Fuente: Integral Ruedi Baur Zürich/Paris).

El concepto de *intraduisible* al que el proyecto explícitamente se inspira remite al trabajo de la filósofa y traductora Barbara Cassin. En la definición de la estudiosa, hablar de *intraduisible* –“ce qu’on ne cesse pas de (ne pas) traduire” (Cassin 2013: 3)– no significa afirmar la imposibilidad de la traducción, sino precisamente su valor, necesidad y tarea infinita. Esta concepción, que la directora de investigación del Centre national de la recherche scientifique (CNRS) ha desarrollado, implementado y aplicado en diversas sus obras –entre otras el ambicioso proyecto de un *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles* (Cassin 2004), todavía en expansión– responde a la idea de una ontología fundada en la hermenéutica del lenguaje, por la cual, la comprensión y definición de los conceptos y del pensamiento (en filosofía como para otras ciencias) está íntimamente imbricado en la lengua o las lenguas y en los horizontes, los mundos significantes de prácticas, usos y relaciones, que estas abren. Las lenguas, en esta perspectiva, se conciben como sistemas complejos y autónomos y su relación nunca se reducen a aquella de campos semánticos comparables y superponibles. En cada pasaje de un idioma a otro siempre queda algo que se resiste a la traducción misma: lo “intraducible”. La referencia al trabajo de Barbara Cassin parece coherente con el proyecto del pabellón y el enfoque de la participación francesa, entre otras cosas también porque la propia filósofa participaría en *Frankfort en français* como autora invitada y comisaria de la exposición interactiva *Les routes de la traduction*, presentada en este mismo espacio y en sintonía con el tema mismo de la participación francesa (cap. 10.3.2).¹¹⁴²

El proceso semiótico en la base del proyecto arquitectónico insistía en una conexión metafórica entre un nivel material, plástico y visual, muy sencillo –las estanterías en madera, como módulos repetidos– y una dimensión conceptual, por el contrario, extremadamente abstracta y elaborada, lo que plantea la pregunta no solo sobre el real reconocimiento de esta conexión simbólica –entre el andamio y la lengua– sino incluso del propio nivel denotativo: que se tratara es decir, en primer lugar, de andamios y no simplemente de estanterías. Como comentaría amargo Michel Hierholzer (2017: 35) en las columnas de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: “La impresión visual del pabellón es de cierta sobriedad. Listones de madera natural forman interminables hileras de estanterías”, “librerías tradicionales” que “dominan el espacio” y con los que los diseñadores “por alguna razón, pretendían no sólo crear estanterías, sino también evocar un andamio de construcción”.¹¹⁴³ En efecto, tal y como atestiguan también los comentarios del público, recogidos por la Europa-Universität Flensburg en el marco de una encuesta realizada con 368 personas en los salones de la Buchmesse,¹¹⁴⁴ los encuestados que visitaron el pabellón francés (o que allí fueron entrevistados, en total 151) no parecieron realmente reconocer el concepto que se ha comentado. Si bien el público valorara muy positivamente el ambiente –con una calificación media de 7,2, en un total de 10 puntos (cf. Anexo 2; pregunta 9a)– nadie

¹¹⁴² No obstante, la autora me confirmó que no hubo ningún intercambio entre ella y el director artístico para el diseño del pabellón (Barbara Cassin, entrevista del 27/04/2018).

¹¹⁴³ “Der visuelle Eindruck des Pavillons ist der einer gewissen Nüchternheit. Naturbelassene Holzleisten bilden endlosen Reihen von Regalen”; “Die traditionellen Büchermöbel durchziehen den ganzen Raum”; “[Die Gestalter] wollten, warum auch immer, nicht nur Regale schaffen, sondern auch ein Baugerüst erinnern” (Hierholzer 2017: 35).

¹¹⁴⁴ Un análisis detallado de la encuesta, relativamente también a aspectos de distribución del público respecto de sus preferencias y en comparación con la recepción general de la participación francesa entre los profesionales se encuentra en Bosshard (2018).

relacionó expresamente su aspecto a lo de un sitio de obra o a elementos que remitieran a este campo semántico –con excepción quizá de una única referencia a la Tour d’Eiffel (pregunta 12), que, además, como nota Marco Thomas Bosshard (2018: 40) examinando la encuesta, resulta “etwas bemüht” [algo forzada]–. Aún más significativo resulta el hecho de que entre los aspectos u objetos reconocibles en el pabellón y su exhibición que los visitantes asociaron espontáneamente con la cultura francesa,¹¹⁴⁵ solo tres personas (de los 68 que mencionaron algo) hicieron referencia a la lengua que podía “verse” o “escucharse” en este espacio, sin indicar alguna conexión con la arquitectura.

En su composición arquitectónica el pabellón, que cubría los 2.200 metros cuadrados del Forum de la Buchmesse, consistía en la repetición del elemento simple de la estantería, que delimitaba las secciones del espacio expositivo, entre áreas de eventos, salas de lecturas, talleres, instalaciones y muestras (fig. 112). La metáfora del sitio de obra y de un área en construcción más que convertirse realmente en una escena concreta y reconocible para el público, en su dimensión plástica y visual, funcionó como principio de organización para un concepto expositivo de tipo esencialmente performativo. Desde el perfil visible, la realización final del pabellón, de hecho, insistió más bien en la “imagen espacial” (cf. Kaiser 2008: 39 y ss; Scholze 2004: 149 y ss.) de una gran *biblioteca*, integrada, a su vez, a un espacio complejo y dinámico, parecido a una *ciudad*.

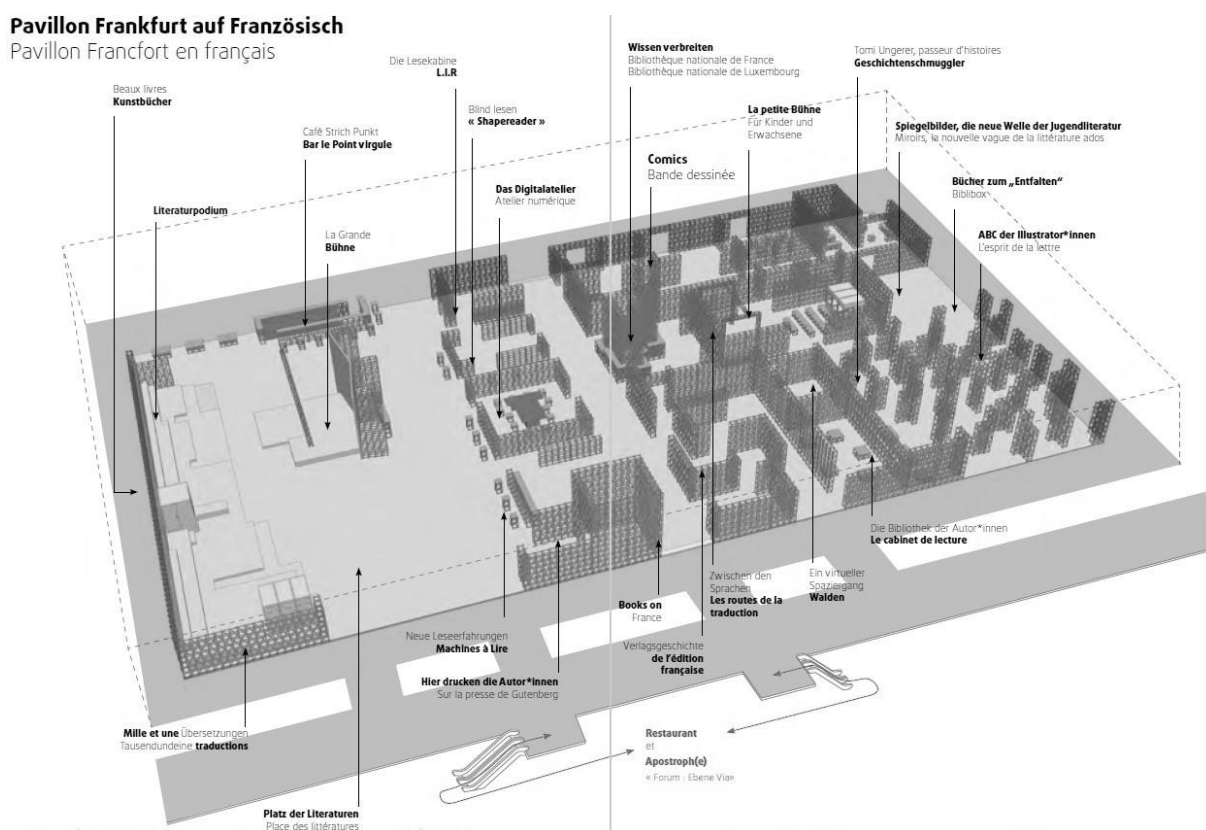


Figura 112: Plano de las exposiciones en el pabellón francés. Diseño: Ruedi Baur.
(Fuente: Integral Ruedi Baur Zürich/Paris).

¹¹⁴⁵ Cf. Anexos 2, pregunta 12: “¿Qué elementos, aspectos u objetos expuestos en el pabellón francés Ud. reconoce y asocia de manera especial con el Invitado de honor (Francia y la Francofonía)?”

Cada uno de los módulos que componían el andamiaje de madera, con el que se repartían las diversas secciones y salas del pabellón, hospedaba en sus anaqueles libros en francés, que el paseante podía tomar en la mano y hojear y que daban forma al escenario de una inmensa “Bibliothèque éphémère”, por un total de 43.000 volúmenes¹¹⁴⁶ recolectados por la iniciativa del Institut français y de la organización no gubernamental Biblioneuf.¹¹⁴⁷ Al cabo de la feria, los títulos serían entregados a los fondos de bibliotecas escolares de diversos países, como parte de una política de promoción de la lectura y de prevención del analfabetismo promovida por el Ministerio de Cultura francés. Los volúmenes, distribuidos al azar en las estanterías no constituían una muestra orgánica, sino que desempeñaban funciones de carácter principalmente visual y sugestivo. La enorme cantidad de volúmenes, que adornando las paredes del pabellón ofrecían un telón de fondo óptica y temáticamente coherente con la exposición general de la feria del libro, debía permitir, de entrada, ganar una imponente impresión de la totalidad de la literatura en lengua francesa en su diversidad.¹¹⁴⁸ Más concretamente, los volúmenes debían brindar una vista panorámica del paisaje editorial en lengua francesa también en la variedad de sus estilos, formatos y plantillas tipográficas, como ejemplo, entonces, de una diversidad no solo de relativa al contenido sino también a la forma estética de productos y géneros editoriales y literarios.¹¹⁴⁹

En un primer tiempo, los responsables y curadores del espacio expositivo en el pabellón habían pensado ordenar la enorme colección de títulos según criterios alternativamente alfabéticos, cronológicos, por género, autor o editorial, así de animar los visitantes a realizar búsquedas y permitir al público orientarse al interior de esta enorme producción.¹¹⁵⁰ Sin embargo, el proyecto tuvo que abandonarse, por problemas de tipos logísticos. La instalación, que así no pudo utilizarse concretamente como biblioteca y dispositivo organizador de experiencias de lectura durante la visita, quedó reducida a efectos de inspiración aleatoria y, en la mayoría de los casos, a una función puramente ornamental, sobre todo para quienes no leyeran en francés.¹¹⁵¹

Al entrar al pabellón, se habría para los y las visitantes, por un lado, el amplio salón con el podio principal (fig. 113), por el otro, un laberinto con diversas propuestas, en una pluralidad de opciones y direcciones, sin trayectorias dominantes, ni perspectivas que les invitara a seguir un recorrido fijo o a orientarse hacia metas preordinadas. Los visitantes se veían así entregados a un espacio complejo, que no podía domesticarse, ni abarcarse en su totalidad con una simple mirada. La organización expositiva, en el conjunto de sus diversas propuestas, apuntaba a reproducir para el visitante la experiencia de un paseo al interior de un “centre urbain” (Baur 2017: 8; cf. Fef 2017b: 15), al que remitía, también

¹¹⁴⁶ Datos de Ministère de la Culture: *Traduire, imprimer, lire: 'Francfort en français'*, 5 de octubre de 2017, <http://www.culture.gouv.fr/Actualites/Traduire-imprimer-lire-les-temps-forts-de-Francfort-en-francais> (09/11/2021).

¹¹⁴⁷ Cf. *Biblioneuf, partenaire officiel de 'Francfort en français'*, 27 de junio de 2017, <http://biblioneuf.fr/communique-de-presse-foire-de-francfort-2017/> (18/11/2022).

¹¹⁴⁸ “Es sei darum gegangen, die gesamte Vielfalt der frankophonen Literatur abzubilden” [El objetivo era “representar toda la diversidad de la literatura francófona] explica Hierholzer (2017: 35), comentando las estanterías de la mano de declaraciones del asesor literario Frédéric Boyer.

¹¹⁴⁹ Ruedi Bauer, entrevista del 20/04/2018.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*

¹¹⁵¹ Las estanterías repletas de libro resultarían, finalmente, tener también una ventaja para la acústica de la sala (*ibid.*).

visualmente, el uso de carteles indicadores, que marcaban los pasillos, como si fueran calles. Junto con la idea de la biblioteca, lo del centro urbano constituía la segunda *escena* expositiva, en el sentido, en este caso no tanto de un telón de fondo sino de una situación comunicativa y performativa, de acuerdo con un concepto amplio de escenografía, “beyond scenography” (cf. Hann 2019; cap 3.2.4). Evocara o no, visualmente, el contexto de una ciudad, la diversidad y originalidad creativa de la oferta cultural del pabellón, los modos de su composición expositiva intentaban, de hecho, devolver a los visitantes algo de la vitalidad de la cultura urbana moderna en las metrópolis de Francia, Suiza, Luxemburgo o Bélgica, lugares de los que también procedían la mayor parte de los proyectos y de las contribuciones presentadas al público en el pabellón.



Figura 113: Pabellón francés, vista general desde el podio literario. Foto: © Integral Ruedi Baur Zürich/Paris.

A este mismo marco escénico de actuación hacía referencia también la iniciativa y performance *Ballades sonores* de la compañía de artistas Ici-Même de Grenoble (cf. *ibid*: 22), con la que algunos operadores invitaban a los paseantes a dejarse guiar vendado por los caminos del pabellón, concentrándose en la experiencia acústica de sus espacios. Al término del recorrido, el visitante se veía entregada una tarjetita, producida por la propia compañía, con una foto artística de edificios o paisajes urbanos y un breve verso inspirador en el retro.¹¹⁵² Al contexto de la ciudad y al paseo por las calles remitía alusivamente también otra performance, de gusto situacionista: *Les Souffleurs* del homónimo colectivo o “commando poétique” de artistas parisinos creados por Olivier Comte (cf. Vincy 2017). De manera imprevista, una coreográfica comitiva de personas vestidas de negro y armadas de paraguas sorprendía al público de asistentes, en los momentos menos esperados durante la feria, murmurándoles

¹¹⁵² Personalmente, a mí me tocó la fotografía del patio interior de una vivienda, con la escrita: “La vie est-elle un roman ?”.

al oído, a través de un caño, versos de poesías en francés de Rainer Maria Rilke, Paul Celan o del dramaturgo alemán Volker Braun, entre otros (ibid.).

Más allá de la referencia de estas acciones al contexto urbano –y de paso a una cultura urbana de carácter intencionalmente cosmopolita–, me parece muy sugerente el modo en el que Olivier Comte, entrevistado por el semanal *Livres Hebdo*, explicó el significado y las intenciones de la actuación de *Les Souffleurs*: “nous sommes déterminés à ce que la poésie soit *délivrée*, c’est à dire *sortie des livres*” (ibid.; énfasis del autor). De manera paradigmática, este programa remite a aquella noción abierta y ya comentada de *littérature exposée*, propuesta por Olivia Rosenthal y Lionel Ruffel (2010 y 2018), como “littérature hors du livre”, en el sentido de “pratiques littéraires multiples (performances, lectures publiques, interventions sur le territoire, travaux sonores ou visuels)” (Rosenthal/Ruffel 2010: 4). Se trata de un fenómeno sobre el que la reflexión teórica reciente, particularmente en Francia, ha puesto el acento, considerando este como un efecto condicionado de nuevos modos comunicativos de producción, circulación y promoción de la literatura en la contemporaneidad. El paradigma de una *littérature exposée* en sus diversas manifestaciones resume también de manera emblemática el concepto general en la base de la exposición y sus diferentes ofertas en el pabellón francés. Quizás no fuera un caso, también, el hecho de que la propia estudiosa y teórica de esta concepción ampliada de la literatura como del acto expositivo, la poliédrica novelista, ensayista, dramaturga y artista de arte performativo Olivia Rosenthal (1965-), no solo participara como autora invitada al programa de *Francfort en français*, sino que ejemplificara ella misma también esta visión, en el espacio expositivo del pabellón, interviniendo, junto a otros 56 autoras y autores, en una singular cuanto atractiva performance *Impressions d’auteurs* (Fef 2017a: 25), que se analizará más abajo (cap. 10.3.1).

10.3. La exposición: la literatura como patrimonio material y sistema de prácticas

Moviendo de estas dos diferentes escenas indicadas, la *biblioteca* y el *centro urbano*, y de la distinta función escenográfica que estas desempeñaban –la primera, de tipo representativo, la segunda como principio estructurante y modo frutivo–, pueden indicarse dos modalidades y grupos de exposiciones literarias o de argumento literario que componían la exhibición del Invitado de honor. Retomando otra vez la taxonomía de Heike Gfrereis (2012: 271) propuesta a principio de este trabajo, los dos grupos pueden clasificarse de forma siguiente: uno enfocado, principalmente, en la dimensión *material* de lo literario, en el objeto libro (y solo de forma esporádica o tangencial, también, en la dimensión *histórica*); el otro en la dimensión *artificial* de la literatura como práctica y actividad, que sin embargo no ignora el aspecto técnico de su producción y fruición medial.

Integradas al escenario general de la biblioteca, en el pabellón se hallaba, para el primer tipo, un conjunto de muestras bibliográficas, organizadas en colecciones temáticas, que así se presentaban físicamente en un *continuum* frente al ambiente general. La primera de estas se encontraba en proximidad de una de las entradas al pabellón, en el llamado *Cabinet de lecture* (Fef 2017a: 16). Se exhibía aquí al público una selección de las principales obras de los autores y autoras miembros de la delegación, en original o en traducción alemana e inglesa. El espacio, donde los visitantes podían parar,

consultar o incluso leer estas obras en tranquilidad, fungía a la vez de pequeño salón de lectura y, excepcionalmente para las dinámicas habituales de la Buchmesse, de librería para la venta. En otro rincón, por detrás del podio de asientos, donde se podía asistir a los eventos del programa, estaban ubicadas las colecciones *Beaux livres*, con 500 libros de arte internacional de edición francesa, y *1000 et une traductions*, una muestra de títulos en lengua francesa traducidos a otros idiomas en el marco del programa de apoyo del Institut français (ibid.: 15-16; fig. 114). En otro espacio, finalmente la propia Buchmesse había armado su muestra anual dedicada al país invitado, este año bajo el título *Books on France*, con 850 títulos sobre Francia y aspectos de la cultura francesa, procedentes de 16 países diferentes, según indicaba la pantalla informativa. Una pequeña muestra de libros se encontraba también en un nicho, en el corazón del pabellón, donde le Centre Nationale de Littérature de Luxemburgo presentaba al público algunos unas decenas de títulos representativos de la edición en francés y alemán de este país: en particular libros de historia del Luxemburgo, revistas literarias, narrativa (también histórica, con eje en el territorio) y libros de arte. Como extensión virtual de esta breve panorámica, en unas tabletas el público podía acceder al diccionario de los autores bilingües de Luxemburgo y a los servicios de la Bibliothèque nationale du Grand Duché (cf. Fef 2017a: 20). En este mismo rincón, también la Bibliothèque nationale de France (BNF) ponía a disposición de los visitantes algunos dispositivos, con los que consultar el catálogo en línea de la BNF y visualizar productos digitales.



Figura 114. La muestra bibliográfica *1000 et une traductions*. Fotografía propia. Fuente: archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project.

La edición suiza en lengua francesa, por su parte, coordinada en su presencia por la Fundación ProHelvetia y la Association Suisse des Diffuseurs, Editeurs et Libraires (ASDEL), se veía hospedada en el espacio denominado *Sur la presse de Gutenberg* –donde estaba colocada una imponente réplica

de la primera máquina de imprenta de Gutenberg, procedente del Musée international de la Réforme de Genève, y en la que tenía lugar la performance *Impressions d’auteurs* (cap. 10.3.1)–. Los libros suizos estaban, sin embargo, distribuidos en las estanterías del pabellón aquí como en otros lugares, señalizados en los anaqueles por un vistoso marcador en plástico rojo con la emblemática de cruz blanca de la bandera federal suiza. Aquí, alrededor de este espacio, junto a los libros podían distinguirse en los anaqueles los retratos promocionales, realizados por el fotógrafo alemán Ekko von Schwichow, de las 12 escritoras y escritores miembros de la delegación suiza.¹¹⁵³

También anclada a un paradigma bibliográfico y, sin bien con un enfoque eminentemente histórico, era la exposición *Une histoire de l’édition française* del Institut Mémoires de l’édition contemporaine (cf. Fef 2017a: 16; Fouché 2017). Situada en correspondencia de una de las entradas, al inicio de un pasillo del laberinto, esta muestra puede representar idealmente el punto de inicio de un recorrido expositivo, que, partiendo de la biblioteca, hace un primer paso hacia un mayor grado de comunicación y articulación discursiva. La muestra consistía en una panorámica del desarrollo de la edición en Francia desde sus inicios en el siglo XVIII a la contemporaneidad. Un enorme panel inicial reconstruía un esquema cronológico por fechas, desde 1777, con la fundación de Éditions Belin, Mamé (1778) y Casterman (1780), y de las más antiguas y prestigiosas editoriales del país –Hachette (1826), Larousse (1852), Flammarion (1875), Albin Michel (1901), Gallimard (1911), Le Seuil (1935) o Minuit (1942)–, hasta la formación de los grandes grupos editoriales que configuran la actualidad. Seguían cuatro rincones temáticos consagrados, respectivamente: a la historia de las políticas nacionales en el campo del derecho de autor, del establecimiento de un precio fijo para el libro, a los principales premios literarios, así como a la participación de la edición francesa en ferias y exposiciones universales, apartado que se entendía, también como un guiño al evento en Fráncfort. Así lo explica Pascal Fouché, cofundador de IMEC y comisario de la muestra, en un breve artículo de presentación en el órgano del instituto, *Les Carnets d’IMEC*: “C’est très souvent dans ces foires internationales, et plus particulièrement à Francfort, que les services de cessions de droits des maisons d’édition, très spécifiques également car en France il y a très peu d’auteurs qui sont représentés par des agents, négocient la traduction des auteurs français” (Fouché 2017: 6-9). El recorrido, que comprendía vitrinas con imprentas, cartas, fotos, portadas, folletos y revistas, con función documental, estaba acompañado también por algunas, esporádicas citas impresas en los paneles, de editores y representantes del mundo de la edición (como Bernard Grasset, *Jérôme Lindon*) sobre el trabajo editorial y la función del editor, así como del político y exministro francés de la Cultura Jack Lang, el poeta Paul Valéry o el escritor Frédéric Beigbeder, cada uno sobre los temas tratados en las secciones. En la parte dedicada a la presencia en exposiciones universales, en particular, se leía la famosa sentencia de Paul Valéry (1960a [1938]: 1146), ya comentada en nuestra parte teórica (cap. 2.3.3): “Rien de plus simple, sans doute, que de montres des livres” –lo que en el macrocontexto expositivo del pabellón, adquiriría irónicamente

¹¹⁵³ Se trata de los y las novelistas Nöelle Revaz (1968-), Daniel de Roulet (1944-), Pascale Kramer (1961-), Roland Buti (1964-) y Joseph Incardona (1969-, también guionista y director de cine), el teólogo Thomas Römer (1955-) y los ilustradores Fréderik Pajak (1955-), Albertine (Zullo, 1967-) y Germano Zullo (1968-), Douna Loup (1982-) y el historietista y autor de cómics Zep (Philippe Chappuis, 1967-).

una evidente actualidad—. En cambio, para la sección consagrada al derecho de autor se citaba incluso el texto de la *Declaración universal de los derechos humanos* adoptado por la Asamblea general ONU en 1948, de la que en 2017 se celebraban los 75 años. Algunas pantallas, finalmente, exhibían un vídeo con imágenes de la monumental Biblioteca Nacional de France (BNF), documentos digitalizados e informaciones adicionales sobre los temas tratados.

Una presencia importante tenía en el pabellón la *édition jeunesse*, “secteur particulièrement dynamique” y “créatif” de la industria editorial de habla francesa,¹¹⁵⁴ con exposiciones e iniciativas en varios espacios. Entre estas pueden indicarse la muestra *L’esprit de la lettre/ABC der Illustrator*innen* (cf. Fef 2017a: 21) un abecedario dedicado a la obra de 26 ilustradores de libros para la infancia y las instalaciones *Bibliobox* (ibid.: 20), con volúmenes innovadores, libros táctiles y pop-ups para la infancia, ambas realizadas por el Salon du Livre et de la Presse jeunesse (SLPJ) de Seine-Saint-Denis; una amplia área estaba consagrada a la literatura gráfica, con la exposición *La bande-dessinée d’expression française aujourd’hui* de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l’Image de Angulema (ibid.: 17). También un gran atractivo ejerció la instalación digital *Miroirs*, una cabina cinematográfica, con los episodios de la homónima serie web de divulgación literaria para adolescentes, creada para la ocasión por el SLPJ, donde 13 escritores presentan sus libros a jóvenes lectores.¹¹⁵⁵

En un ambiente rodeado por libros en todo lugar –a los que se añadían los volúmenes de las ya mencionadas exposiciones de obras ilustradas y de cómics–, la exposición de Francia y sus países huéspedes planteaba, por un lado, una imponente manifestación material de la literatura y de la edición de habla francesa (en el espacio europeo de Francia, Suiza, Luxemburgo y Bélgica), a través de la masiva presencia de libros; por el otro, de acuerdo con el principio dinámico de la escena urbana, proponía también diversas otras formas, originales y creativas, de acercamiento a lo literario, por la contribución de artistas, asociaciones, desarrolladores de software. En estas iniciativas, menos centradas en el producto y en la obra literaria y más en los procesos de su fruición y producción, el público se veía invitado a descubrir un nuevo, amplio espectro de posibilidades de uso del texto literario, también con el auxilio de tecnologías experimentales y virtuales. Bajo el trasfondo de modos tradicionales de representación del hecho literario en ferias, como patrimonio material de obras y volúmenes, aludido por el escenario de la biblioteca y de sus extensiones digitales en los repositorios de BNF, el espacio expositivo ampliado al segundo tipo investía particularmente en lo que, de acuerdo con la germanista y curadora Cornelia Ilbrig, podríamos definir distintos “Stufen der Besucheraktivierung” [grados de activación de los visitantes] (Ilbrig 2022). A diferencia de muestras bibliográficas, en sí de carácter “clasificadorio” (cf. Scholze 2004: 87 y ss.), en las que, como se ha visto (cap. 3.2.1) el nivel de participación es reducido a lo mínimo, las modalidades interactivas, además de tener resultados positivos en el aspecto didáctico, por su capacidad de generar proceso de

¹¹⁵⁴ Así según el responsable de prensa Joseph Hirsch, durante la visita guiada oficial al pabellón del Invitado de honor, Fráncfort 10 de octubre de 2017 [grabación audio; Archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

¹¹⁵⁵ La serie es disponible en el canal YouTube oficial del Salon du Livre et de la Presse jeunesse (SLPJ) de Seine-Saint-Denis, <https://www.youtube.com/watch?v=h45fyrUn8K8> (21/11/2022).

aprendizaje y estimular la reflexión (ibid.: 66), resulta también particularmente adecuadas para producir en el visitante efectos de “asombro, sorpresa, curiosidad, deseo de investigación”.¹¹⁵⁶ Me parece este –lo de provocar experiencias impactantes y generar interés– el principal objetivo que el comité francés y sus huéspedes invitados intentaron conseguir con su estrategia, permitiendo el mayor impacto de una exhibición, en su conjunto, orientada hacia el futuro: la modernidad y el progreso en el campo cultural y ético, como la innovación de los modos productivos, en el antiguo espíritu de aquellas mismas ferias y exposiciones internacionales y universales antes citadas.

Mientras tanto, en la Grande y Petite scène tenían lugar los eventos del programa literario, tan amplio como su delegación. El programa preveían no solo encuentros individuales con firmas destacadas del panorama literario de habla francesa –como Alain Mabanckou, Yasmina Reza, Achille Mbembe, Emanuel Carrère o los creadores de *Asterix y Obelix*, Jean-Yves Ferri et Didier Conrad–,¹¹⁵⁷ sino también las veladas para la selección de los finalistas del Prix Goncourt (ganado en 2017 por Éric Vuillard [1968-], con la novela breve *L’Ordre du jour*) y del Prix des cinq continents de la Francophonie de OIF (que iría al tunecino Yamen Manai por *L’Amas ardent* [2017]), o el fallo del premio literario francoalemán Franz Hessel (otorgado a Michel Jullien [1968-], con *Denise au Ventoux* [2017], y a la periodista alemana Fatma Aydemir [1986-] por *Ellbogen* [2017]). El programa en particular comprendía algunas series atractivas de eventos, que tuvieron lugar diariamente en el pabellón, como una cita fija, y que intentaban estimular la curiosidad del público (allí donde no directamente su interacción), como lector o como sujeto creativo. Entre estos formatos pueden señalarse: *Incipit*, transmisión radiofónica de France Culture, en la que grupos de autores y autoras de la delegación leían y discutían las primeras palabras de sus obras, hablaban de los motivos de su elección o de las dificultades relacionadas con el inicio; *Masterclasses littéraires*, ciclo de encuentros también emitidos por France Culture, que se anunciaba como “dialogues hors norme, au plus proche de l’acte de création” (ibid.: 44), a las que participarían los galardonados por el premio Goncourt 2008 y 2009 Atiq Rahimi (1962-) y Marie NDiaye (1967-); *Excercise d’admiration*, en los que escritores y escritoras hablaban de sus lecturas favoritas y recomendaban libros al público, así como el programa de citas de las performances de *Impressions d’auteurs*, por el medio de la antigua máquina de Gutenberg, en un espacio que permitía a los asistentes de acercarse e interactuar en persona con las autoras y autores (cf. cap. 10.3.1). En todo ello puede distinguirse una fundamental continuidad entre las tres dimensiones del pabellón, como espacio de exposición, lugar de encuentros, de eventos y de exposición de la literatura, resumido en concepto amplio de *littérature exposée*.

Paralelamente a eventos, el acceso de los visitantes a nuevas formas y experiencias de lectura estaba facilitado también por la muestra de una serie de máquinas y dispositivos curiosos y extraordinarios. Además de la réplica de la ya mencionada prensa, punto histórico de revolución e inicio del trabajo editorial, al visitante se proponían también otras técnicas e inventos, en una línea ideal de evolución a partir del modelo de Gutenberg.

¹¹⁵⁶ “Staunen, Überraschung, Neugierde, die Lust am Investigativen” (Ilbrig 2022: 66).

¹¹⁵⁷ Otros entre los huéspedes más aclamados, como Michel Houellebecq o Annie Ernaux, participaron, por el contrario, únicamente en encuentros que se celebraron fuera del pabellón o del recinto ferial.



Figuras 115-116. El espacio de *Shapereader* en el pabellón francés y detalle de los grabados en madera.

Basada en la misma arte de la imprenta, era el sistema *Shapereader*, un proyecto desarrollado por el artista griego, residente en Bélgica, Ilaan Manouach, presentado en el pabellón francés por Wallonie-Bruxelles International (WBI), la oficina de relaciones exteriores de la Comunidad francesa de Bélgica (cf. Fef 2017a: 20). La exposición –que desde 2014 había huésped ya en numerosos muros y eventos de arte y diseño, de Dubai a Nueva York– consistía en la propuesta de una serie de tebeos táctiles, grabados sobre maderas y escritos en un lenguaje no figurativo, con el objetivo de contar historias accesibles también a lectores con discapacidades visuales (fig. 115-116).¹¹⁵⁸ En la muestra, un panel con la leyenda (en letras y braille) de las formas o patrones utilizados invitaban al lector a aprender este lenguaje y a leer con los ojos cerrados. A cada una correspondía un sintagma que componía la historia relatada: una persona o personaje actante, una acción, un objeto o un sentimiento. A este nivel de significado denotativo, sin embargo, la experiencia táctil permitía sin embargo añadir también un nivel expresivo y connotativo, derivado por las impresiones sensoriales causadas por los diversos patrones, comparables a las líneas de la comunicación visual de los cómics. Junto al formato, tan excepcional, la particularidad de esta propuesta consistía, finalmente, en la muestra de las que sí podían entenderse como obras narrativas y literarias originales, que sin embargo superaban la dimensión verbal de la lengua.

Con eje en la literatura ilustrada, la sección *Machines à lire*, organizada por el Institut Français, consistía en 12 postaciones con obras innovativas, digitales e interactivas, realizadas por la cooperación de escritores, dibujantes, editoriales y sociedades de software francesas. Como explicaba el folleto puesto a disposición del público, la muestra apuntaba a destacar el “dynamisme créatif et la qualité” de la industria francesa en el sector experimental de las nuevas tecnologías de la edición, proponiendo a la atención de los visitantes “des œuvres d’un genre nouveau” (Institut Français 2017: 1). Entre estas por ejemplo la “bande défilée” (ibid.: 4) *Phallaina* (2016) de Marietta Ren, una novela gráfica y sonora para tabletas y teléfonos inteligentes, como una banda continua en la que el lector podía moverse, activando diferentes efectos, con los movimientos de su mano. *S.E.N.S. VR* (2016), obra interactiva e inmersiva de narrativa gráfica del ilustrador Marc-Antoine Mathieu, en forma de realidad virtual, en la que el lector, protagonista y jugador debe resolver un enigma. *Le Livre infini* (2016), una instalación de la artista Albertine Meunier, consistente en un volumen totalmente blanco y una lámpara con la que proyectar y visualizar contenidos digitales y multimediales directamente en las páginas de un libro. O también *La Neige n’a pas de sens* (2016) de Adrien M & Claire B: aparentemente un común libro ilustrado, que utilizando la cámara de un teléfono móvil permitía activar contenidos aumentados en la pantalla y animar la ilustración y el texto.

También bajo el signo de una *augmented reality* (cf. Azuma 1997) desprendida del texto literario podía entenderse la propuesta de la instalación *La Cabine L.I.R. (Livre in Room)*, un espacio y dispositivo integrado, entre sala de lectura, cine y teatro, diseñado por Joris Mathieu y Nicolas Boudier del Théâtre Nouvelle Génération de Lion (fig. 117-118). Al entrar, el visitante podía sentarse y ver,

¹¹⁵⁸ Una presentación del proyecto, con una versión virtual de *Shapereader* se encuentra en la página web <https://shapereader.org/> (21/12/2022).

detrás de un escaparate (119), una pequeña sala vacía repleta de libros. A su lado se hallaba una librería con una pequeña selección de títulos de narrativa, teatro o ensayo en lengua francesa, española, alemana, rusa, rumana o inglesa, entre clásicos modernos y contemporáneos, en original o en traducción, que se podían consultar libremente. Entre ellos: *Là-Bas* (1891) de Joris-Karl Huysmans, *La Maladie de la mort* (1982) de Marguerite Duras, la edición francesa de *Niederungen* (1982, *Dépressions*) de Herta Müller, la traducción española de *King Kong Théorie* (2006, *La teoría King Kong*) de Virginie Despentes, el *Faust. Die Tragödie* (1808) de Goethe, en alemán y francés, así como traducciones en francés de Kafka (*Brief an den Vater*, 1919), John Steinbeck (*Tortilla Flat*, 1935), Peter Handke (*Nachmittag eines Schriftstellers*, 1987), Robert Menasse (*Der europäische Landbote*, 2012) o José Saramago (*Ensaio sobre a Cegueira*, 1995). Escaneando el código de barra de uno de ellos bajo un lector, aparecía proyectada por detrás del vidrio el holograma tridimensional de un actor interpretando un fragmento del texto seleccionado (en el idioma de la edición). Con un guiño al asombro de los primeros testimonios desde la “época de la reproducción técnica” (Benjamin 1991 [1935]), frente a invento como el cinematógrafo u otras maravillas, la ficha explicativa puesta en la entrada (y todavía en la página web)¹¹⁵⁹ decía: “Autour de vous, des livres posés sur des étagères. Choisissez-en un qui éveille votre curiosité, installez-vous confortablement. C’est alors que sous vos yeux, celui-ci s’incarne sous la forme d’une séquence visuelle et sonore, permettant une véritable immersion littéraire dans l’intimité de la cabine”. La magia aquí evocada consistía en materializar no tanto la dimensión *imaginaria* de la literatura (Gfrereis 2012: 271), la ficción del texto, de forma reconstructiva, sino en dar voz, a través de un personaje, a su discurso, en un monólogo u lectura dramatúrgica.

De manera emblemática, entre los libros disponibles en la cabina se hallaba también la edición francesa de *La invención de Morel* (1940) del argentino Adolfo Bioy Casares. Perteneciente al género fantástico, la novela (finalmente, de ciencia ficción) trata como notorio la historia enigmática de un sobrevivido quien, en una isla supuestamente desierta, asiste a misteriosas apariciones y desapariciones de personas, hasta concluir que se trata de las proyecciones de una máquina cinematográfica que reproduce eternamente escenas de la vida de antiguos turistas difuntos. Me parece divisar en el relato de Bioy Casares una clara fuente de inspiración de este mismo proyecto, un antecedente literario de este dispositivo. Escaneando la copia del libro, el actor al otro lado del vidrio recitaba el incipit (en francés) de la novela donde la descripción de las ilusiones a la que asiste el protagonista del relato de Bioy Casares debía sonar para el visitante en la cabina –como para quien escribe, después de haberlo experimentado– como una extraña *mise en abyme*.¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁹ *L.I.R. (Livre in Room)*, <https://www.tng-lyon.fr/production/l-i-r-livre-in-room> (27/11/2022).

¹¹⁶⁰ “Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro. El verano se adelantó. Puse la cama cerca de la pileta de natación y estuve bañándome, hasta muy tarde. Era imposible dormir. Dos o tres minutos afuera bastaban para convertir en sudor el agua que debía protegerme de la espantosa calma. A la madrugada me despertó un fonógrafo. No pude volver al museo, a buscar las cosas. Huí por las barrancas. Estoy en los bajos del sur, entre plantas acuáticas, indignado por los mosquitos, con el mar o sucios arroyos hasta la cintura, viendo que anticipé absurdamente mi huida. Creo que esa gente no vino a buscarme; tal vez no me hayan visto. Pero sigo mi destino; estoy desprovisto de todo, confinado al lugar más escaso, menos habitable de la isla; a pantanos que el mar suprime una vez por semana” (Bioy Casares 2002 [1940]: 7).



Figuras 117-119. Instalación *La Cabine L.I.R. (Livre in Room)*, exterior e interior, durante el “estreno” virtual de *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares.

Fotos del autor; archivo de la Europa Universität-Flensburg/Book Fairs Project.

Resulta evidente, de todas formas, como ilustra el proyecto que se acaba de comentar, que los contenidos ofrecidos por los rincones expositivos del pabellón francés trataban muy poco de presentar y representar la literatura de habla francesa —lo que conseguían hacer sin embargo, aunque de forma desarticulada, los volúmenes del escenario de la biblioteca, las exposiciones bibliográficas y el programa de eventos literarios que se celebraban en los dos podios del pabellón—, sino más bien de poner el acento en el componente técnico del sector del campo editorial de habla francesa, en la producción y fruición de nuevas obra y medios.

Vale la pena, a continuación, enfocar el análisis en tres instalaciones y espacios expositivos, que resultan emblemáticos de esta misma estrategia y que, sin embargo, en su dimensión temática y performativa, interpretaban también, de manera ejemplar, el propio concepto de *Francfort en français*. La primera de estas es el espacio dedicado a la imprenta de Gutenberg (cap. 10.3.1), instrumento técnico que celebraba la edición, pero también su compromiso ético y político para la historia de la libertad de expresión; la instalación se prestaría a una reconversión espectacular, como escenario simbólico para la presentación del campo literario de habla francesa actual. Aún más enfocados en el motivo de la *lengua*, del *progreso cultural* y de la *relación de hospitalidad*, en el centro de la participación francesa, resultaban los otros dos espacios que aquí se consideran en detalle: *Les routes de la traduction* y *Walden* (cap. 10.3.2 y 10.3.3). Estos proyectos, en formato digital, constituían en sí dos *dispositivos*, tanto en el sentido técnico de *instrumento*, pero también de *disposición*, como medio

y principio organizador, orientativo y (aunque débilmente) prescriptivo, a la manera de Foucault (1994 [1977]: 299; cf. Koch 2016); constituían, es decir, exposiciones orgánicas, que no se limitaban a la presentación de un producto, un medio o un invento individual (o no solo), sino que proponían obras literarias autónomas bajo ejes temáticos, discursivos y técnicos propios, activando una forma de recepción, bajos nuevas perspectivas científicas o acercamientos particulares.

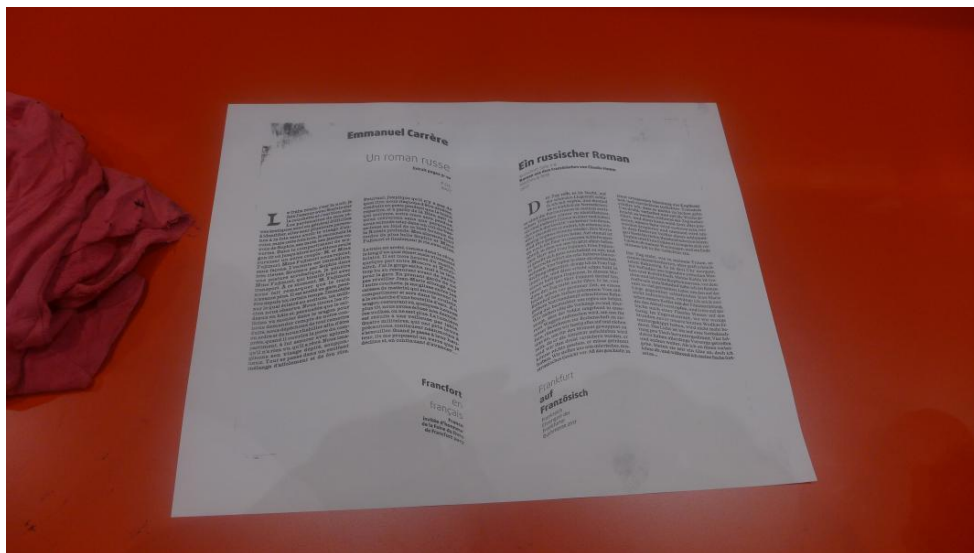
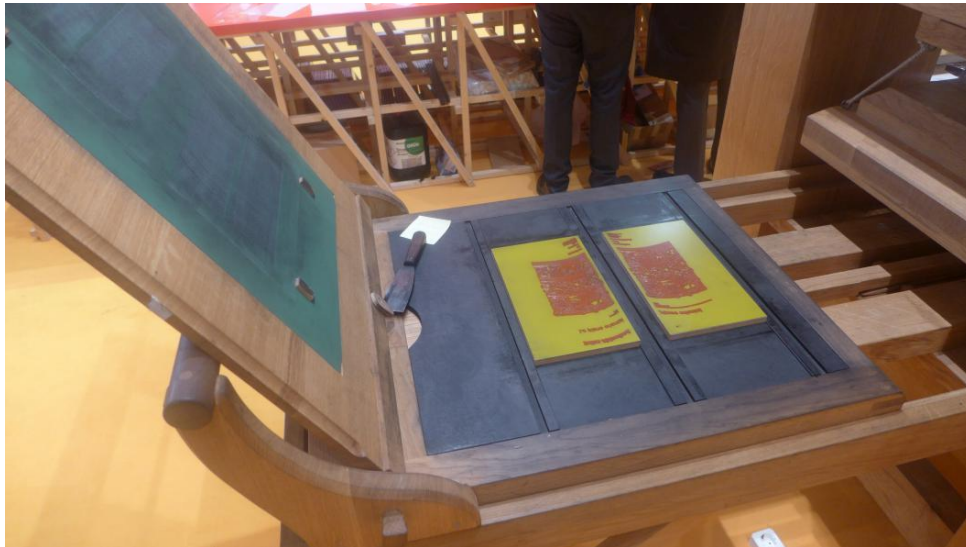
10.3.1. Gutenberg, la máquina de imprimir y las prácticas de la cultura escrita

No cabe duda de que la importancia del aspecto tecnológico y comercial en una feria del libro, con respecto al museo literario, hace sí que una exposición de literatura en este marco pueda encauzar mayormente en el componente de innovación del campo de producción de bienes literarios, que en la presentación directa de obras literarias. Fue esto, sin duda, el caso de Francia, como demuestra los objetos que realmente predominaban el espacio expositivo, en una mayor presencia de libros, por un lado, y de aquellos “nuevos medios”, por el otro, que representan un punto de interés de la feria de Fráncfort ya desde mediados de los años noventa (cf. Götz 1999). Las distintas exposiciones del pabellón de Invitado de honor no sólo pusieron de manifiesto la gran diversidad de la industria editorial en lengua francesa, pero también hacían seña, en su combinación, al camino de su historia en el nivel de producción técnica.

La instalación de una réplica de una antigua imprenta en el pabellón francés podía representar idealmente el inicio de este desarrollo, del mismo modo en el que la historia de su invento ha marcado el principio de la era del libro y el comienzo de una sociedad moderna fundada en la lectura. Con el apoyo de ProHelvetia, en el rincón de la edición suiza, se recreó una imponente copia fiel, de tres metros de tamaño, de la primera imprenta medieval construida por Johannes Gutenberg en los alrededores de 1450. La máquina procedía de una iniciativa del Musée International de la Réforme (MIR) de la Ciudad de Ginebra, que en 2017 había abierto al público la exposición *¡Imprime! Les premières pages d’une révolution* (4 de junio-31 de octubre de 2017), con motivo del V centenario de la Reforma evangélica.¹¹⁶¹ Gracias a la imprenta, las 95 tesis de Martín Lutero, publicadas el 31 de octubre de 1517, y la famosa traducción de la Biblia al alemán pudieron encontrar difusión en todo el mundo. La instalación –y el aura desprendida por lo que se parecía a un original de otro tiempo– puede entenderse como un monumento a la memoria de aquella época de revoluciones, en la que a la innovación técnica hizo seguimiento el aparecer también de nuevos principios de libertad y de autonomía individual. La prensa, entre otros, aceleró los procesos de comunicación y de recíproco conocimiento al interior del campo científico, político y cultural europeo, y constituyó, en el marco de la exhibición francesa, un homenaje a la historia del intercambio cultural entre Alemania y Francia y a su futuro. Ya Manuel Valls, de cara a la participación de Francia en Fráncfort en su rueda de prensa de 2016, había recordado la invención de Gutenberg en estos términos: “l’histoire d’un attachement

¹¹⁶¹ Cf. Musée International de la Réforme: “*PRINT!*” – *Les premières pages d’une révolution*, <https://www.musee-reforme.ch/print-les-premieres-pages-dune-revolution> (30/11/2022).

commun au livre et à l'écrit [...] remonte à l'invention de l'imprimerie avec Gutenberg, entre Strasbourg et Mayence, et sa diffusion grâce à la Réforme protestante – ces bouleversements ne manqueront pas d'être rappelés et mis en valeur, je le sais, lors des célébrations de l'année Luther, en 2017” (Valls 2016: 2). El significado implícito de la exhibición del artefacto moderno en este espacio para la representación y celebración de las relaciones franco-alemanas se dio por manifestó, de hecho, ya en el día de la inauguración de la feria, cuando el presidente Macron y la canciller Merkel, visitando el pabellón, se prestaron a imprimir juntos, por el medio de la prensa, una copia bilingüe en francés y en alemán de la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* de 1948 (cf. Bayer 2017).



Figuras 120-121: Impresión bilingüe de una página de *Un roman russe* (2007) de Emmanuel Carrère.

Fotos: Integral Ruedi Baur París/Zúrich.

Como el teórico de los medios Marshall McLuhan (1962) ha brillantemente ilustrado en *The Gutenberg Galaxy* –y con él más tarde también Benedict Anderson (2006 [1983])– la imprenta representa un componente esencial de renovación de la Modernidad también por haber contribuido al desarrollo del Estado nación y a una homogeneización de la cultura a través de la lengua, al interior

los territorios nacionales. La importancia de la imprenta como “means of uniformity” –y originalmente “the original meaning of print in transforming the vernaculars into mass media of nationalist significance” (McLuhan 1995: 235)– se sitúa a la base de aquel interés de la política para el mercado del libro y la política, que todavía hoy en día se hace visible en el apoyo a la edición y en el compromiso de los gobiernos actuales, finalmente, en la práctica del Invitado de honor en ferias del libro.

Al interior de la exposición, francesa, sin embargo, la instalación del antiguo aparato de impresión funcionó también como instrumento de una performance que podía aprovechar la extraordinaria presencia de tantos escritores y escritoras francófonos en la Buchmesse de 2017. Bajo el título de *Impressions d’auteurs* (cf. Fef 2017a: 16), 57 de los miembros de la delegación imprimieron, en el marco de un ritual diario ofrecido al público en forma de actuación y espectáculo, la primera página de una de sus obras en formato bilingüe francés y alemán. En la acción participaría entre otros rostros muy conocidos como Emmanuel Carrère, Amélie Nothomb, Philippe Claudel, Mathias Énard y Mathieu Riboulet.¹¹⁶² Para ello se utilizó una plantilla de impresión especial diseñada sobre la base del sello gráfico de Francfort en français (fig. 120-121). Al (re)producir en vivo para el público asistente obras literarias, la performance hacía referencia al proceso de la escritura literaria, a la producción de libros y a la pluralidad de sus dimensiones en el circuito comunicativo (cf. Darnton 1982). Por un lado, la acción ponía en escena el gesto creativo con el que un autor, coadyuvado por los procesos del marketing editorial, imprime su propio sello a un texto, como marca y garantía de su originalidad y unicidad. Se trata de lo que Bourdieu (1992: 319) define el “miracle de la signature (ou de la griffe)” que transforma el texto literario en “objets sacrés”. Por el otro, el uso de la imprenta remitía al mismo tiempo a la “reproductibilidad técnica” (Benjamin 1991 [1935]) de la obra de arte, sacando a la luz su existencia concreta y material también como producto serial. La dimensión *material* de lo literario, se ha dicho, remite a una pervivencia de la literatura también antes y después de la lectura, más allá y en forma independiente de este proceso (Gfrereis 2012: 271), a algo, sin embargo, que también solo se hace visible cuando todavía no estamos leyendo o acabamos de leer. La performance de hecho, si bien involucrara el texto, insistía en un momento totalmente extraño a la experiencia del texto, en particular, en la presencia real de un autor o una autora y en el capital simbólico encarnado por esta última. Y si la proximidad física y tangible de estos escritores constituía el elemento más atractivo del happening, su participación en la performance acaba por convertir la página reproducida, otra vez, en una obra única, aunque en otro sentido, por el efecto renovado de aquel mismo “milagro”. Sin embargo, para que un texto impreso no se quede solo en el papel, en su dimensión de producto material necesita también un lector que vuelva a despertar sus otras dimensiones, imaginarias y artificiales. Allí, entonces, la participación también del público constituía un componente esencial del acto, no solo por confirmar la importancia del evento, sino también como destinatario y futuro, potencial lector.

¹¹⁶² Para la lista completa cf. FeF 2017a: 25, 32, 36, 42 y 46.



Figuras 122-123. Decoraciones manuscritas en las ventanas del Forum. Fotos: Integral Ruedi Baur París.

La máquina de imprenta allí presentada venía a conectarse de forma dialógica con otras tecnologías que, en tiempos de creciente digitalización, tanto en la producción de libros y de textos como de su fruición, constituyen una potencial superación de sus horizontes, poniendo incluso en peligro la existencia misma del libro. En el espacio expositivo del pabellón, la imprenta, con su estética anticuada, fue colocada intencionalmente de forma contrastiva al lado del *Atelier numérique*, una “salle de rédaction permanente et multimédia” (Fef 2017a: 17), desde la que jóvenes periodistas y artistas producían noticias en directo y contribuciones visuales desde el corazón del pabellón, a través de diversos medios como la radio, internet y la televisión.¹¹⁶³ Según dijo el responsable del pabellón, Ruedi Baur, el contraste directo entre la práctica de la imprenta a principios de la Edad Moderna y los

¹¹⁶³ En el espacio operaban los equipos de Radio France, ARTE, Le Monde.fr, del Office franco-allemand pour la Jeunesse (OFAJ) y de la École Estienne, escuela superior de arte e industria gráfica de París (cf. Fef 2017: 17).

nuevos sistemas de comunicación debía ilustrar la superposición de formas históricamente alternativas de la cultura escrita, contra la idea de un desarrollo en una única dirección: “La cultura escrita actual tiene realmente tres facetas [...]: la manuscrita, la impresa y la digital. Estas tenían que presentarse juntas”.¹¹⁶⁴ Por la misma razón, en el pabellón tuvo lugar, durante toda la duración de la feria, un acto artístico a cargo de jóvenes calígrafos de la *École Estienne* de París, que pintaron las ventanas abiertas de la gran sala de exposiciones con citas y extractos de las conversaciones en las mesas redondas (fig. 122-123).

En el espacio del pabellón, por lo tanto, diversas expresiones de la técnica de la escritura, pertenecientes a diferentes fases históricas, encontraban igual representación, sin jerarquización, de acuerdo con el principio de la “*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*” (Bloch 1962: 104-160), la simultaneidad de lo no simultáneo, que según Ernst Bloch constituye el epítome de las sociedades modernas. “¿Cómo se logra la simultaneidad de la diferencia?”,¹¹⁶⁵ cómo se puede mostrar: fue esta una de las inquietudes fundamentales de la exposición y del concepto del pabellón. Aquí, la *escena* urbana, la idea de la ciudad, como estructura de coexistencias simultáneas, resultó funcional a la visualización de esta situación: como un centro urbano, que surge de diferentes estratos a lo largo de las épocas, que conserva las huellas de su pasado y vuelve a utilizarlas integrándola en lo nuevo, también aquí el gran sitio de obra del pabellón intentaba ofrecer una muestra, cuanto más amplia posible, de las diferentes experiencias y modalidades actuales de la lectura y de la escritura, como momentos que se complementan y se integran entre sí. Lo que resulta interesante, de todo ello, es cómo, de forma totalmente opuesta a otras exposiciones de Invitados de honor hasta aquí consideradas, como la de México o Portugal en Fráncfort, el principio de la simultaneidad, de la multiplicidad de eventos, viniera a sustituir cualquier tipo de narración lineal y de progresión en una única línea del tiempo.

10.3.2. *Literaturas entre idiomas*: Les routes de la traduction

El tema de la lengua y su papel en el desarrollo histórico y futuro de las relaciones culturales entre Francia, la literatura de habla francesa y otros países, que constituía el perno de la participación francesa, se veía planteado de manera programática y científica en la exposición digital *Les routes de la traduction*, en el corazón del pabellón, curada personalmente por la filósofa y filóloga Barbara Cassin. Nacido como resultado de las investigaciones de la estudiosa a lo largo de las décadas sobre el concepto y el fenómeno de la traducción en su dimensión histórica, el proyecto, todavía disponible en línea como plataforma interactiva en varios idiomas,¹¹⁶⁶ consistía en un panóptico de los movimientos y de la circulación mundial a través del espacio y el tiempo de algunas de las obras más leídas,

¹¹⁶⁴ “Die Kultur des Geschriebenen hat heute eigentlich drei Facetten [...]: das Handgeschriebene, das Gedruckte und das Digitale. Diese mussten zusammen sein” (Ruedi Baur, entrevista del 20/04/2018).

¹¹⁶⁵ “Wie schafft man die Simultaneität der Differenz” (ibid.).

¹¹⁶⁶ Actualmente disponible en francés, inglés, español, chino y árabe: cf. *Les routes de la traduction*, <https://routes-traductions.huma-num.fr/> (7/12/2022). La versión presentada en la feria, por el contrario, solo incluía los primeros tres idiomas.

traducidas y comentadas de la literatura y de la filosofía en diversas épocas. En el espacio del pabellón, la herramienta se presentaba al público de la Buchmesse en dos pantallas y un monitor *touch screen*, que permitían el acceso a un atlas integrado a una enciclopedia multimedia (fig. 124). Al igual que otras instalaciones del pabellón, como la ya mencionada cabina de lectura *L.I.R. (Livre In Room)*, la serie web *Miroirs* o los productos de la exposición *Machines à lire*, también *Les routes de la traduction* ofrecían mediante el uso de medios digitales y audiovisuales un acercamiento lúdico a la literatura y a la labor literaria, si bien en este caso con una clara finalidad divulgativa, pedagógica y didáctica, así de volver atractivos para un público muy amplio aspectos que de otra forma se quedaría en el dominio especializado y exclusivo de la filología.

El proyecto *Les routes de la traduction* y su sucesivo desarrollo tuvieron inicios en 2016 a raíz de la exposición *Après Babel, traduire* (14 de diciembre de 2016-20 de marzo de 2017), coordinada y armada por la propia Cassin en los espacios del Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) de Marsella.¹¹⁶⁷ En aquel marco, la muestra apuntaba a exhibir el proceso de la traducción a través de una colección de 200 obras, de manuscritos e instalaciones “qui manifestent de façon spectaculaire ou quotidienne les jeux et les enjeux de la traduction”.¹¹⁶⁸ Entre los miembros del consejo científico que cooperaron a la organización de la muestra se encontraba también el entonces delegado general de la lengua francesa en el Ministerio de Cultura, Xavier North (2017: 9), quien en 2017, como se ha dicho, fue asesor también de *Francfort en français*. La coincidencia testimonia de una significativa continuidad temática y convergencia entre el enfoque de la presentación francesa en Fráncfort, en sus objetivos también diplomáticos, y el proyecto de *Les routes de la traduction* que, con vistas a una próxima exposición en la Fondation Martin Bodmer de Ginebra (11 de noviembre de 2017-25 de marzo de 2018),¹¹⁶⁹ vino a integrarse también en el espacio expositivo del pabellón y a ampliarse y adaptarse para incluir nuevas rutas para la feria. Una cita de Umberto Eco (sin fuente), se leía emblemáticamente en italiano en el rincón consagrado al proyecto de la plataforma y exposición: “la lingua dell'Europa è la traduzione” (fig. 124), afirmación del filósofo ya publicada programáticamente en el documento de la Comisión europea del 18 de septiembre de 2008 *Multilingüismo: una ventaja para Europa y un compromiso compartido*.¹¹⁷⁰

En la base del software y de las dos exposiciones mencionadas en los museos de Marsella y Ginebra se encuentra una concepción fundamental de la *traducción* como un arte, una práctica y técnica y gestión de la “diferencia” cultural, que posibilitó y posibilita la transferencia y la transmisión de conocimientos entre un espacio lingüístico y otro, permitiendo también la circulación física de textos literarios entre uno y otro lugar a lo largo de las épocas. Como explica Barbara Cassin, en el catálogo para la exposición prevista en la Fondation Bodmer: “La traduction est de fait savoir-faire avec les

¹¹⁶⁷ Cf. MuCEM: *Après Babel, traduire*, <http://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/apres-babel-traduire> (7/12/2022).

¹¹⁶⁸ Ibid.

¹¹⁶⁹ Cf. Fondation Martin Bodmer: *Les Routes de la traduction: Babel à Genève*, <http://fondationbodmer.ch/expositions-temporaires/les-routes-de-la-traduction/> (08/12/2022).

¹¹⁷⁰ Comisión de las Comunidades Europeas: *Multilingüismo: una ventaja para Europa y un compromiso compartido*, COM/2008/0566 final, 18 de septiembre de 2008, p. 14. Disponible en los diferentes idiomas oficiales de la EU: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX%3A52008DC0566&qid=1702031278368> (08/12/2022).

différences, qui transport, ‘tra-duit’, un même – quelque chose comme un ‘original’ – dans de l’autre” (Cassin 2017: 9).



Figura 124: Instalación de la exposición digital *Les routes de la traduction* en el pabellón francés.
Foto: © Édouard Sombié – labex TransferS. Fuente: archivo privado de Barbara Cassin.

El diseño gráfico de la interfaz desarrollada para la plataforma digital partía por lo tanto de esta misma idea. A partir del ejemplo de algunas de las obras más difundidas en la historia de la filosofía, la teología, la ciencia y la literatura de la Antigüedad, de la edad moderna y contemporánea, el dispositivo ilustraba de forma sintética y sincrónica sobre un mapamundi las líneas de movimientos de importación y exportación de textos literarios de una lengua a otra, de una región del mundo a otra, en sus diferentes direcciones y ramificaciones. Estos desplazamientos entrecruzados se veían representados gráficamente de forma moderna como si fueran líneas de metro, con sus correspondientes paradas en los más grandes centros urbanos y de la cultura de diversas épocas: Atenas, Roma, Alejandría, Constantinopla, París, Weimar, Londres, Moscú, Pekín, etc. Al pinchar en cada parada, una animación ilustraba este movimiento de una obra en el espacio geográfico y en el tiempo. De este modo, la representación del camino y de la distancia geográfica recorrida por una obra, entre uno y otro centro, devolvía una medida también metafórica de la diferencia que cada traducción introduce como “réinvention” (Cassin 2017: 9) de un texto original.

El atlas multilingüe presentado en Fráncfort se componía de nueve rutas, denominadas con los nombres de autores y obras representativos en diversos campos del conocimiento y de la cultura que tuvieron una difusión y recepción mundial. El usuario podía seleccionar líneas individuales y recorrer así la trayectoria de estas traducciones. Textos e imágenes ilustraban las etapas de su desarrollo a través de diversos manuscritos, ediciones, revisiones posteriores y nuevas versiones. Junto a las rutas “Aristóteles”, “Euclides”, “Galeno” y “Ptolomeo”, cuyos escritos se difundieron en griego, latín y árabe por los centros neurálgicos de las sociedades antiguas y medievales del Mediterráneo y Oriente Próximo hasta nuestros días, las líneas “Lutero” y “Marx” marcaban, con la traducción de la Biblia a partir del alemán de Lutero (1534) y *Das Kapital* (1867) de Marx aquellas revoluciones modernas que atravesaron el mundo, desde Europa a Asia, hasta el continente americano. Una línea, en particular, “Le Neveu de Rameau”, había sido añadida en ocasión de la feria:¹¹⁷¹ esta conducía en un camino de ida y vuelta, desde Francia a San Petersburgo, en la época de la Ilustración. La ruta recorría el largo y singular viaje del manuscrito de *Le Neveu de Rameau ou La Satire seconde* (1762-1782) de Denis Diderot, hallado en la ciudad rusa a principio del siglo XIX; de allí este llegaría en las manos de Friedrich Schiller y, tras él, de Wolfgang Goethe, quien en 1805 se ocuparía de traducir el texto al alemán, con amplias intervenciones en el estilo del autor. Dos décadas más tarde, en 1821, la segunda sátira del filósofo francés llegaría a conocerse y leerse en Francia por primera vez solo a través de una retro-traducción del alemán de Goethe, cuando del manuscrito de Diderot había vuelto a desaparecer, tanto que en Alemania incluso hubo quienes llegarían a dudar de que nunca haya realmente existido un original.¹¹⁷² De la India a Persia, de Bagdad a Grecia, de España al norte de Europa, los cuentos de *Las mil y una noches*, como ilustraba la homónima ruta, viajaron a través de los siglos, modificados y cada vez más ampliados, como una obra polimorfa, polifónica y multilingüe de una literatura “mundial” en sentido literal. También la última línea presentada en la feria, “Tintín”, dedicada a la serie de cómics *Les aventures de Tintin et Milou* (1929-1983) del ilustrador belga Hergé (Georges Rémi), acababa en una enorme e intrincadísima red final. Desde 1946, fecha de su primera traducción al holandés, la serie de historieta ha conocido una miríada de ediciones y se ha publicado a más más de 40 idiomas en el todo el mundo.

Bajo el telón de fondo de esta compleja red de relaciones de cada una de las obras consideradas, *Les routes de la traduction* intentaba desarticular aquel concepto universalista de una “allgemeine Weltliteratur” [literatura mundial general] de Goethe (cf. Birus 1995: 8) –como nuevo horizonte moderno, contrapuesto al particularismo de las literaturas nacionales– al considerar la dimensión mundial de lo literario, en línea también con los *world literary studies*, como el fenómeno concreto de su movilidad –“a mode of circulation” (Damrosch 2003: 5)– a través del proceso histórico de la traducción:

¹¹⁷¹ Ahora ya no más disponible en la herramienta virtual (cf. *Les routes de la traduction*, <https://routes-traductions.humanum.fr/> [7/12/2022]).

¹¹⁷² Cf. Eckermann (2018 [1827]: 428).

C'est l'école aussi de Martin Bodmer, lorsqu'il inscrit la traduction dans le « fluide littéraire mondial »: « La littérature mondiale est donc, à proprement parler, *indirecte* – un *effet* plutôt qu'une réalité (ce serait là le concept même de la traduction) [...] ». (Cassin 2017: 10)

La tarea de traducir, de ir y venir entre lenguas, es el único margen de maniobra de una literatura que reivindica una dimensión mundial más allá de cualquier “pathologie de l'universel”, universalismo que, según Cassin, solo esconde la voluntad de imponer un modelo particular, de una parte del mundo, sobre los demás, como absoluto: “l'universel est toujours l'universel de quelqu'un” (Cassin 2016: 36). Por el contrario, como experiencia de la complejidad de las lenguas y de la precariedad y provisoriedad del concepto, la traducción, según Cassin, tiene la capacidad de “compliquer l'universel” (ibid.: 12). Cada lengua, como potencialmente cada hablante, da forma a su propio universo. Del mismo modo, *Les routes de la traduction* deconstruye también la idea misma de una *tradición*, literaria o cultural nacional, ya que esta no remite a un horizonte abstracto e inmutable, sino a un proceso histórico de transmisión y movimiento concreto de un corpus de textos en diferentes lenguas y soportes, configurándose, así, como una conversación infinita e inestable.

Repensar la definición de obras literarias (en el sentido amplio de “obras de letras”, que comprenden también el ensayo y la filosofía) en los términos de la trayectoria de sus traducciones y su circulación en diversas ediciones significa entender la literatura, en primer lugar, en su dimensión de producto material, lingüístico e histórico expuesto a los cambios del tiempo. Esta materialidad, documentada en la muestra digital en forma de imágenes de manuscritos y libros, y de datos, en fichas explicativas, permitía captar y concebir cada obra fuera de una concepción puramente abstracta, como producto intelectual y de ingenio absolutamente acabado e inmutable, como obra del pensamiento y de las ideas, sin soporte o, en última instancia, incluso sin lenguaje.¹¹⁷³ En sus reflexiones teóricas, también Barbara Cassin, de hecho, aboga por una reconsideración de la complejidad literaria y amplía, a partir de la noción griega de *logos*, a la vez “pensamiento” y “lenguaje”, el momento conceptual e intelectual de una obra a la luz de su dimensión material y anclaje en una lengua concreta.¹¹⁷⁴ Por otro lado, el medio digital de la plataforma, con respecto por ejemplo a la muestra de libros y manuscritos de *Après Babel, traduire*, remite solo de manera virtual a esta materialidad, transfigurada en una imagen en la pantalla, liberando así la presentación de la dimensión material de la literatura de cualquier efecto aurático. Todo ello, permite, de forma ejemplar, ofrecer también una manifestación directa de aquel mismo y ulterior proceso de transformación al que se ven sujetos textos y obras literarias, en el pasaje de un soporte a otro o de un medio a otros.

Las aporías de la traducción como proceso de comunicación entre sistemas lingüísticos no intercambiables, se ha dicho, es en el centro de la obra misma de Cassin, como en el proyecto de su *Dictionnaire des intraduisibles* (Cassin 2004), adaptado ya a numerosas lenguas: un diccionario de

¹¹⁷³ Sobre el uso de la materialidad en exposiciones literarias como medio de una “Kritik an einer logozentrischen [...] Kulturkonzeption” [crítica a una concepción logocéntrica de la cultura] cf. Böhmer (2015: 88).

¹¹⁷⁴ “Pourtant, c'est du logos grec, mot ô combien propre à signaler la prétention à l'universel – lui que les Latins traduisent par ratio et oratio, deux mots pour un: ‘raison’ et ‘discours’ –, que je propose de partir pour compliquer l'universel. C'est très précisément, et dans tous les sens du terme, mon ‘point de partie’. À tenir, à quitter” (Cassin 2016: 12).

términos filosóficos intraducibles, procedentes de distintos idiomas que, sin embargo, han permeado mutuamente las culturas mundiales.¹¹⁷⁵ También la exposición de *Les routes de la traduction* en el pabellón del País invitado de honor de 2017, como contribución a una exhibición “dédié à la langue française” (Baur 2017: 8), puede entenderse bajo este mismo concepto. Como comentaría también Barbara Cassin, en entrevista con el autor:

Le français pour moi c’est plus qu’une langue à l’intérieur, c’est-à-dire qu’il y a *des français* [...]. C’est une langue qui ne se comprend qu’avec les autres langues et en interaction avec elles, et cette interaction s’appelle la traduction.¹¹⁷⁶

Así como las rutas ilustradas por la plataforma cuestionaban la idea de la coherencia interna a tradiciones culturales y literarias consideradas en su aislamiento, también el concepto expositivo y estético de la exhibición francesa intentaba poner en escena la lengua como un sistema en movimiento, abierto en sí mismo y al público, más allá de cualquier imagen proyectiva, fija y reconocible, cristalizada en una identidad cultural y en un territorio. Además, *Les routes de la traduction* también sugería la posibilidad de que este sistema de la lengua francesa pudiera formar parte incluso de otro sistema, más amplio, como en el mito de Babel o en aquella sentencia de Umberto Eco sobre Europa que acompañaba la instalación.

10.3.3. Walden: un paseo virtual y sonoro por la literatura

No muy distante del centro del pabellón, en un apartado un poco retirado del laberinto, una serie de postaciones numeradas con audífonos y gafas de realidad virtual introducían a los visitantes al mundo inmersivo del proyecto *Walden*, una plataforma literaria para uso en línea y navegación virtual. El sugestivo título quería ser un homenaje al homónimo ensayo filosófico-político del estadounidense (e hijo de inmigrantes franceses) Henry David Thoreau, *Walden or Life in the Woods* (1854), y una referencia al motivo de la vida retirada, discutido por el autor en su clausura en los bosques. También la instalación, partiendo del concepto general del pabellón y de su composición “urbana”, permitía a los visitantes de la feria del libro utilizar la tecnología de realidad virtual para abstraer del bullicio de la feria y sumergirse en un espacio tranquilo, aislado del mundo exterior, diseñado en forma de selva. Aquí el paseo real por los espacios de la exposición podía proseguir y extenderse en un paseo virtual, en lo que sus creadores definían un “parcours sonore”.¹¹⁷⁷ Expresamente desarrollado en ocasión de la participación francesa a la Buchmesse de 2017 y presentado al público en el pabellón del Invitado de honor con el apoyo de la Fondation Jan Michalski y del Centre National du Livre, el proyecto *Walden* tuvo empuje de una idea del escritor parisino Philippe Djian (1949-) –también entre los miembros de

¹¹⁷⁵ En las intenciones de la autora, según me explicaría, el proyecto preveía todavía el desarrollo de una red digital de todas las traducciones y adaptaciones del propio *Dictionnaire* en varios idiomas: “une espèce de livre culturel mondial”, que mostrara “comment-ils [les différents traductions] se croisent et quelles sont les différences” (Barbara Cassin, entrevista del 27/05/2018).

¹¹⁷⁶ Ibid.

¹¹⁷⁷ Loïc Djian, entrevista del 09/05/2018.

la delegación, quien en el marco del ciclo de encuentros *Exercices d'admiration* hablaría de Thoreau (Fef 2017a: 24)– y de su hijo, Loïc Djian, director de documentales. Según explicó este último,¹¹⁷⁸ el propósito inicial preveía la creación de una plataforma que fuera una extensión digital e interactiva de la *Nouvelle Revue Française*, histórica revista literaria parisina nacida en 1908 y publicada a partir de 2008 por Gallimard, para presentarse como uno de los productos más innovativos de la edición francesa en el marco de la feria. Bajo la sugerencia del comisario, Paul de Sinety, el proyecto, sin embargo, tomó finalmente la forma de un recorrido digital por la literatura y la lengua francesa, un análogo de las *Ballade sonore* de Ici-Même, en forma virtual.



Figuras 125-127. Exposición virtual *Walden* en el espacio del pabellón francés.

Fotos: © Walden 2017 / Loïc Djian.

La primera versión de la aplicación, que desde entonces ha sido ampliada en la web,¹¹⁷⁹ se componía de nueve etapas o estaciones literarias (cf. Djan/Djan 2017: 3), consistentes en otros tantos escenarios digitales. En la instalación en el espacio del pabellón, el recorrido virtual correspondía a nueve postaciones enumeradas, con equipos de realidad virtual (fig. 125-127). Cada capítulo ofrecía experiencias y juegos literarios de diversos tipos. El espacio virtual permitía al usuario deambular

¹¹⁷⁸ Ibid.

¹¹⁷⁹ Cf. *Walden*, <https://www.walden-site.com> (27/11/2022).

libremente por un ambiente natural y solitario en forma de bosque, con la posibilidad de escoger diversos caminos y proceder así de forma autónoma al descubrimiento del entorno, de rincones, edificios en los que entrar, objetos para recoger y con los que interactuar, dejándose guiar de forma casual por elementos visuales o acústicos que atraían su atención. Cliqueando sobre carteles y otros indicadores, un menú permitía elegir diferentes opciones, activando acontecimientos multimedia, como el aparecer de citas, audios o animaciones gráficas, y acceder así a un gran número de contenidos diferentes: como textos, fragmentos o libros electrónicos para descargar, así como informaciones sobre la vida y la obra de escritores y escritoras, que iban descubriéndose por el camino. La colección reunía principalmente textos y motivos de la obra de clásicos contemporáneos de la literatura en lengua francesa del siglo XIX y XX.

La disposición lineal y sencilla en sus elementos en el espacio físico del pabellón no dejaba intuir nada de la complejidad real al interior de la plataforma, sino por lo que podía verse en las pantallas y por el efecto extraño de abstracción de usuarios presentes en el pabellón y sin embargo inmersos en la realidad alternativa del espacio digital. A diferencia de su uso en Internet, el recorrido para los visitantes en el pabellón no acontecía en una experiencia virtual continua, sino que se veía interrumpido al final de cada estación, para poder pasar físicamente a la siguiente, en otra postación. La numeración sugerida, de todas formas, no remitía realmente a una estructura y secuencia predefinida de la plataforma, ya que los distintos contenidos y escenarios podían enlazarse y comunicar entre ellos de forma múltiple y no lineal, según estructuras rizomáticas, de acuerdo con los modos típicos del hipertexto electrónico (cf. Kammer 2000: 212 y ss.). La estructura multilineal e hipertextual de la plataforma constituía el dispositivo esencial del juego, invitando al usuario a un vagabundeo sin meta y rumbo predeterminado, empujado por estímulos e indicios aleatorios, literarios, acústicos o visuales, así de reproducir algo como una lectura rapsódica y un uso improvisado, inspirado, esencialmente poético y no racional o funcional del lenguaje.

También la particular selección de textos, obras y autores tratados favorecía este tipo de acercamiento. Como explica el dossier de presentación para la prensa del proyecto, *Walden* pretendía ofrecer una “expérience [...] aux frontières de la langue française” (Djan/Djan 2017: 3), tanto formal como temática. De acuerdo con uno de los enfoques del programa de *Francfort en français*, cada uno de los nueve capítulos del recorrido estaba dedicado de forma creativa a un testimonio, homenaje o un experimento literario con la lengua, incluyendo en particular los textos de autores y autoras de diversos países, que habían encontrado en la lengua francesa un lugar de refugio durante el exilio o un lugar literario de alienación o de encuentro en el discurso amoroso. Así entonces, las dos secciones “¡Aucune langue n’est langue maternelle” (frase de una carta de Marina Tsvétaïeva a Rilke en 1926) y “La langue et l’exil” reunían citas y aforismos, entre otros, de Emil Cioran, Gilles Deleuze, Marcel Proust, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Agota Kristof, Apollinaire (ibid.: 4). Estas secciones, enfocadas particularmente en el aspecto biográfico de la vida de dichos autores, tematizaban la conexión entre la situación de vida y el aspecto también estilístico y formal de su obra, del proceso de la escritura (la dimensión *artificial* de lo literario), como explicaba de forma programática una cita de Deleuze, que se encontraba, como inspiración, en el paseo –“Un style c’est être comme un étranger

dans sa propre langue” (Djan 2017: 1)–,¹¹⁸⁰ o Cioran: “Ecrire dans une langue étrangère est une émancipation. C’est se libérer de son propre passé” (ibid.). O todavía Tsvétaïeva: “Ecrire des poèmes, c’est déjà traduire, de sa langue maternelle dans une autre, peu importe qu’il s’agisse de français ou d’allemand” (ibid.: 2). La poeta rusa parece ofrecer el hilo conductor de diversas secciones. A ella estaba dedicado, por ejemplo, el capítulo “Ce qu’ils battent, Nos coeurs de jeunesse!”, en el que se presentaban fragmentos de su poema *Le Gars* (1922), compuesto originalmente en ruso y reescrito por la autora en francés (ibid.: 5), mientras que “Le passé est encore à venir” devolvía la correspondencia amorosa entre ella y Rilke (ibid.).



Figura 128: Árbol poético con los versos del poema *Vergers* de Rainer Maria Rilke.
Gráfica: Walden 2017 / Philippe y Loïc Djian.



Figura 129: Coreografía de los ambientes sonoros del poema *Quand tu aimes il faut partir* de Blaise Cendrars.
Gráfica: Walden 2017 / Philippe y Loïc Djian.

¹¹⁸⁰ Cita escogida y recompuesta libremente de un diálogo de Gilles Deleuze con Claire Parnet (Deleuze/Parnet 1996: 10).

Otras etapas, en cambio, se enfocaban mayormente en la experiencia sonora o en el aspecto de la musicalidad de la palabra: “Ne faites pas de bruit, ne parlez pas” presentaba piezas radiofónicas de cuatro escritores elegidos por el congoleño Alain Mabankou (Bessora, Edouard Glissant, Aminata Sow Fall, Jean-Joseph Rabearivelo) (ibid.: 7). “Rainer Maria Rilke, un hommage en musique”, ofrecía diez adaptaciones musicales de *Vergers* (1926), uno de los poemas de Rilke escrito en francés (ibid.; fig. 128); el capítulo “Générateur de poésie”, por su parte, contenía fragmentos sonoros de películas de Luis Buñuel, Aki Kaurismäki, poemas de Henri Michaux y entrevistas a Jean-Luc Godard; “Au-delà du langage (la poétique de l’oralité)” reunía obras experimentales de poesía sonora de Vincent Barras, Jacques Demierre, Anne-James Chaton, Pierre Guéry, Bernard Heidsieck, Michèle Métail, Valère Novarina, Charles Pennequin (ibid.: 6). La etapa “Quand tu aimes il faut partir”, finalmente, recreaba en forma visual los versos del poema *Tu es plus belle que le ciel et la mer* (1924) del escritor suizo Blaise Cendrars, acompañados y presentados por diferentes ambientes sonoros y diversas voces de intérpretes (fig. 129). Cada estación ofrecía también traducciones al inglés para el público no francófono.

Como resulta de esta rápida panorámica, el proyecto *Walden* combina el texto literario con modalidades típicas de los videojuegos y de la realidad virtual, en el uso paralelo de diversos medios y sistemas semióticos, entre lengua, música, imágenes fijas, animadas y cinematográficas, lo que hacen de la lectura y de la fruición del texto literario una experiencia rica y muy compleja. Como aproximación innovadora al texto literario, *Walden* podría reconducirse al género de una antología, aunque muy atípica: un recopilatorio de textos y autores clásicos y contemporáneos, reunidos y presentados en una innovativa concepción transmedia. Desarrollado con la contribución creativa de artistas, actores y escritores, *Walden* es un gran intertexto “multimedia” y “mixed-media” (cf. Clüver 2001), en el que los medios utilizados funcionan en parte de forma independiente y paralela (texto, música) y en parte de manera conjunta y combinada (sonido, imagen y movimiento). El texto literario se amplía así a una realidad aumentada, que entra en diálogo con la imaginación y la percepción del lector y activa mecanismos de recepción.¹¹⁸¹ En *Walden* el sonido, en particular, desempeña un papel central: música, ruidos ambientales y voces de actores o autores están presentes en todas partes y en todos los diferentes escenarios y acompañan los fragmentos textuales con un contrapunto acústico al silencio del bosque. El modo interactivo y situado de la realidad virtual, por estímulos exteriores, ofrece así una forma alternativa a la lectura solitaria, que se convierte así en un diálogo, una relación del usuario con un entorno de tipo sensorial, pero también y sobre todo, de carácter intertextual. En las intenciones de sus autores, la iniciativa no pretendía sustituirse al libro y a modos tradicionales de la lectura; por el contrario, quería ser una invitación a redescubrir el libro, el texto literario y la poesía en un modo atractivo, dirigido en particular al público más joven, y a reintegrar la literatura en el marco de las prácticas y modalidades cotidianas de fruición del texto en la época digital.¹¹⁸²

¹¹⁸¹ Sobre los efectos de la *realidad aumentada* en la lectura de obras intermedias, véase Scheinpflug 2017.

¹¹⁸² “*Walden* a plutôt comme désir en fait d’animer les gens à lire (...) à découvrir des choses” (Loïc Djian, entrevista del 09/05/2018).

Bajo el trasfondo de los estudios mediales sobre la realidad virtual, Marie-Lauren Ryan (1999 y 2001) ha elaborado un modelo crítico para el análisis de textos literarios a partir de los modos de lectura que estos activan y favorecen, en una escala entre un mayor o menor grado de “immersion” o “interactivity”. Según indica la autora es posible distinguir en ello dos tendencias. La primera, típica de la literatura moderna, en particular en la narrativa realista (“classic narrative” – Ryan 2001: 244 y ss.), más orientada hacia modos miméticos, que abogan no tanto a la intervención sino a la participación pasiva y emotiva del lector, a la identificación e inmersión en los universos imaginarios representados por el texto. Esta modalidad se caracteriza, particularmente, por la densidad y la amplitud de información que el texto ofrece al lector. Mientras el lector se inmerge en la realidad representada, la función medial del texto y de la lengua, como sistema de signos que opera en la lengua, no se manifiesta y queda oculto a la conciencia del lector. Por el contrario, la literatura contemporánea, en particular la postmoderna, muestra una tendencia hacia otro tipo de textualidad (“postmodern texts”) (ibid.: 124), donde la estructura, el lenguaje, la dimensión sintáctica o estilística en su valor de medios se revelan y se sitúan en primer plano como elementos interrogativos. Todo ello contribuye a que el lector adopte una actitud reflexiva y autoconsciente ante el texto, asumiendo el papel activo de interprete, director y organizador de sus significaciones, allí donde no incluso de instancia cooperativa que se encarga de su finalización. Resultan ejemplos paradigmáticos de todo ello, según Ryan (ibid.: 165 y ss.), algunas obras y cuentos de Julio Cortázar, como el relato *La continuidad de los parques* (publicado en *Final del juego*, 1956) o su novela *Rayuela* (1963). Los hipertextos electrónicos representan según Ryann el modelo de este segundo tipo de interacción, que también es una forma de abstracción y alejamiento del texto. Debido a la ausencia de estructuras predefinidas, el hipertexto deja al usuario la tarea de encontrar posibles conexiones e interpretaciones:

the physical interactivity of hypertext is a concrete metaphor for the mental interactivity promoted by all texts. While every particular path of navigation through a hypertextual network brings to the screen different chunks of text, every particular reading of a non-electronic text highlights different episodes, links different images and creates a different web of meaning. (Ryan 1999: 127)

También *Walden*, con sus propuestas de organización interactiva y aumentada del texto, en una pluralidad de experiencias libres y aleatoria, representa a su vez, como hipertexto, una metáfora de los procesos mentales que nos guían en los procesos de la lectura. El camino en el bosque, donde se esconden tesoros literarios, es una imagen de los recorridos y de las conexiones que el estudio, la recombinación y la fruición paralela de una pluralidad de textos imponen a cada lector. *Walden*, finalmente, combinan ambas las experiencias: inmersión e interacción. Al deambular por un entorno ficcional, el usuario se encuentra inicialmente inundado por una multiplicidad de eventos e informaciones acústicas, visuales, dinámicas, textuales, al que es invitado a incorporarse, dejándose guiar por las sugerencias del entorno. Por otro lado, la ausencia de un recorrido fijo, la estructura hipertextual, basada en las libres elecciones del usuario, extiende el espectro de posibilidades de interpretación y producción de sentido, ya que cada paso y desplazamiento es productor,

indirectamente, de significaciones, descubrimientos y asociaciones imprevistas. En el modo interactivo de un hipertexto, *Walden* pone el carácter inmersivo de la realidad virtual al servicio de una búsqueda y pesquisa literaria activa. En la época vertiginosa de la comunicación en tiempo real, de las aplicaciones integradas en nuestra vida cotidiana, de las redes sociales, la experiencia en el ambiente aislado de *Walden* se proponía poner al usuario en una “disposition physique différente”,¹¹⁸³ despertar curiosidad, pero también renovar el placer de una experiencia concentrada y paciente del texto.

Si como indica Ryan (1999: 127), “in the absence of the directionality imposed by a dominating story-line, it is hoped that the reader will wander for pleasure through the textual space” (ibid.), *inmersión* e *interacción* pueden entenderse también como formas diferentes de producir placer en la lectura. Quizá pueda ser útil en este sentido retomar la distinción de Roland Barthes entre “plaisir” y “jouissance” (Barthes 1973: 10). El “plaisir du texte” (ibid.: 15) o *placer*, se define como aquello derivado por una estructura textual que tiende a cumplir las expectativas del lector (“satisfaction romanesque”) (ibid.: 20). En ello, los elementos y sintagmas del texto se unen, normalmente de forma progresiva y linear, en una imagen de conjunto, especular y correspondiente al horizonte de espera del lector. La “jouissance” o *goce*, en cambio, surge de la experiencia del imprevisto, de la ruptura, de la “confusion des langues” (ibid.: 10), que se abre cuando el texto requiere al lector su intervención, para poder construir sentido. *Walden* hace hincapié precisamente en ese segundo modo, que traer placer de la experiencia literaria, en una forma de lectura errabunda a través de fragmentos, de la continua deconstrucción y recomposición del texto en otros medios.

Finalmente, como destaca Christian Metz (2011) en un análisis de nuevas propuestas activas para la exposición de literatura, también una muestra literaria puede interpretarse de acuerdo con el modelo de Barthes (o de Ryan):

si se avanza por un recorrido de vitrinas como guiados por un piloto automático, hasta hacer encajar la última pieza del puzle en una lectura predeterminada, lo que se experimenta es lo que Roland Barthes llama el “placer del texto” [...]. Contrariamente, el visitante puede sumergirse [...] de forma autónoma en el áspero terreno de materiales. En este caso, este se arriesga en su propia y única lectura.¹¹⁸⁴

Así, bajo este mismo paradigma, también la estrategia general de autorrepresentación de Francia en su propuesta expositiva puede adscribirse a una modalidad menos incline a cumplir con expectativas, narrativas e imágenes predeterminadas o deseadas, y, según un modo análogo aquello ya observado en el caso de Alemania, Invitado de honor en la FIL Guadalajara en 2011, a dejar a la activación e interacción con los visitantes la posibilidad de definirlas, en sus experiencias. Como el lector de Roland Barthes, también los usuarios de *Walden* y los visitantes del pabellón francés tuvieron que encontrarse delante un texto inesperado: “le texte de plaisir, c’est Babel heureux” (Barthes 1973: 12), todavía para

¹¹⁸³ Ibid.

¹¹⁸⁴ “Bewegt man sich computergesteuert durch den Vitrinenparcours, bis man das letzte fehlende Exponat in das Puzzle einer vorab entworfenen Lesart eingefügt, so erlebt man die von Roland Barthes so genannte ‘Lust am Text’ [...]. Zum anderen aber kann der Besucher [...] sich alleine in das unwegbare Materialiengelände stürzen. In diesem Fall wagt er seine eigene und einmalige Lektüre” (ibid.: 90-91).

recomponer y descubrir. Surgida directamente en el marco temático de la participación francesa en Fráncfort, *Walden* resulta en este sentido –como en parte ya *Les routes de la traduction*– una suma y síntesis estética de su programa: como ampliación y consagración de una pluralidad de sujetos, con diferentes pertenencias culturales y políticas, en el territorio único y dinámico de un trabajo con la lengua francesa; como eje en la renovación técnica del sector de la edición, con nuevas formas de la textualidad y nuevas modalidades de fruición literaria; como deconstrucción de una identidad y de una tradición literaria predefinida –como corpus cerrado e historia lineal–, del que sin embargo el País invitado puede jactarse, como demostración de un perfil cultural dinámico, moderno y abierto al mundo.

10.4. “No más seductora que una biblioteca”: un intento parcial de análisis de la recepción y los problemas de la falta de definición

Queda abierta la pregunta, finalmente, de si la exhibición del Invitado de honor de la Feria del libro de Fráncfort de 2017 y la concepción de su espacio expositivo lograron realmente el objetivo de comunicar una imagen novedosa y dejar una impresión marcada de la variedad y diversidad de la producción de lengua francesa, como anunciado en su programa, o si, por el contrario, la complejidad y densidad de su oferta y de sus modalidades expositivas acabaron por provocar cierta desorientación. Esto, sobre todo si se considera, como ilustran los análisis realizados por Meike Hethey y Karen Struve (2018) y Luise Hertwig (2019: 293-295) sobre la recepción del evento en la prensa de habla alemana y francesa,¹¹⁸⁵ la absoluta centralidad y resonancia del discurso político acerca de las relaciones entre Francia y Alemania, con el que se devolvió la participación francesa al contexto esencialmente euro y franco-céntrico, sombreando la dimensión internacional de una invitación y un programa literario ampliados por el propio huésped a una pluralidad de países y una dimensión global.

Respecto de su concepto expositivo, contra aquellas tendencias a la celebración de países invitados a Fráncfort en la década de 1980 y 1990 como grandes culturas y tradiciones, Francia optó por una estrategia que visualizara la labor creativa de la cultura, entendida ya no como patrimonio histórico o presente, sino como proceso inacabado de producción signifiante y de interpretación constante. El pabellón francés anteponía a la muestra frontal de obras concretas la exposición performativa de la actividad de producción o fruición literaria, de lengua francesa y no. Más allá de patrones representativos y de fronteras nacionales, en el espacio expositivo lo que el País invitado de 2017 propuso fue un concepto abierto de ‘su’ literatura, que se alejaba de una visión centrada no solo en un territorio, en una historia o una tradición, sino incluso en la obra concreta o el producto acabado, para enfocar más en sus procesos creativos, posibilidades transformativas y receptivas; esta literatura, expuesta también “hors du livre” (Rosenthal/Ruffel 2010: 4), se veía solo tangencialmente y escénicamente definida por la referencia a un capital literario específico, con una “bibliothèque

¹¹⁸⁵ Para un análisis general de la recepción en la prensa suiza y belga cf. también Hunkeler (2018) y Houscheid y Letawe (2018: 97-99).

éphémère” de la cultura y producción literaria de habla francesa, que sin embargo, debido a su carácter frontal, clasificatorio o puramente aleatorio, quedaba muda, como un simple telón de fondo, frente a la más llamativa y atractiva oferta de instalaciones y dispositivos. Esta dualidad del modo expositivo, frontal, por un lado, e interactivo, por el otro, más que crear una sinergia productiva entre los dos momentos, con una implementación e integración recíproca, puede que haya desembocado, como parece de un primer examen de las opiniones y los comentarios del público asistente, en mecanismos concurrenciales. En la oposición entre *clasificación* e *interacción*, en la abundancia y heterogeneidad de su propuesta, la muestra francesa no logró aquella performatividad propia de la exposición “salvaje” (Jannelli 2012; cap. 3.2.2), con sus efectos de resonancia cultural y de identificación que consiguió, por el contrario, Alemania en la FIL de Guadalajara de 2011, por el medio de una única performance y de un evento agregador.

Según resulta del examen de la, por otro lado muy extensa, revista de prensa de habla alemana recopilada por el comité al cabo del evento (Fef 2017c), el pabellón francés y su exposición parecen haber tenido un impacto bastante modesto en estos medios, en los días de la feria; de hecho, el número de contribuciones y artículos de periodistas que se ocuparon de ilustrar y describir críticamente al público de lectores la exposición en sus detalles, con comentarios y opiniones propias, después de su visita, y que no se limitaron a devolver simplemente la sinopsis de su concepto en la comunicación promocional del comité, resulta realmente muy exiguo: apenas son una decena o poco más. El análisis de estos comentarios, pareados con los del público encuestado (Anexo 2; cf. también Bosshard 2018) indica cómo la decidida falta de imágenes, una estética poco connotada y reconocible y un concepto demasiado abstracto, heterogéneo y desestructurado, obstaculizaron la comprensión de la propuesta expositiva y el mayor sentimiento de participación, a pesar de una valoración globalmente positiva. También los periodistas que encontraron la muestra interesante y agradable se vieron encarado a la dificultad de abordar y devolver en síntesis la exposición en pocos rasgos significativos y marcados. Quizá valga en este sentido el comentario de la bloguera y autora del magazín cultural *Fräulein Julia*, también entre las contribuciones allí recopiladas (cf. Fef 2017c: 597): “el salón está muy animado, todo es muy colorido y huele a la madera clara de la arquitectura de la exposición. Pero la presentación no consigue realmente entusiasmarme”.¹¹⁸⁶ O la opinión del escritor y periodista del *Tagesanzeiger* Martin Ebel (2017), quien, pese a expresarse positivamente, resume en tono algo provocador el efecto dicotómico de una propuesta o poco llamativa o poco comprensible:

La instalación divide al público; ‘estética Billy’ dicen algunos indignados; a otros les gusta. A mí también: por una vez, ninguna baratija, ningún intento de ‘captar’ clientes, entre el público al paseo, con fotos de paisajes o platos exóticos; el énfasis está en los libros. (Bueno, también en soportes digitales, en cómics y sopa de pescado, que se sirve en vasos de papel, pero aun así...).¹¹⁸⁷

¹¹⁸⁶ “In der Halle herrscht große Geschäftigkeit, es riecht nach dem hellen Holz der Ausstellungsarchitektur und alles ist sehr bunt. So richtig erwärmen kann ich mich für die Präsentation aber doch nicht” (Fräulein Julia 2017).

¹¹⁸⁷ Die Installation entzweit das Publikum; “Billy-Ästhetik”, schnöden die einen – den anderen gefällt. Mir auch: für einmal kein Schnickschnack, kein “Abholen” der Laufkundschaft mit Landschaftsbildern oder exotischen Speisen; der Akzent liegt auf den Büchern. (Gut, auch auf den digitalen Medien, den Comics, und Fischsuppe in Pappbechern wird auch serviert, aber immerhin).

Si la estética del pabellón y su aspecto visual, como ya se ha comentado, encontraron cierta resistencia (Bucheli 2017; Hierholzer 2017; Kinner 2017; Schulte 2017), lo que mayormente se valoró de manera positiva fue la pluralidad y diversidad de la oferta en los diferentes rincones temáticos del pabellón, su carácter “informativ” [informativo] (JF 2017; también Ehrke 2017). Y sin embargo también los más curiosos y entusiastas –“Tras las paredes de libro hay una infinidad para descubrir”–¹¹⁸⁸ no tardaron en reconocer cierto trastorno: “Orientarse en el laberinto de estructuras en madera no es fácil”.¹¹⁸⁹ El intento de dar forma a un concepto expositivo novedoso y coherente con el programa de aperturas de *Francfort en français* descontó entonces el precio de una abundancia excesiva de estímulos, una falta de estructura y de líneas predefinidas, así como una ya comentada ausencia de imágenes y elementos simbólicos reconocibles, que la exposición no logró compensar con un único concepto general en el nivel performativo.

El conjunto de estos factores parece de alguna forma haber dificultado la recepción unívoca del espacio expositivo también en la platea de personas encuestadas. Entre las 111 personas que, visitando y evaluando el pabellón, motivaron su respuesta, 34 (30,6%) apreciaron expresamente el diseño y el espacio, el “ambiente hermoso”, la “atmósfera agradable”, “relajada” y “acogedora”¹¹⁹⁰ (aspectos también destacados por Kinner 2017 y Ehrke 2017), mientras que solo 15 (13,5%) fueron las opiniones negativas.¹¹⁹¹ De ellos, 23 (el 20,7%) encontraron la oferta muy variada e interesante, indicando también como aspectos particularmente atractivos la presencia de varios géneros y medios (“mucha literatura”, “de todo un poco, el rincón infantil/arte/cómics me parecieron geniales”); algunos alabaron también la “conexión creativa de impresión + digital” y su carácter “muy innovador, el libro se eleva a otra dimensión a través de la cabina de lectura y la interacción”.¹¹⁹² Asimismo, el 17,1% (19), entre ellos también los mismos que valoraron positivamente el espacio y la oferta de contenidos, consideraron la exposición “desorientadora”, “desordenada”, “poco clara”, lamentando que hubiese demasiados elementos (“much information, confusion”) y, sin embargo, “ninguna estructura reconocible”.¹¹⁹³ Entre los comentarios negativos y más duros, no faltan los de quienes tampoco reconocieron este aspecto, para otros más sobresaliente de la exposición, es decir su carácter interactivo y criticaron un “acceso que impone leer demasiado y poco interactivo”.¹¹⁹⁴

Como ya se ha indicado, por otro lado, toda expectativa de reconocer una imagen familiar del país huésped en el espacio expositivo quedó insatisfecha. Contra la opinión del citado Martin Ebel (2017), la falta de identificación directa con el paisaje cultural o geográfico del Invitado, en un espacio “no

¹¹⁸⁸ “Hinter den Bücherwänden gibt es jede Menge zu erleben” (Ehrke 2017).

¹¹⁸⁹ “Sich im Labyrinth der Holzkonstruktionen zurechtzufinden, ist nicht einfach” (ibid.).

¹¹⁹⁰ “Schönes Ambiente”, “schöne Atmosphäre”, “Gemütlichkeit”, “relax” (Anexo 2: pregunta 9b).

¹¹⁹¹ También en otras preguntas, entre los que se dijeron positivamente sorprendidos por el pabellón (Anexo 2: pregunta 10b), 29 de 65 mencionaron el diseño (el 44,6% del dato relativo y el 18,8% de los 154 totales que evaluaron la exposición), mientras que el 10% de quienes se dijeron sorprendidos negativamente (9 de 58) se refirieron explícitamente a la estética o la estructura (Anexo 2: pregunta 11b) y el 10,5 % de los que visitaron el pabellón (en total 151).

¹¹⁹² “Viel Literatur, “von allem etwas, Kinderecke/Kunst/Comics waren toll”, “kreative Verbindung digital + print”, “sehr innovativ [...], das Buch wird in andere Dimension gehoben durch Lesekabine und Interaktion” (ibid.).

¹¹⁹³ “Verwirrend”, “ungeordnet”, “unübersichtlich”, “keine Struktur erkennbar” (ibid.).

¹¹⁹⁴ “Zugang zu leselastig, zu wenig interaktiv” (ibid.).

típicamente francés”¹¹⁹⁵ resulta todavía un elemento perjudicial para un buen número de encuestados, que extrañaron la conexión directa, también visual con Francia, y que querían “aprender más sobre el país”, pues: “no hay inspiración para las vacaciones”, “no hay representación de Francia”.¹¹⁹⁶ El carácter aparentemente anónimo de la presentación desconcertó a algunos visitantes que, esperando algo más directo, calificaron la “presentación” general como “no hermosa, no más seductora que una biblioteca”.¹¹⁹⁷ Preguntando explícitamente sobre los aspectos negativos o lo que faltarían en la exposición (pregunta 11b), el 39,6% de los que se expresaron sobre este punto (23 de 58), es decir, el 15% del total de los que visitaron el pabellón (151), indicaron la ausencia de elementos relacionados con la cultura francesa. Algunos echaron de menos “cosas típicas del país”, la “bandera francesa”, el “estilo francés”, el “ambiente francés” o en general la gastronomía,¹¹⁹⁸ otros también expresamente la “historia literaria francesa”, “novedades editoriales franceses” o “muchos clásicos”.¹¹⁹⁹ Resulta interesante notar cómo, tras visitar la exposición, de la ampliación transnacional del enfoque del programa de *Francfort en français* parece quedar muy poco, mientras que se mantienen expectativas hacia un único país y territorio.

Entre los principales elementos de la muestra y del pabellón que el público identificaría como concretamente relacionados con el Invitado de honor (Anexo 2: pregunta 12), la gran mayoría (el 54,4%) de los que contestaron (37 de 68, es decir el 24,5% de los 151 que visitaron el pabellón) indicaría los cómics y las novelas gráficas, con relación en particular al rincón expositivo dedicado a la *bande-dessinée* armado por el festival de Angulema, y así valorados porque “son típicos de Francia”¹²⁰⁰ —a pesar de que los títulos que podían verse en el espacio expositivo reunieran autores de diversos países, en particular de Bélgica, y que la muestra celebrara de hecho “la bande dessinée franco-belge” (cf. Fef 2017a: 17; Houscheid/Letawe 2018: 100 y ss.)—. Por otro lado, también, si la prensa alemana dedicó amplio espacio a este género, en la perspectiva de la prensa francesa, por el contrario, todo esto no parece tener un correspondiente en los días de la feria, como notan Hethey y Struve (2018: 89):

En la prensa francesa el cómic sólo ocupa un lugar cuando se le sitúa al lado de otros géneros literarios; no se le trata como un fenómeno literario expuesto, aunque el pabellón francés ya concedía a la historieta un lugar especial y visible en su concepción expositiva.¹²⁰¹

¹¹⁹⁵ “Nicht typisch Französisch” (ibid.). En otros comentarios también, “nicht typisch Frankreich” [no típico de Francia] (ibid.). Un “nicht typisch französisches Aussehen” [semblante no típicamente francés] (ibid.: pregunta 10b) se indica sin embargo en una ocasión también entre los elementos positivos.

¹¹⁹⁶ “Mehr über Land erfahren wollen, keine Inspiration für Urlaub” (ibid.: pregunta 9b), “keine Repräsentation von Frankreich” (ibid.: pregunta 11b).

¹¹⁹⁷ “Aufmachung nicht schön, nicht sinnlicher wie [sic] eine Bücherei” (ibid.: pregunta 9b).

¹¹⁹⁸ “ländertypische Dinge”, “französische Flagge”, “französisches Flair”, “das gute Essen” [la buena comida], “good food”, “typisch französisches Essen” [la comida típica francesa] (ibid.).

¹¹⁹⁹ “Die französische Literaturgeschichte”, “französische Neuerscheinung”, “es fehlen mir viele Klassiker” (ibid.).

¹²⁰⁰ “Bande dessinée-Comics, die typisch für Frankreich sind” (ibid.: pregunta 12).

¹²⁰¹ “Comics spielen in der französischen Presse nur in der Reihung mit anderen literarischen Genres eine Rolle, sie werden nicht als exponiertes literarisches Phänomen behandelt, obwohl der französische Pavillon den BD schon in seiner Ausstellungskonzeption einen besonderen und sichtbaren Platz einräumte” (Hethey/Struve 2018: 89).

Por parte del público encuestado, las historietas fueron a menudo mencionadas en conexión también con los libros ilustrados y para la infancia, lo que, si se quisiera sumar los dos datos, daría un resultado total de 42 menciones, equivalente al 61,7% y el 27,8% del total relativo de los visitantes del pabellón, con una muy definida preponderancia entonces de la literatura gráfica e ilustrada que como elemento significativo e identificativo de la exposición del Invitado. Solo en segundo lugar, con el 25% de las menciones (17 de 68, es decir el 11,2% de los 151 que visitaron el pabellón) se sitúa la oferta gastronómica en el café anexo al pabellón o en el restaurante por debajo del fórum.

El hecho de que el cómic tuviera una tan amplia resonancia puede sin duda considerarse un efecto del enorme espacio también que la narrativa gráfica ocupó en el pabellón francés. Solo la exposición *La bande-dessinée d'expression française aujourd'hui* tenía 300 metros cuadrados de tamaño (cf. Houscheid/Letawe 2018: 100). Si se considera que la superficie del pabellón medía unos 2.200 metros totales y que aproximadamente la mitad estaba ocupada por los escenarios donde tenían lugar los eventos, se trata de más que un cuarto del espacio expositivo. Ningún otro género literario, autor/autora u obra particular o aspecto enfocado en la literatura expuesta por el Invitado de honor tuvo el mismo grado de representatividad en la percepción del público. Y que la muestra de personas entrevistadas fuera constituida ampliamente por un público de lectores y lectoras, además muy advertido y conocedor de la literatura de lengua francesa lo demuestra el hecho de que de los 368 encuestados, 153 (41,6%) afirma haber leído en el último año libros de autores o autoras de habla francesa (Anexo 2: pregunta 7a).¹²⁰² Cabe considerar, sin embargo, también que 113 (el 30,7%) de las entrevistas totales fueron realizadas directamente en o en las cercanías del pabellón del Invitado de honor (cf. *ibid.*: “Entrevistados”), aunque solo 20 personas (el 5,4% del total) es hablante nativo (pregunta 6).

Esta rápida pincelada, que evidentemente no permite un análisis representativo de la recepción en la extensión de sus diferentes aspectos, ofrece sin embargo una idea de cierta distancia entre el proyecto del comité, con su ambicioso programa ampliado, y la real eficacia comunicativa de la operación. La estrategia del Invitado de honor francés parece chocar de hecho todavía con ciertas expectativas generales e ideas vinculadas con imágenes de la cultura de un único país.

Si la intención de los organizadores fue la de poner la literatura al servicio del pluralismo, todo ello tuvo lugar en el espacio expositivo no tanto en el nivel semántico, sino en última instancia en formas deconstructivas y autorreflexivas en la actividad creativa del sector literario y del libro. Y si la exposición intentó marcar un paso más allá de modos simbólicos y representativos de exponer la literatura, centrados únicamente en un patrimonio histórico-literario, para abrirse a múltiples prácticas con una exposición performativa y versátil o a la dimensión procedural de la lengua como único motivo identitario, delegaba a su público, finalmente, una función de interprete y de instancia unificadora, de acuerdo con el modelo de la “interactivity” de Ryan (1999 y 2001) o de la “jouissance” de Barthes (1973) aplicados a la exposición (Metz 2011); los y las visitantes, por su parte, parecieron todavía echar de

¹²⁰² Los autores y autoras más leídos y frecuentemente citados (Anexo 2: pregunta 7b) resultaron: Houellebecq y su novela *Soumission* (2015), con 21 menciones (el 13,7 % del total relativo), seguido de lejos por Didier Eribon y Fred Vargas (ambos con 5 menciones), Jean-Paul Sartre y Albert Camus (4), Patrick Modiano y Yasmina Reza (3) (cf. también Bosshard 2018: 30).

menos un concepto realmente integrador, que fuera una imagen representativa o un sistema de conjunto. Además de elementos estéticos y marcadores semánticos connotativos, la exposición de Francia, finalmente, prescindió también de estructuras claras, de jerarquías, así como de narraciones o narrativas que pudieran haber guiado la experiencia del visitante entre una y otra zona de la exposición: lo que sin embargo habría tenido sin duda el inconveniente, por otro lado, de incluir y gestionar las necesidades de una pluralidad de sujetos expositores y sus exigencias de representación.

11. LA NACIÓN COMO AUTORÍA SIN OBRA: PORTUGAL EN FIL GUADALAJARA 2018

11.1. Portugal: entre edición y posthistoria en la otra orilla del Atlántico

En 2018 Portugal dio un nuevo paso hacia adelante en su proyección cultural exterior como huésped de la 32ª Feria internacional del Libro de Guadalajara (24 de noviembre al 2 de diciembre 2018). Después de España (2000), Italia (2008), Alemania (2011) y Reino Unido (2015), Portugal fue el quinto país europeo invitado a Guadalajara, con el que también vino a completarse, como recordó la directora Marisol Schulz Manaut, “el círculo iberoamericano de países que han acudido a la Feria” (Bautista 2018a). Colocándose entre los principales actores en el intercambio entre Europa y América Latina, Portugal hizo de esta condición el eje de su participación, como bien indican las “linhas orientadoras” aprobadas por el Consejo de ministros del Gobierno de Portugal en julio de 2017. Sus objetivos son allí resumidos en cuatro pilares:

a) A projeção da imagem de Portugal na América Latina; b) A internacionalização da cultura portuguesa; c) A promoção e internacionalização do ensino superior e da ciência portuguesa; d) A prospeção de novos mercados; e) A aposta na exportação da economia portuguesa. (República Portuguesa 2017: 4933)

Destaca en estos puntos la falta de una perspectiva específicamente enfocada en la promoción literaria. Profundizando en una senda ya abierta con su participación en Madrid, Portugal apostó por la edición con el ánimo de promover el conjunto de su industria y economía. Como mayor evento editorial de México y América Latina la feria configuró para Portugal una vitrina extraordinaria para visibilizar el país al interior del espacio económico latinoamericano a lo largo de diversas semanas, pero también ofreció una oportunidad para el desarrollo de estrategias de largo plazo que aseguraran, a través del libro y la traducción de obras literarias, una mayor penetración y difusión de la cultura y economía portuguesa en el continente a través de la lengua. Según procuraron destacar el presidente de AICEP Luís Castro Henriques y la responsable de la división de Acción Cultural Externa del Instituto Camões, Cristina Caetano, en el programa de profesionales –con el encuentro *El valor de la lengua como activo económico y cultural* (26 de noviembre) (FIL/Niembro 2018: 182)– se trató para Portugal de abrir nuevos espacios para la lengua portuguesa, en el campo de la formación, educación y creación de contenidos; como atractivo para el turismo; pero también como instrumento que facilita los negocios, la comunicación y la confianza recíproca de interlocutores comerciales internacionales.

Responsable de la participación portuguesa fue la Dra. Manuela Júdice, exdirectora de Casa Fernando Pessoa (1993-1999) y ya comisaria de diversas exhibiciones a nivel internacional.¹²⁰³ A partir de 2008, Júdice tuvo en cargo las actividades de Casa da América Latina (CAL) en Lisboa, en calidad de vicepresidenta (2008-2011) y desde 2011 de secretaria general. Como explica la página web

¹²⁰³ Entre otras, la participación de Portugal como Invitado de honor en el festival musical de Skopje en Macedonia (2002) y la exposición Fernando Pessoa/Octavio Paz (Ciudad de México, 1999), en la que destaca su contribución a la consolidación de un diálogo y de un puente literario entre Portugal y México. Cf. la nota curricular anexa a la *Resolução do Conselho de Ministros n.º 113/2017* (República Portuguesa 2017: 4935 y ss.).

de la sociedad, CAL es activa en la promoción de iniciativas culturales, diplomáticas, comerciales y empresariales, que favorecen la relación entre Portugal y los diversos países latinoamericanos en dos macro-áreas, “Cultura e Conhecimento” y “Economia e Política”,¹²⁰⁴ ámbitos que evidentemente vinieron a cruzarse también en Guadalajara. La presencia en la feria, de hecho, como ya en Madrid, fue coordinada por actores en sectores muy diversos. Principales patrocinadores fueron los ministerios de Negocios Extranjeros y de Cultura, bajo la ejecución de la Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), con la colaboración del Instituto Camões, del ministerio de Educación y la Agencia para la Inversión y el Comércio Exterior de Portugal (AICEP) y la agencia de Turismo de Portugal.

En este entrelace, lo literario y la edición se constituyeron partes integradas y funcionantes del sistema de la económica, en detrimento de otras definiciones internas a la lucha del campo literario y del arte, en su busca de su “autonomía” (Bourdieu 1992). Se entiende en este marco, “uma maior valorização económica da atividade cultural e artística nacional, dignificando e divulgando autores, criadores e artistas nacionais” (República Portuguesa 2017: 4933), como parte, entonces, de una producción y actividad empresarial más amplia. A diferencia de otras participaciones, como en Fráncfort, donde la dimensión literaria fue funcional a la definición de una identidad relevante a finalidades políticas y diplomáticas, o de Madrid, donde la literatura fue medio de una estetización de metas turísticas, la celebración de la literatura portuguesa en Guadalajara apuntó a la creación de nuevos vínculos comerciales con la región anfitriona, para abrir nuevo mercado en un espacio de “rivalidades” internacionales (cf. Casanova 1999: 64) –sobre todo respecto de un competidor de habla portuguesa como Brasil (cf. cap. 11.1.2)–. Se trató entonces de traer provecho de su atractivo para favorecer una imagen positiva de la producción portuguesa y profundizar la red de relaciones e intereses que la economía de la edición consiente. Como dijo la comisaria de Portugal, Manuela Júdice, se miró a “o livro” como “a porta de entrada para o vinho, o azeite e muitos outros sectores” (Duarte 2018: 10).

La “cultura portuguesa” o economía cultural que se dio a presentar en la feria, por la mediación del libro y de la literatura, se definió entonces, de acuerdo con los objetivos del gobierno portugués, como un conjunto con el que “reforçar a imagem externa da riqueza patrimonial e do dinamismo criativo de Portugal” (República Portuguesa 2017: 4933). *Patrimonio* e *innovación*, tradición y creatividad, identidad y progreso: fueron estos los polos dialécticos de la labor de promoción portuguesa. Con su referencia al patrimonio, al mismo tiempo, el texto de la resolución subraya la importancia de este último como “elemento diferenciador” de la identidad cultural de Portugal para su representación en el extranjero.¹²⁰⁵ El patrimonio se entiende como elemento distintivo útil a calificar productos en

¹²⁰⁴ Cf. Casa da América Latina, “Apresentação”: <http://casamericalatina.pt/quem-somos/apresentacao/> (27/01/2024). CAL es un sujeto de derecho privado al que participan la Municipalidad de Lisboa, el Ministerio de Negocios Extranjeros de Portugal, las Embajadas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay, República Dominicana y Venezuela, y una asociación de empresas públicas y privadas.

¹²⁰⁵ El “património material e imaterial” se indica como “componente muito relevante da identidade cultural e social do país, sendo um fator de enriquecimento das relações externas de Portugal, bem como um elemento diferenciador para a atratividade das regiões e para o desenvolvimento do turismo” (República Portuguesa 2017: 4933).

términos nacionales, como marcas que permitirían tratar la aportación de obras creativas en el ámbito cultural, formativo, científico u artístico, como resultado de un genio local. En el espacio abierto por la edición internacional a través de la lengua, a la literatura se vio entregada la función de ilustrar y enaltecer la figura de un impulso creativo que distinguiría a Portugal y que permearía su actividad como motor del desarrollo cultural, económico y comercial. En este marco, el País invitado procuró señalar también –y, donde posible, experimentar– nuevos puntos de contacto entre la actividad literaria y la innovación en el campo de la producción de bienes, como en el ámbito del diseño y de la moda, al que se dedicaría especialmente la única exposición literaria que acompañó el evento, fuera del recinto ferial, *Variaciones sobre una tradición* (cap. 11.7).

En el espacio del pabellón portugués, en cambio, la muestra de literatura se limitó al área de ventas en la librería y a una exhibición estrictamente simbólica del valor de la literatura, con la exhibición de firmas de autor, en lomos de tela colgante que flotaban en el aire. Un concepto absolutamente minimalista, que quedó de difícil comprensión, propuso al público la figura de una “biblioteca etérea” (Galanes Santos 2021: 18) de la literatura nacional, en la que, enigmáticamente, con excepción del área de venta, los libros y la literatura fueron los grandes desaparecidos (fig. 130). En todo ello, el comité apuntó a ofrecer una idea diferente de Portugal, ya no más anclada a un pasado más o menos glorioso, sino como realidad moderna y en transformación. Más que en la promoción de imágenes conocidas de la nación a través de su literatura, arte o cultura, Portugal focalizó en la idea de su propio devenir dinámico en el tiempo y de su propio porvenir, horizonte por definición puramente hipotético y desconocido, que altera la perspectiva temporal tradicional del acercamiento histórico y canónico. Así, como destacó la ministra de Cultura portuguesa Graça Fonseca, en su discurso inaugural: “Com este programa mostramos um novo país, um Portugal diverso. [...] Estamos aqui, hoje, para mostrar que Portugal fez-se um país futuro. Fez-se um país de futuro” (Fonseca 2018: 4). Emblema de esta reinterpretación fue el lema “O Futuro é a Aurora do Passado” (ibid: 2; fig. 131), críptico aforismo de *Verbo Escuro* (1914) del filósofo Teixeira de Pascoaes, readaptado para la ocasión y enriquecido de nuevas significaciones (cf. cap. 11.5).

En su estrategia comunicativa, y con el intento de volcar ciertos consumados imatopos que relacionan el país ibérico –como ya lamentaba el filósofo Eduardo Lourenço (1978: 81)– con un mundo antiguo, melancólico y “tradicionalista”,¹²⁰⁶ el comité cuidó una estética no convencional, poco marcada por asociaciones y referencias establecidas. Según comentó la coordinadora de Edición y Diseño de FIL Guadalajara, Dania Guzmán, encargada de confeccionar la identidad visual del Invitado de honor en la feria, el comité optó por evitar asociaciones a un repertorio de motivos tópicos estantíos –como “mar”, “barcos”, “sardinas” o “tradición”– para preferir valores e ideas relacionadas con la creatividad y el movimiento, como “armonía”, “descubrimiento”, “abierto-incluyente”, “futuro”.¹²⁰⁷

¹²⁰⁶ Véanse a este respecto también los resultados de las encuestas realizadas con el público de la feria en el pabellón de Portugal (cap. 11.4)

¹²⁰⁷ Feria Internacional del Libro de Guadalajara (2017): [s.t.; documentación interna para la propuesta gráfica de Portugal Invitado de honor 2018 en la FIL Guadalajara de 2018; archivo de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Oficina de Edición y Diseño, Dania Guzmán].

También la convocatoria lanzada por DGLAB para la presentación de proyectos para el pabellón de Portugal indicaba estas referencias.¹²⁰⁸

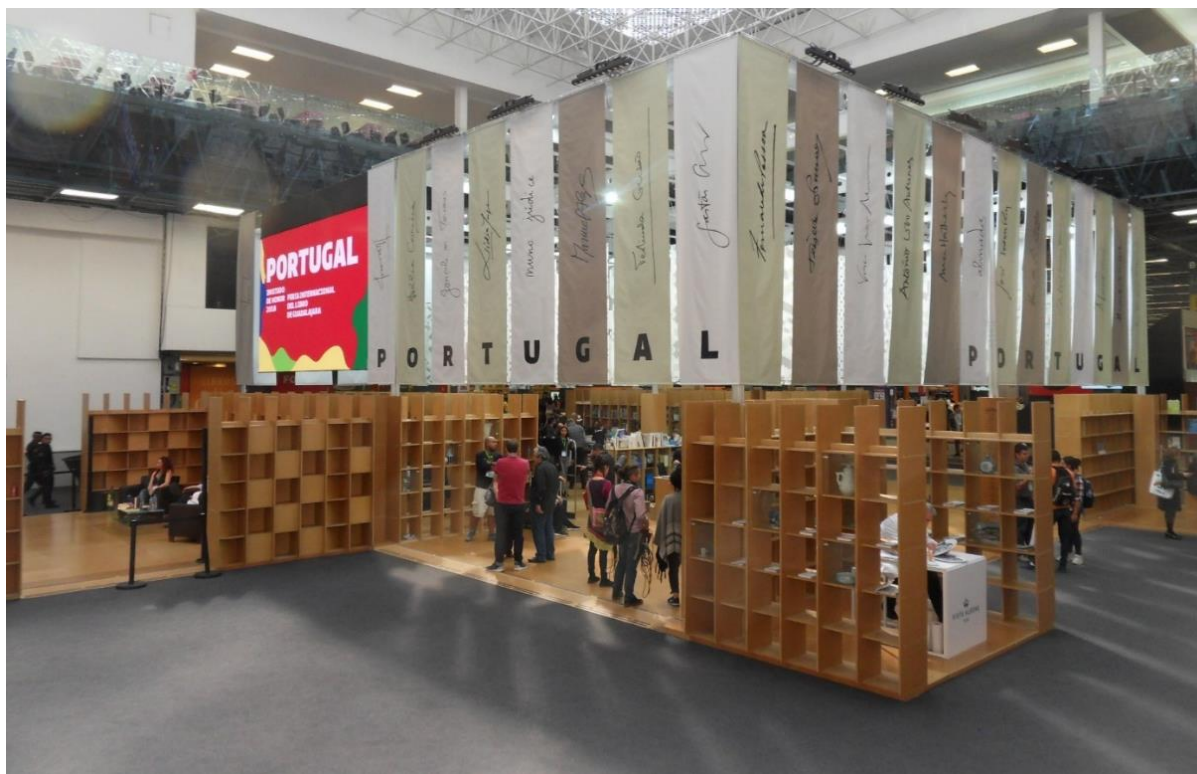


Figura 130. El pabellón de Portugal en la Feria del libro de Guadalajara 2018. Fotografía propia (archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project).



Figura 131. Cartel de Portugal Invitado de Honor 2018 / © FIL Guadalajara.

¹²⁰⁸ “Os conceitos e imagens propostos como guia para a conceção são: Harmonia, descoberta, abertura, tradição, futuro – sim! Fechamento, mar, praia, caravelas e sardinhas – não!” (República Portuguesa/Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB): *Acquisição de serviços de Projecto de arquitetura e assistência técnica para construção do Pavilhão de Protugal na Feira do Livro de Guadalajara – México* [archivo de DGLAB], p. 3).

Para la estética de Portugal el comité prefirió así renunciar a elementos distintivos como los “azulejos”, a mosaicos y al arte mural, lo que para la oficina de Diseño constituía “unos de los principales referentes”;¹²⁰⁹ se privilegiaron, en cambio, motivos “más actuales”, que valorizaran los muchos “reconocimientos internacionales” de Portugal, por ejemplo, en el campo de la arquitectura moderna, como el Oceanario de Lisboa.¹²¹⁰ La gráfica e identidad visual aprobada por el comité pretendía comunicar como ilustra el cartel, con una propuesta vivaz (fig. 131), el dinamismo y la transformación de la cultura portuguesa, con una variedad cromática de formas sinusoidales similares a olas, en las que el rojo y el verde de la bandera nacional se amalgaman con otros colores.¹²¹¹ La idea del devenir histórico se expresa en el lema “O Futuro é a Aurora do Passado”, visualizado en la figura de una mujer que, armada de un ojo biológico, escruta un punto situado fuera del marco visual, alegoría del desarrollo científico y tecnológico.¹²¹²

Quizá la imagen sea sugerida también por la Europa, cuyo “rostro” es Portugal, del célebre incipit de *Mensagem* (1934) de Pessoa.¹²¹³ De hecho en la perspectiva de Portugal como “país futuro” puede reconocerse una eco de ciertos patrones de un discurso mesiánico, que ha dominado la reflexión literaria y filosófica sobre la identidad y la historia de la nación a lo largo de diversos siglos.¹²¹⁴ Su persistencia resulta emblemáticamente en el uso del lema de Pascoaes en una visión simplificada y positiva, adherente a las lógicas del capitalismo contemporáneo. En esta significativa reapropiación del texto para la producción de evocaciones extemporáneas, como se ilustrará, se consuma de hecho la particular torsión operada por Portugal respecto de su tradición histórica, cultural y literaria.

11.1.1. Instancias de consagración del Portugal literario en Guadalajara

En el entrecruce de intereses de política económica, la participación en la feria del libro mexicana representó para Portugal una etapa fundamental de su acercamiento a América Latina. Para la directora

¹²⁰⁹ Dania Guzmán, entrevista del 29/11/2018. El arte mural en cambio sería objeto de una de las exposiciones acompañantes, *Lo que cuentan las paredes: Almada Negreiros y la pintura mural* (23 de noviembre de 2018-4 febrero 2019) en el Instituto Cultural Cabañas de Guadalajara, que sin embargo tendría más bien el objetivo de señalar una tradición de intercambios entre México y Portugal, haciendo dialogar Almada Negreiros con el arte muralista mexicana (cf. el catálogo Pinto dos Santos 2018). El antiguo Hospicio Cabaña, de hecho, alberga las espectaculares pinturas que entre 1938 y 1939 José Clemente Orozco creó para la capilla del instituto, que el catálogo indica como una de las inspiraciones para la muestra (cf. *ibid.*: 5).

¹²¹⁰ Dania Guzmán, entrevista del 29/11/2018.

¹²¹¹ Sus diseñadoras, Dania Guzmán y Erika Rivera (2018: 4), explican: “la cultura portuguesa es hoy un entramado que nace de su valioso legado histórico y apuesta por la modernidad, la innovación tecnológica y la experimentación artística. Portugal [es] un país joven, pero asentado en una gran tradición artística y literaria [...]. El cartel presenta un diseño figurativo, con referencias a diversos artistas portugueses, y alude también al interés por la cultura, la ciencia y la tecnología. La imagen parte de la frase del poeta portugués [Teixeira de Pascoaes; M.A.] y representa una figura femenina ante el futuro”.

¹²¹² Véase también el vídeo promocional FIL Guadalajara: *Ayer, hoy y siempre #SomosLectores*, <https://www.youtube.com/watch?v=QkqGJaKpcbE> [11/01/2023]).

¹²¹³ Quién con una referencia intertextual a Pascoaes escribía: “A Europa jaz, posta nos cotovellos: / De Oriente a Occidente jaz, fitando / [...] Fita, com olhar sphyngico e fatal / O Occidente, futuro do passado. / O rosto que fita é Portugal” (Pessoa 2018: 133.). La Aurora de Portugal en el cartel, en cambio, mira hacia Oriente (donde surge el sol) y no hacía el Atlántico. Este afortunado cambio evita reproducir la mirada colonial aludida por Pessoa.

¹²¹⁴ Cf. entre otros, Lourenço (1978: 19-68 y 1999: 133-142).

de FIL Guadalajara, Marisol Schulz Manaut, la presencia de Portugal iba a realizar “un sueño” (El Informador 2018) largamente cultivado por la feria, que venía a concretarse en el año del vigésimo aniversario de la entrega del Premio Nobel a José Saramago. Se ha dicho cómo la visibilidad ganada por Portugal en Fráncfort en 1997, como huésped de la Buchmesse, haya sido indicada, alusivamente, como uno de los factores que determinaron el fallo del Nobel a Saramago el año siguiente (cap. 6.1). Si bien esta razón no pueda que quedar en el nivel de conjetura, la coincidencia de eventos vino a dar forma al imaginario de una conexión entre Fráncfort y el Nobel, que, a partir de 2018, pondría también a FIL Guadalajara en esta línea, como instancia de un proceso de consagración internacional de Saramago, que veló por el refuerzo de vínculos simbólicos entre el autor y la nación portuguesa.

Veinte años después, en 2018 la conmemoración facilitó el proceso de invitación de Portugal a Guadalajara. La directora Marisol Schulz –quien en los noventa fue también editora de Saramago en México con Alfaguara–¹²¹⁵ destacó en este proceso la labor de la viuda del escritor, Pilar del Río: “quien preside la Fundación Saramago y quien, permítanme decir, es una de nuestras grandes aliadas para tener este año a Portugal como Invitado de honor”.¹²¹⁶ Pilar del Río, por su parte, confirmó cómo la participación de Portugal en la feria de Guadalajara fue siempre “un sueño de José Saramago”.¹²¹⁷ El proyecto personal que Saramago nunca consiguió realizar en vida vino a concretizarse con motivo de un homenaje al propio escritor y a su mismo deseo de ver a Portugal representado en México.

Como ilustra Freja Cervantes Becerril (2022b) –en su momento también editora de Saramago para Alfaguara– el recuerdo, la imagen y el prestigio de un autor tan reconocido, como querido en México, permitió ofrecer a la presencia portuguesa en 2018 aún mayor visibilidad a raíz de una “amplia recepción colectiva de Saramago” (ibid.: 95) localmente. Frente a una relativamente escasa difusión de la literatura portuguesa en México y América Latina –Galanes Santos (2021: 84) refiere de apenas 42 obras traducidas por editores locales frente a un conjunto general mucho más amplio editado en España– Cervantes Becerril subraya cómo Saramago “condensa en gran medida la literatura portuguesa contemporánea para el público mexicano, en una mimesis de autor-nación, si se piensa en la recepción restringida de un Fernando Pessoa o un António Lobo Antunes” (Cervantes Becerril 2022b: 95). Los diversos viajes de José Saramago a México, la amistad personal con Carlos Monsiváis, el compromiso intelectual y político del autor al lado de los zapatistas en el conflicto chiapaneco, a partir de la década de 1990, y las polémicas con el gobierno Zedillo, son capítulos de una intensa relación, a la que corresponde una feliz recepción de la obra y figura de Saramago en México.¹²¹⁸

En este contexto, Cervantes Becerril ha analizado la función de un texto inédito de Saramago que vino a publicarse a los pocos días de la FIL 2018. En junio de aquel año, la Fundação José Saramago

¹²¹⁵ Véase su testimonio en Schulz Manaut (2022).

¹²¹⁶ Marisol Schulz Manaut durante la charla *El viaje de la conciencia. Memoria política de Saramago* (24 de noviembre de 2018) [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project]. Sobre el evento: cf. FIL/Niembro 2018: 113.

¹²¹⁷ “Él lo habló con varios gobiernos [de Portugal; M.A.], no se consiguió por lícitas situaciones y dificultades y afortunadamente se ha podido concretar con este gobierno de ahora [...]. Fui llevando mensajes de un sitio a otro y hablando con Portugal y viniendo con la respuesta a la presidencia, a Raúl Padilla y a Marisol [Schulz]” (Pilar del Río, entrevista del 24/11/2018).

¹²¹⁸ Cervantes Becerril 2022b; véase también: Alatríste 2010.

anunció el hallazgo en los archivos privados del escritor del sexto y último de sus cuadernos. En ello Saramago relata los eventos del año 1998, cuando se vio consagrado a la fama internacional a través del Nobel. A finales de octubre de 2018 el *Último Caderno de Lanzarote. O Caderno do Ano do Nobel* (Porto Editora) salió a la imprenta en Portugal y, paralelamente, en traducción española (*El cuaderno del año del Nobel*, Alfaguara). La publicación en español despertó interés y expectativa entre el público lector mexicano, coincidiendo el 1998, con dos viajes de Saramago a Chiapas en los trágicos días de la Matanza de Acteal y conteniendo así el diario referencias a acontecimientos dramáticos para la opinión pública mexicana: “En México, *El cuaderno del año del Nobel* avivó recuerdos profundos y entrañables para el amplio público que siguió, leyó y acudió a escuchar a Saramago en 1998 y al que, 20 años después, volvía a interpelar en su memoria” (ibid.: 93). El gran evento editorial encontró entonces en la Feria del Libro de Guadalajara un lugar de presentación privilegiado. La propia FIL Guadalajara organizó, en cooperación con la Fundação José Saramago, dos encuentros dedicados al autor: *El viaje de la conciencia. Memoria política de Saramago* y *El cuaderno del año del Nobel* (FIL Guadalajara/Niembro 2018: 113 y 242). Más que la obra literaria del autor, dichos eventos enfocaron en la figura pública y privada de Saramago, su dimensión humana y su empeño civil y político como intelectual en los meses de la crisis mexicana en Chiapas. Así, la ocasión del aniversario del Nobel ofreció al comité de Portugal un marco fenomenal para dar empaque a la presencia del Invitado, no solo en términos simbólicos, sino permitiendo crear nuevas conexiones entre México y Portugal a partir del vínculo establecido entre Saramago y sus lectores. La fecha conmemorativa dio también a la producción literaria portuguesa actual nueva perspectiva.

La delegación de 42 personalidades invitadas, entre novelistas, poetas, periodistas, ilustradores, traductores y críticos literarios comprendía diversos de los nombres que ya habían representado a Portugal en Madrid el año anterior –como João de Melo, Nuno Júdice y Maria do Rosário Pedreira, Ana Luísa Amaral para la poesía y una nueva generación de narradores y ensayistas como José Luís Peixoto, Gonçalo M. Tavares, Inês Fonseca Santos, Afonso Cruz, Valter Hugo Mãe, Pedro Mexia, Rui Cardoso Martins u también Ondjaki, entre los escritores lusófonos de otros países–. Con ellos, vinieron a presentarse también figuras de gran envergadura, trayectoria y éxito internacional como Manuel Alegre, Lúcia Jorge, Dulce Maria Cardoso o el mozambiqueño Mia Couto, acompañados por los lusitanistas Carlos Reis (1950-, Portugal), Pedro Serra (1969-, España), Jerónimo Pizarro (1977-, Colombia).¹²¹⁹

¹²¹⁹ Esta la lista, en orden alfabético, presentada oficialmente (Portugal Invitado de Honor 2018: 1-2): Adélia Carvalho (1969-), Afonso Cruz, Alexandra Lucas Coelho (1967-), Ana Luísa Amaral, Ana Margarida de Carvalho (1969-), António Carlos Cortez (1976-), António Jorge Gonçalves (1964-), António Lobo Antunes, Carlos Reis (1950-), Dulce Maria Cardoso, Filipa Leal (1979-), Francisco José Viegas (1962-), Germano Almeida (1945-), Gonçalo M. Tavares, Hélia Correia (1949-), Inês Fonseca Santos, Isabela Figueiredo (1963-), Isabel Rio Novo (1972-), Jerónimo Pizarro (1977-), João de Melo, João Luís Barreto Guimarães (1967-), João Pinto Coelho (1967-), João Tordo (1975-), José Eduardo Agualusa (1960-), José Luís Peixoto, Lúcia Jorge, Manuel Alegre, Margarida Vale de Gato (1973-), Maria do Rosário Pedreira, Mia Couto (1955-), Miguel Miranda (1956-), Nuno Júdice, Ondjaki, Pedro Mexia, Pedro Serra (1969-), Ricardo Araújo Pereira (1974-), Rui Cardoso Martins, Rui Córias (1966-), Rui Vieira Nery (1957-), Rui Zink (1961), Teolinda Gersão (1940-), Valter Hugo Mãe y Vasco Gato (1978-).

El nombre, en absoluto con mayor resonancia, sin embargo, fue el de António Lobo Antunes, anunciado en la prensa portuguesa como la otra gran insignia de la literatura portuguesa contemporánea, al lado de Saramago (Coutinho 2018a) y fuertemente demandado por la propia FIL. La feria saludó al novelista, ya ganador del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances en 2008, con su novela *Até Que as Pedras Se Tornem Mais Leves Que a Água* (2008)¹²²⁰ –ex “Premio Juan Rulfo”, como todavía venía a celebrarlo el comité de Portugal¹²²¹–, como a “uno de los narradores más notables que Portugal ha dado al mundo” (ibid.: 14). El escritor fue el protagonista de cuatro encuentros, tres de ellos sin título, que buscaron sondear y poner en primer plano la figura personal del autor y la performance, por así decir, de su misma presencia, para una interlocución con autoras y autores mexicanos e hispanoamericanos, en un juego de consagraciones recíprocas: al lado de la presentación de una de las últimas novelas del autor aparecidas en español *Não É Meia Noite Quem Quer* (2012) (*No es medianoche quien quiere* [2017], Penguin Random House), Lobo Antunes se prestó a una entrevista con el lusitanista y ya comisario de la participación de Portugal en FILBo 2013 Jerónimo Pizarro, que acabó “con lecturas de Rulfo” (ibid.), a una charla con la colombiana Laura Restrepo y a un encuentro sobre *Juan José Arreola: vida, lenguaje y voz* (ibid.).

Con una mirada abierta hacia el presente –y el futuro– de las letras portuguesas, el programa literario ofreció apenas referencias mínimas a figuras del pasado –y entre ellas, privilegiando las más recientes– con la función alusiva a capitales y valores que pudieran facilitar el acceso a nuevas propuestas. Con un solo evento introductorio en perspectiva histórica –la conferencia *Un recorrido por la literatura portuguesa: voces, tiempos y espacios* (FIL Guadalajara/Niembro 2018: 17), dictada por Carlos Reis– la exhibición de Portugal en la FIL no se detuvo en la presentación y conmemoración de su patrimonio literario, sino que buscó entablar una doble interacción: entre la literatura portuguesa contemporánea y (la idea de) su gran tradición y entre la producción literaria portuguesa en general y su lectoría hispanoamericana. En este marco se insertó también la charla *Literatura ambulante – letras portuguesas en México y América Latina*, con el filólogo español Pedro Serra (ibid. 19), quien brindó una fotografía “del contacto de diferentes poetas latinoamericanos de lengua española con textos de Pessoa y Camões” (ibid.). Emblemático en este sentido resulta también el papel de Saramago. En la mesa redonda *Saramago para jóvenes*, los novelistas Inés Fonseca Santos y José Luís Peixoto fueron invitados a confrontarse sobre su relación personal con la obra del Nobel. También, con la charla *El mundo después de Saramago* (ibid.: 21-22) entre Gonzalo M. Tavares y el angoleño Ondjaki, ambos ganadores del premio a él dedicado, la figura de Saramago, con su larga sombra, ofreció un enganche con el que presentar a lectores aficionados la nueva literatura portuguesa, a partir de una relación con su autor más conocido. Saramago también vino a proponerse con su legado como modelo también ético-político de intelectual y escritor para la actualidad.

¹²²⁰ Cf. Feria Internacional del Libro de Guadalajara: *Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances – António Lobo Antunes*, <https://www.fil.com.mx/premiofil/2008.asp> (21/01/2024).

¹²²¹ Cf. Portugal Convidado de Honra da FIL Guadalajara 2018: *Press Room*, <https://portugalguadalajara2018.dglab.gov.pt/press-room/> (21/01/2024).

El esquema en este sentido es parecido al del programa de Portugal en Madrid, donde la nueva literatura se configura por su filiación directa y el respaldo de nombres “consagrados”. En este caso, sin embargo, los nombres se redujeron realmente a dos, también en el programa de eventos, el de Saramago y de Pessoa, al que se dedicarían también dos encuentros: *Pessoa 136 veces* y *La obra de Fernando Pessoa al alcance de la mano* (FIL Guadalajara/Niembro 2018: 17 y 24). La idea de una continuidad histórica de la literatura contemporánea con este referente ilustre, se vio evocada, no sin una identificación estereotípica, con la presentación de la antología *Un cierto desasosiego. Cuentos portugueses contemporáneos* (Penguin Random House, 2018) (FIL Guadalajara/Niembro 2018: 24), que se reúnen relatos, entre otros, de Lúcia Jorge, Dulce Maria Cardoso, José Luis Peixoto, Gonçalo M. Tavares, Inês Fonseca Santos y Afonso Cruz. De acuerdo con un acercamiento imagológico clásico y canónico, el “desasosiego” pessoano funcionó como efigie de una supuesta actitud psicológica común de la literatura portuguesa, válida tanto para sus clásicos como para los contemporáneos.

La relación a puntos y valores definidos brindó el marco para una perspectiva transgeneracional, enfocada en la diversidad de la literatura actual. Interesante, en este sentido resulta el encuentro *¿Cada generación reinventa el mundo?*, entre el joven novelista y premio Saramago João Tordo –“marcado por la literatura estadounidense, por los ambientes negros y cosmpolitas” (FIL Guadalajara/Niembro 2018: 18)– y la poeta premio Camões Hélia Correia, de más larga trayectoria, en el que a partir del valor simbólico representado por sus respectivos galardones vino a plantearse la pregunta de “¿Qué fue lo que, en la experiencia de ser portugués, ayudó a diseñar los caminos de ambos escritores?” (ibid.), con una búsqueda de enlaces con una tradición, que sin embargo queda en la forma de una pura interrogación abierta.

Por el resto, en su gran parte, el programa literario no propuso un concepto o acercamiento concreto o específico a su literatura, sino que, según un modo típico en Guadalajara, se concentró mayormente en un gran número de presentaciones y lecturas sueltas y pormenorizadas (en total 68 –cf. ibid.: 14-23), que favorecieran el encuentro directo entre autoras y autores participantes y el público, privilegiando los títulos y las novedades más recientes; sobre todo en el campo de la narrativa y de la poesía, particularmente allí donde esto permitieran también cierta eventización, en el entrecruce de medios, como en el encuentro *Los poetas portugueses y el fado* (ibid.: 15) con Rosário Pedreira y Rui Vieira Nery o *Literatura y cine, cuando las palabras se hacen imágenes*, con Lúcia Jorge sobre la adaptación fílmica de *A Costa dos Murmúrios* (1988) (Portugal, 2004; dir. Margarita Cardoso) y el director João Botelho (1949-) (ibid.: 16), quien con su *Filme do Desassossego* (Portugal, 2010) había llevado al cine el homónimo *Livro* pessoano.¹²²² Allí donde se plantearon imágenes de conjunto, estas se dieron de forma más circunstanciadas, determinadas por la relación a un único género o a la idea de un compromiso particular, como en *Crónica, como contar el siglo XX* (ibid.: 17) con los periodistas Rui Cardoso Martins y Alexandra Lucas Coelho o la charla *Nacidos por derribar muros* (ibid.: 15), en la que los novelistas Dulce Maria Cardoso y José Eduardo Agualusa discutieron juntos su pertenencia

¹²²² La obra de Botelho formaría parte también de un ciclo de 21 películas y cortos proyectados en el Cine Foro de la Universidad de Guadalajara (24 de noviembre-2 de diciembre 2018) (FIL Guadalajara/Niembro 2018: 40-41).

“a esa generación que presencié tanto el fin del régimen dictatorial como la caída del muro de Berlín” y “que se involucran por la lucha por un mundo menos injusto y más sostenible” (ibid.).

En general, el programa, como el propio concepto expositivo, se vio permeado por la referencia a la figura simbólica del autor literario –de la que grandes nombres como Saramago, Pessoa o Lobo Antunes, junto con la autoría invitada son emblemas–, como función (Foucault 2015d; cf. cap. 11.4) e instancia que aglutina la creación literaria, promueve la innovación y el progreso y, no obstante, asegura una continuidad histórica e identitaria. Esta idea vendría a ocupar el centro del concepto del pabellón portugués, en una representación del país como evolución en el tiempo.

11.1.2. Portugal Invitado de honor, en la economía de la edición transatlántica

Entre las políticas relacionadas con el medio libro que Portugal puso en marcha, como instrumento para mejorar y potenciar su presencia dentro del espacio económico latinoamericano, cabe señalar el programa Portugal-Guadalajara 2018. En ocasión de la feria, la Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB) y el Instituto Camões lanzaron un programa especial de apoyo a la traducción, edición o reedición de obras en lengua portuguesa extendido no solo a México, sino a todos los países hispanoamericanos.¹²²³ El programa se dirigía a la obra “de autores portugueses y africanos –novela, cuento, poesía, dramaturgia, ensayo literario, juvenil, infantil, ilustrado y cómic– a publicar hasta la Feria del Libro de Guadalajara 2018” (Instituto Camões/DGLAB 2018). De acuerdo con el informe final fueron aprobadas para el apoyo a la traducción 49 obras, procedentes de 27 editores hispanoamericanos de Argentina, Colombia, Chile, México, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela, para un valor global de 113.870 euros.¹²²⁴

La iniciativa comprendió en el propio programa –con una proporción del 12,23% del total (cf. Galanes Santos 2021: 88)– también a nueve autores y autoras de habla portuguesa procedentes del continente africano. Según comentó José Manuel Cortês, subdirector general de DGLAB, la iniciativa fundamentaba en

princípios da cooperação entre Portugal e os países africanos de língua lusófona. São países que evidentemente não têm as mesmas condições que Portugal tem para promover a sua literatura e a sua língua, que é a nossa, basicamente.¹²²⁵

A partir de la expansión de la lengua, resultado de la historia colonial, Portugal hizo valer, de forma simbólica, una idea alargada de pertenencia cultural y literaria, que se manifiesta en la forma de un amparo económico. Como en el caso de *Francfort en français*, donde Francia se propuso representar

¹²²³ Cf. Embaixada de Portugal no México: “Portugal – Guadalajara 2018” – Camões, I.P. e DGLAB criam programa conjunto de apoio a editoras latino-americanas, <https://mexico.embaixadaportugal.mne.gov.pt/pt/a-embaixada/noticias/%E2%80%9Cportugal-%E2%80%93-guadalajara-2018%E2%80%9D-%E2%80%93-cam%C3%B5es,-i-p-e-dglab-criam-programa-conjunto-de-apoio-a-editoras-latino-americanas> (11/01/2024).

¹²²⁴ Fuente: Cortês, José Manuel: *Relatório sobre a participação de Portugal como país convidado de honra na Feira Internacional do Livro de Guadalajara de 2018*, Lisboa, 24 de enero de 2019 [Archivo de la Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas – Arquivo Nacional Torre do Tombo]. En adelante: *Relatório*.

¹²²⁵ José Manuel Cortês, entrevista del 26/07/2019.

una pluralidad de manifestaciones literarias definidas por el marco de la lengua, también Portugal quiso con esta operación ocupar el centro ideal de un espacio lingüístico-cultural más amplio que la nación. Si bien motivado por el reconocimiento de un vínculo de responsabilidad histórica, el patrocinio reitera en el ámbito de la economía y de la cultura lógicas de una hegemonía que ha acabado de existir para Portugal en la esfera de la política y que intenta reafirmar su influencia en el espacio de la edición.

Con esta operación, coherente con una opción adoptada por Portugal también en otras participaciones, el País invitado pudo intestarse un contingente literario internacional muy extenso, como ejemplo de su propia variedad cultural. Promoviendo obras y autores de Mozambique o Angola y asumiendo los gastos de su traducción y publicación en América Latina, Portugal vino a incorporar en el propio sistema literario y editorial un repertorio de clásicos y contemporáneos procedentes de las antiguas colonias, con la posibilidad de abrir, a través de ellos, nuevas rutas y mercados. Se trata, en particular, de representantes de una literatura luso-africana con una dimensión transnacional ya que – como es el caso de escritores financiados como los angolanos Pepetela (1941-, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos), José Eduardo Agualusa (1960), Manuel Rui (1941-) y de la mozambiqueña Paulina Chiziane (1955-)– publican tanto en sus países como en sellos de Portugal. En el marco del trabajo preparatorio para la exhibición portuguesa, sus obras fueron traducidas al español como parte del programa de subvención de Portugal.¹²²⁶ Igualmente, de acuerdo con esta política, formaban parte de la delegación de autores invitados, cuatro escritores de Angola, Mozambique y Cabo Verde: Mia Couto (1955-), Ondjaki (1977-, Ndalú de Almeida), José Eduardo Agualusa (1960-) y Germano Almeida (1970-) (cf. Portugal Invitado de Honor 2018). Este proceso de *transnacionalización* permite al País invitado no solo acumular un mayor capital literario (cf. Casanova 2002), sino también exhibir un perfil multicultural, abierto y “posnacional”.¹²²⁷ Al mismo tiempo, reclamando una posición de fuerza, Portugal pudo aprovechar nuevas redes. Como observó José Manuel Cortês, el patrocinio, de hecho, representó una inversión en términos no solo de mayor proyección y visibilidad, sino de capilaridad para Portugal:

isso leva a um maior conhecimento também da literatura portuguesa indirectamente. Porquê? Porque [há] alguns autores africanos muitos famosos e importantes que já estão amplamente traduzidos em várias línguas e que são parceiros que abrem entre estes editores também para a literatura portuguesa. [...] Mia Couto, por exemplo.¹²²⁸

Todo esto resulta aún más interesante si se considera, que el programa Portugal-Guadalajara 2018 proponía el apoyo a la traducción y edición de obras de autores lusófonos de otros países, con explícita

¹²²⁶ Para la lista de editores y obras seleccionados véase Instituto Camões: *Programa Conjunto de Apoio a Editoras Latino-americanas*, <https://www.instituto-camoes.pt/activity/o-que-fazemos/cultura-portuguesa/cultura-e-desenvolvimento/apoios/programa-conjunto-de-apoio-a-editoras-latino-americanas> (11/01/2024).

¹²²⁷ El término, que se reutilizará en este contexto, se debe a una interesante investigación de Gonzalo Navajas (cf. 2017) sobre los modos de la narrativa y de la estética posmoderna. Dentro de una estrategia que se apropia de un horizonte inaugurado por la posmodernidad, puede considerarse también esta nueva proyección de un discurso cultural e identitario más amplio con respecto al marco de las naciones.

¹²²⁸ Entrevista con José Manuel Cortês (26/07/2019).

“exceção do Brasil” (Cortês 2018: 2). Los países financiados representan realidades que a diferencia de Brasil, no disponen de programas de apoyo a la edición, ni de propios mercados de habla portuguesa, mientras que, según dijo Cortês, “os brasileiros têm um programa idêntico ao nosso de promoção da literatura”.¹²²⁹ Para autores y autoras de Brasil, primer mercado del libro de América Latina, por títulos publicados e ingresos por ventas –seguido por México, Colombia y Argentina, y el segundo en el espacio iberoamericano, tras España¹²³⁰ (CERLALC 2019: 75; cf. también Boix García 2015: 81-84)– publicar con editoriales portuguesas no constituye una opción de preferencia, ya que no garantiza posibilidades de reconocimiento simbólico ni de distribución mayor. En 2017 Brasil cubrió el 28,77% de la producción total iberoamericana, frente a una participación de Portugal de solamente el 6,29% (ibid.: 101-102). Por otro lado, debido a la predominancia del español en esta región, pese a las diferencias en el volumen de producción, Brasil y Portugal se contienen en igual medida, con apenas, respectivamente, el 2,48% y 3,4% del volumen total iberoamericano (ibid.: 119-120), el espacio de exportaciones de libros en portugués.¹²³¹ Si bien Portugal y Brasil no comparten el mismo mercado literario, tratando autores y títulos diferentes, existe entre ellos una competencia motivada por el dominio de la lengua:

os editores que se interessam por a literatura brasileira na maior parte dos casos são também editores que se interessam por a literatura portuguesa. Os tradutores da literatura brasileira são também os tradutores de literatura portuguesa. E neste aspecto é indiscutível que há algo como uma concorrência.¹²³²

Ahora bien, como señala Villarino Pardo (2018) a partir de la sociología del campo literario de Nícy Van Es y Johan Heilbron, el “sistema mundial de las traducciones” (ibid.: 157) muestra una asimetría en los capitales simbólicos acumulados por las diversas lenguas, que permite distinguir entre idiomas llamados “centrales” y “periféricos”. Publicar o ser traducidos a ciertos idiomas constituye un factor determinante para el “proceso de consagración” literaria de actores del campo editorial, mejorando su visibilidad y sus posibilidades de “internacionalización”, además de contribuir a su “profesionalización” (Sapiro 2016: 12). Si, por un lado, la lengua portuguesa puede contar con una centralidad relativa dentro del antiguo espacio colonial de Portugal, por el otro, el número de traducciones desde esta lengua no llega al alcance de otros idiomas de expansión mundial como el inglés, el francés, el alemán o el ruso (Villarino Pardo 2018: 157; Sorá 2017: 104). Por lo tanto, de acuerdo con este análisis, el portugués se coloca razonablemente en una zona “periférica” (Villarino Pardo 2018: 157) dentro del sistema global de la traducción.

Favoreciendo la traducción de literatura en lengua portuguesa al interior del enorme territorio hispanoamericano, el programa Portugal-Guadalajara 2018 apuntó no solo a reforzar su edición, sino

¹²²⁹ José Manuel Cortês, entrevista del 26/07/2019.

¹²³⁰ “España y Brasil, en su orden”, son según CERLALC, “los países que de lejos mayor proporción de títulos registran en Iberoamérica” (CERLALC 2019: 28).

¹²³¹ Destinos privilegiados de exportación editorial para Portugal son Mozambique (36%), Angola (16%), Brasil (8%), y Francia (11%), Luxemburgo (7%) y España (4%) entre los países de habla no portuguesa (CERLALC 2019: 121). Para un análisis de la relación entre los campos de la edición en Portugal y Brasil véase también Sorá 2013.

¹²³² José Manuel Cortês, entrevista del 26/07/2019.

a mejorar la presencia de este idioma a nivel global. El potenciamiento de la lengua resulta un componente esencial para la estructuración de redes de relaciones económicas.¹²³³ La mayor difusión de la lengua representa un potencial para el incremento de oportunidades de comercio, lo que hace de la edición un medio estratégico, no solo como forma de comunicación y promoción, sino como estructura que involucra una pluralidad de sujetos (autores, editores, distribuidores, bibliotecarios, instituciones, empresas, universidades, etc.) y una variedad de sectores (educación, ciencia, artes, información, entretenimiento, turismo, gastronomía, etc.). Dentro de esta estrategia vino a colocarse, como logro de la participación de Portugal en la FIL, también la firma de un protocolo de cooperación entre la Universidad de Guadalajara y el Instituto Camões, para la fundación de una cátedra de estudios de la lengua y de la literatura portuguesa en México.¹²³⁴ La ceremonia, que tuvo lugar en la feria el 2 de diciembre de 2018, fue oficiada a la presencia del propio primer ministro portugués, António Costa.

11.2. Un pabellón para un “país futuro”

Un Portugal nuevo, un “Portugal diverso”, un “país futuro” se ha dicho. “O Portugal futuro” es el título también de un poema de Ruy Belo por él publicado en *Homem de Palavra(s)*, en 1969. El primer verso, en traducción española, aparecía, junto a otras citas y a imágenes de paisajes naturales y urbanos de Portugal, en unos de los vídeos promocionales proyectados en la pantalla del pabellón de Portugal, en el espacio del fórum literario: “El Portugal futuro es un país donde el pájaro puro es posible” (fig. 132). En la metáfora animal de Ruy Belo, la identidad del país se define como un panorama variable de posibilidades:¹²³⁵ como un pájaro, Portugal se libera de los vínculos con su pasado –la tierra– para volver a acercarse a ello, en un movimiento de ida y vuelta, sin fin, volteando sobre el cielo y el mar. Esta idea de *un ser en potencia* –donde la *potencia* también es voluntad de ser– se remataba también

¹²³³ Como señaló la Ministra de Cultura Graça Fonseca en su discurso inaugural: “trabalhamos para que cresça a relação económica bilateral, nomeadamente no âmbito editorial, onde os números incomparáveis de participantes e visitantes da FIL representam uma oportunidade única para o mercado das editoras. No mesmo sentido, esta participação pretende demonstrar o valor da língua portuguesa como ativo económico e cultural, com o objetivo de partilhar a importância do relacionamento económico com os países de expressão portuguesa, os programas de difusão da língua portuguesa a nível internacional, a ação cultural externa como ferramenta dinâmica de integração da economia, universidades e outros agentes na promoção conjunta da língua portuguesa e com capacidade de resposta aos desafios da Globalização”. (Fonseca 2018)

¹²³⁴ Cf. Camões, I.P.: *México: Presidente do Camões, I.P. e Universidade de Guadalajara Assinam Protocolo para a criação de Leitorado de Português*, 3 de diciembre de 2018, <https://www.instituto-camoes.pt/en/institutional/communication/news-pt/mexico-presidente-do-camoes-i-p-e-universidade-de-guadalajara-assinam-protocolo-para-a-criacao-de-leitorado-de-portugues> (02/09/2019).

¹²³⁵ En ocasión de la participación de Portugal como Invitado de honor en el Salon du Livre de París 2000, el poema fue elegido por el entonces comisario Eduardo Prado Coelho (2000) como tema de la presencia portuguesa. Análogamente a lo que pasó en Guadalajara, el intento fue, como se leía entonces en la carpeta de prensa, de “criar uma imagem de um país” alternativa “as imagens mais ou menos estereotipadas”. El poema debía sugerir la “ideia de um corte com o passado” y de un “futuro, extremamente radical e utópico, que é sobretudo de ordem do desejo e do apelo” (ibid.: 2). El repertorio de imágenes poética de “Portugal futuro” funcionó como referente para la estética del Invitado y el concepto del pabellón realizado, también en aquella ocasión, por la arquitecta Luísa Pacheco Marques (*Portugal no Salon du Livre 2000 – Paris. 1 – Pavilhão de Portugal. Projecto de execução*, febrero de 2000 [Archivo de Luísa Pacheco Marques Arquitecta Lda, Proc. n° 758.99.I]; un testimonio de la arquitecta a este respecto se encuentra también en: “Parisienses ‘à descoberta’ de Portugal”. En: *Público*, 16 de mayo de 2000, <https://www.publico.pt/2000/03/16/jornal/parisienses-a-descoberta-de-portugal-141318> [23/08/2019]). Por parte de Portugal se entrevistó cierta continuidad temática que, a partir de la Expo’98, pone al centro la dimensión del futuro como motivo de la autorrepresentación del país en grandes eventos internacionales.

en otro verso, el de Camões en *Os Lusíadas*, igualmente citado en el vídeo: “Quien quiso, siempre pudo” (Canto IX, estrofa 95, v. 6).



Figura 132. Fotograma del vídeo promocional de Portugal en el pabellón nacional. Fotografía propia (archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project).



Figura 133. Pabellón de Portugal. Vista desde arriba con Fórum literario (izquierda). Fotografía propia (archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project).

Ahora bien, el futuro es por definición una abstracción, pura virtualidad. Al conformar su representación a esta pauta, Portugal dio relieve a una misma búsqueda y tensión proyectiva, que se dio no por sustitución de coordenadas simbólicas, sino en nuevas modalidades de acercamiento y relación a los referentes más alto de la cultura y de la literatura. La imagen de una identidad aleatoria, *volátil*, como el “pájaro puro” de Ruy Belo traduce bien el concepto arquitectónico del pabellón de Portugal elaborado por João Pedro Santa-Rita, del estudio Santa-Rita & Associados de Lisboa. El

proyecto valorizaba, a través de sus elementos, el principio de la ligereza, en contraposición con la *gravidad* implícita en la idea de patrimonio cultural, punto de *gravitación* de la identidad colectiva, según una concepción historicista. Este aspecto resulta particularmente interesante si se considera que, para ilustrar esta situación, se eligió como dispositivo simbólico y organizador central del pabellón nacional el motivo, aparentemente canónico, de la “Biblioteca” en la que incluir idealmente, con expedientes decorativos y expositivos –“muitos dos autores e livros que constroem a história de literatura portuguesa”, como se lee en la memoria descriptiva del proyecto–,¹²³⁶ cuyos anaqueles, sin embargo, se presentaron intencional y emblemáticamente *vacíos*.

El pabellón de Portugal (fig. 133) se presentaba como un espacio abierto, delimitado por diversas estanterías de madera, la mayoría libres, como si se tratara del interior vaciado de una biblioteca. Delimitaba virtualmente el perímetro externo, en la parte superior, un “volumen”¹²³⁷ rectangular de paneles ligeros en tela colgantes del techo, a forma de “marcadores”¹²³⁸ de lectura, que reproducían firmas de autores y componían juntos el nombre *Portugal*. Bajo esta capa, en el centro del pabellón, se encontraba una pequeña librería, con una selección de títulos en portugués y en español a la venta. En la parte interior, los paneles presentaban motivos geométricos abstractos, referencia, revisitada en clave moderna, al arte de los azulejos y al artesanado local.¹²³⁹ Este, de hecho, tenía una presencia importante en el pabellón, con diversas piezas de cerámicas de la histórica empresa Vista Alegre, expuestas a la venta en el mostrador y en las estanterías, así como con vídeos documentales sobre el arte del alicatado en una pantalla puesta en la pared en frente al pabellón. Además del fórum literario para los eventos y de un área polifuncional de negocios para editoriales y empresas, el stand comprendía, un pequeño atelier artesanal, en donde un pintor ceramista y una bordadora se exhibieron con sus trabajos (cf. la planta, fig. 135). Finalmente, un puesto de información de la Agência para o Investimento e Comércio Externo de Portugal (AICEP).

El concepto ponía al centro el *sistema libro*, en la forma de la biblioteca, como estructura simbólica de la totalidad de la cultura, en la que encajar también otras expresiones del arte y del comercio nacional. Si la metáfora no representa ninguna novedad, como se vio ya para el caso de Francia, contundente resulta la nueva y diversa declinación que este motivo, como modelo clásico de la cultura, asume en el marco de la presencia de Portugal en Guadalajara en 2018. Como el museo, la colección y el archivo, la biblioteca es lugar eminente de la conservación del patrimonio cultural, materialización de la memoria colectiva entregada a la escritura. En su ensayo “Bibliothèque sans murs”, Roger Chartier (1992: 70) señala cómo “el sueño” (“le rêve”) de la recolección del saber universal representó el impulso que dio origen a este instituto; aquella tensión utópica fue germinal para el nacimiento de

¹²³⁶ Santa-Rita & Associados: *Aquisição de serviços de Projeto de arquitetura e assistência técnica para construção do Pavilhão de Portugal na Feira Internacional do Livro de Guadalajara – México* [memoria descriptiva; archivo privado de Santa-Rita & Associados], p. 3. En adelante: *Aquisição de serviços* [memoria].

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹²³⁹ “We should incorporate another kind of references. That was in the tiles and this modern fascination for the Portuguese style”. El motivo de los azulejos ofrecía una opción para “projecting something of the future, because tile is from the past, but more than ever they have been used again [...] in kind of contemporary idea” (João Pedro Santa-Rita, entrevista del 15/03/2019).

la biblioteca y, según Chartier, “il a commandé le geste architectural voué à bâtir les édifices capables d’accueillir la mémoire du monde” (ibid.). El concepto y la arquitectura del pabellón portugués ofrecía una deconstrucción del lugar de la biblioteca y de su “gesto arquitectónico”, poniendo en tela de juicio la relación tradicional entre temporalidad, identidad y cultura.¹²⁴⁰

Portugal puede contar con algunas entre las más antiguas y espectaculares bibliotecas del mundo. La referencia a estos edificios fue a la base del diseño de João Pedro Santa-Rita:

We were looking for libraries since the beginning [...]. Of course, one of the first universities in the world was a Portuguese one, in Coimbra. And there, there was something like a major library, a beautiful one. [...] It is probably why we have like five or six very well-known libraries in Portugal, all of them, how to say, really remarkable.¹²⁴¹

Una diapositiva de la majestuosa Biblioteca del Palacio Nacional de Mafra podía apreciarse entre las imágenes proyectadas en la pantalla del fórum literario (fig. 134). Fotografías de este edificio circularon también en la prensa y a través de la FIL¹²⁴² como documentación anexa al proyecto del pabellón de Portugal, en su presentación oficial en junio de 2018.¹²⁴³ Estas sugerencias ponían en relación contrastiva la estética lineal y escueta del pabellón con las finamente decoradas bibliotecas barrocas y las librerías modernistas de Portugal, que venían así a incorporarse virtualmente en este espacio con el conjunto de sus repertorios bibliográficos. Comparados con la riqueza de aquellas bibliotecas históricas, visualizadas en la pantalla, la repetición de módulos simples y geométricos de estanterías en madera conseguía inevitablemente un efecto de enajenamiento.

La imagen de una biblioteca, solamente evocada, pretendía visualizar la dialéctica entre una identidad nacional fijada y fundada sobre *andamios* antiguos y seguros y la voluntad de su *reemplazamiento*, de acuerdo con la consigna de “proyectar el futuro”.¹²⁴⁴ La transformación de la identidad se puso así en escena, de forma metonímica en la evolución estética de su “contenedor” tradicional. La reorganización del modelo de la biblioteca se articulaba en la “manipulação e reinvenção de elementos convencionais”, objetos cotidianos asociados al libro y a la lectura, como “a

¹²⁴⁰ En literatura una imagen paradigmática de aquella utopía universalista a la base de la biblioteca se encuentra, según Chartier (1992: 69 y 94) en el cuento paródico de Jorge Luís Borges “La biblioteca de Babel” (1941). Esta misma obra funcionó para los arquitectos del pabellón de Portugal como una referencia imprescindible y un enlace literario a América Latina, como me explicó su creador, João Pedro Santa-Rita: “There is this fantastic book [sic] by Jorge Luís Borges, where there was this idea of a library. And so, we thought it was really nice to have some kind of relation to the Latin world. And, as you know, there was a straight connection between José Saramago and Jorge Luís Borges. And there is this relationship between the Portuguese writers and the South American writers. [...] We wanted to record and to celebrate this situation [...] Three or four years ago I designed the Saramago Foundation in Lisbon and I was really kept with this idea of the library” (João Pedro Santa-Rita, entrevista del 15/03/2019).

¹²⁴¹ João Pedro Santa-Rita, entrevista del 15/03/2019.

¹²⁴² Véase el archivo fotográfico digital de la FIL dedicado a Portugal Invitado de honor y a la ceremonia de presentación oficial en Lisboa: <https://www.flickr.com/photos/filguadalajara/albums/72157692370668970>.

¹²⁴³ Análogamente, entre los materiales y catálogos promocionales a disposición del público en la recepción central del pabellón, se encontraba un opúsculo informativo sobre la Livraria Lello de Oporto, con una historia de la “librería más bella del mundo” y de los escritores que por allí cruzaron sus pasos (Bairro dos Livros 2018).

¹²⁴⁴ También los arquitectos recibieron por parte de los organizadores indicación de evitar la referencia a habituales repertorios de imágenes del país: “Several times, when Portugal is presented in exhibition at World Fairs, there is always this kind of sentimental issue about Portugal [...] like the discoveries, the main writers, you know, Camões, Pessoa [...]. They didn’t want to restrain the project to all these issues of the past, they really wanted something projecting the future” (João Pedro Santa-Rita, entrevista del 15/03/2019).

estante e o marcador”¹²⁴⁵, que hablan de una relación habitual y común con lo literario. De hecho, la biblioteca puede remitir tanto a la institución conservadora de la cultura alta, como al consumo público y popular en las pequeñas bibliotecas cívicas o del espacio privado. La virtualidad del pabellón, que puede integrarse según las interpretaciones, comprendía así una pluralidad de referentes posibles y de prácticas, institucionales o cotidianas, colectivas o individuales. Esta biblioteca, lugar de encuentro entre visitantes y Portugal, incluía así idealmente al público en un espacio y un concepto “abierto”, imagen de una comunidad igualmente disponible al otro y reunida con sus interlocutores alrededor un único objeto, el libro.¹²⁴⁶

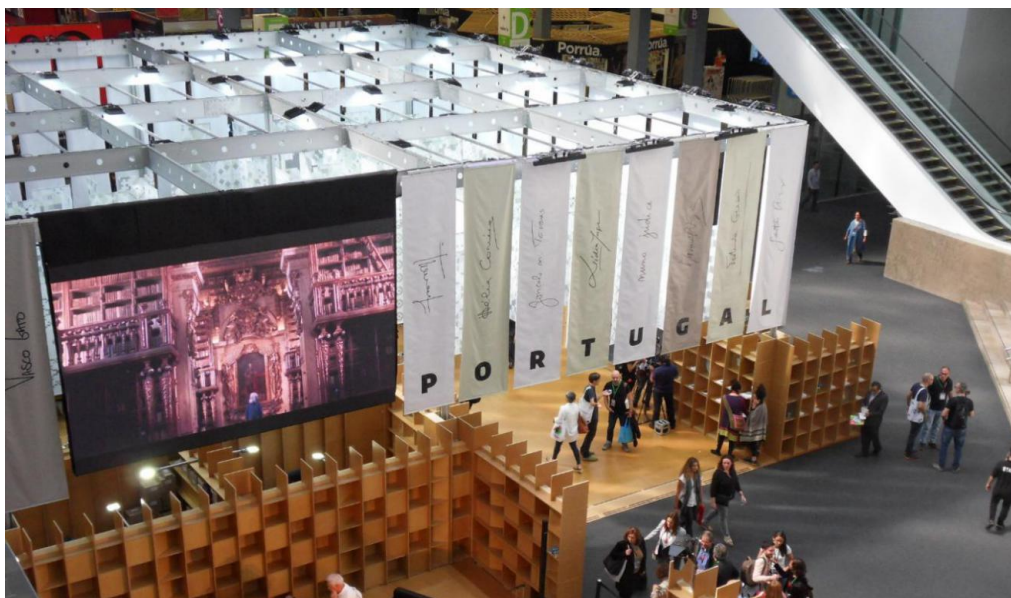


Figura 134. Pabellón de Portugal. Imagen de la Biblioteca del Palacio Nacional de Mafra (en la pantalla). Fotografía propia (archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project).

En las intenciones de los arquitectos, todo ello debía establecer también un paralelo con la escritura: “And also that writing is an open thing”.¹²⁴⁷ Para incorporar, de forma plástica, la dimensión de futuro en el proyecto del pabellón, el estudio Santa-Rita optó por crear en las estanterías una situación dialéctica entre plenos y vacíos, “full shelves” y “empty shelves”, en donde los anaqueles todavía para rellenar estaban por los libros todavía para escribir: “the books that are still to come, to be written to fulfil all the shelves. So something that is somehow in time somewhere, but in the future to be completed”.¹²⁴⁸ Algo que pese a no existir todavía, se encontraría ya en la estructura del tiempo, comprendida en la temporalidad del proyecto de la cultura portuguesa y de su desarrollo, como parecía sugerir el lema (cap. 11.5). Contra la complejidad hermenéutica del concepto, el diseño arquitectónico se tradujo, sin embargo, en una solución material extremadamente pobre y esencial, “a very cheap

¹²⁴⁵ Santa-Rita & Associados: *Aquisição de serviços* [memoria], p. 4.

¹²⁴⁶ “Portugal really wanted to have this image of – let’s say – of an open country [...], that Portugal is open to new ideas and new writers and new ways of writing, and that it is why in all senses it is such an open pavilion, you can really enter from several places [...]. It is not like excluding you to participate [...] We enjoy the way people used the shelves [...] like a system, free” (João Pedro Santa-Rita, entrevista del 15/03/2019).

¹²⁴⁷ João Pedro Santa-Rita, entrevista del 15/03/2019.

¹²⁴⁸ Ibid.

solution”¹²⁴⁹, absolutamente neutra y anónima para el público, que el único propósito que consiguió fue el de limitar los costes de su construcción.¹²⁵⁰

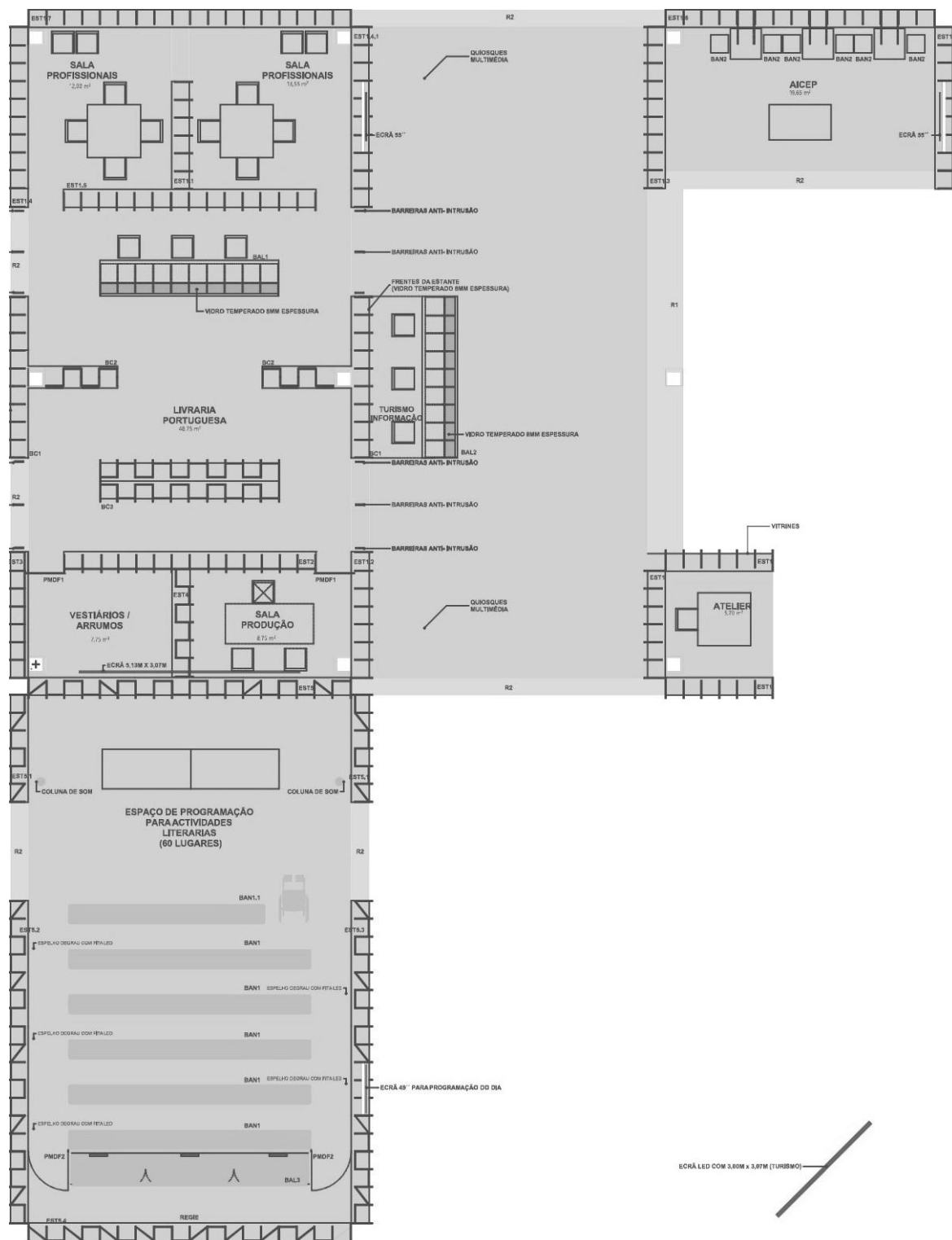


Figura 135. Planta general del Pabellón de Portugal / Proyecto y diseño: © Santa-Rita & Associados.

¹²⁴⁹ João Pedro Santa-Rita, entrevista del 15/03/2019.

¹²⁵⁰ Según datos de DGLAB (Cortês, *Relatório*, p. 24), el valor total de los gastos para la participación portuguesa fue de 1.667.388,26 €, de los cuales, de acuerdo con el arquitecto Santa-Rita, solo un 10% habría sido destinado a la planificación y ejecución del pabellón.

11.3. La literatura expuesta: entre escenificación de valor simbólico y valor económico

11.3.1. La ostensión de la firma: la muestra inmaterial de autor, sin historia y sin retrato

El único evidente enlace entre el diseño arquitectónico y la actividad literaria quedaba ejemplificado en la decoración y estructura de marcadores con firmas de autores y autoras portugueses que colgaban del techo, imagen móvil de la creatividad en la ligereza de su material que les hacía flotar por encima de las pesadas estanterías.¹²⁵¹ Es este el símbolo también de una relación personal con la obra y entre autor y lector que remite a la ritualidad de la firma de copias. Análogos papelitos, con las mismas estéticas y firmas se encontraban de hecho en el mostrador, como marcadores que el público se podía llevar.¹²⁵² Como en el caso del pabellón portugués en la Feria del Libro de Madrid, también aquí el diseño vino a presentar una forma *sui generis* de exposición literaria, en la ostensión fetichista de nombres de autoras y autores, con cierto ademán igualmente sagrado. La primera fundamental diferencia, sin embargo, reside en las modalidades estéticas que, en este pabellón, redujeron el papel de la figura del autor o de la autora a una simple instancia abstracta (cf. 11.4), sin persona ni realidad histórica. También los criterios de selección resultaron determinantes, para la configuración de una constelación muy distinta de referentes, en uno y en el otro caso.

Las firmas allí reproducidas reunían a 48 nombres de personalidades del panorama del arte y de la literatura portuguesa del siglo XX y XXI, entre narradores, poetas, filósofos, historiadores, ensayistas y artistas visuales. Componían esta selección (tabla 2), en primer lugar, las escritoras y los escritores que formaban parte de la delegación oficial, con la exclusión de los cuatro invitados extranjeros y de las autorías de literatura infantil, por un total de 35 nombres de este grupo.¹²⁵³ Además, se contaban también a 8 figuras del pasado reciente: José Saramago, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Teixeira de Pascoaes, José Cardoso Pires, Vasco Graça Moura, Urbano Tavares Rodrigues, Almada Negreiros y Ana Hatherly, que de alguna forma contribuyeron al programa literario.¹²⁵⁴ Entre ellos se

¹²⁵¹ “So our idea is that these panels should be of a very light material, textile or even paper, that somehow will represent the heaviness and lightness of writing. So, it means that it is like a volume made of books. And as it is made of such a light material, sometimes, when the wind, the movement of the air somehow blows, this volume was somehow changing its geometry” (João Pedro Santa-Rita, entrevista del 15/03/2019).

¹²⁵² “[The signature] has somehow something that deals with this idea of the openness of the pavilion, something like very personal, like the writer is writing his name on the markers, it could be even writing it for you [...] with the writer making you something like a dedication” (João Pedro Santa-Rita, entrevista del 15/03/2019).

¹²⁵³ De los 42 miembros de la delegación estaban aquí con sus firmas: Afonso Cruz, Alexandra Lucas Coelho, Ana Luísa Amaral, Ana Margarida de Carvalho, António Carlos Cortez, António Lobo Antunes, Carlos Reis, Dulce Maria Cardoso, Filipa Leal, Francisco José Viegas, Gonçalo M. Tavares, Hélia Correia, Inês Fonseca Santos, Isabela Figueiredo, Isabel Rio Novo, João de Melo, João Luís Barreto Guimarães, João Pinto Coelho, João Tordo, José Luís Peixoto, Lúcia Jorge, Manuel Alegre, Margarida Vale de Gato, Maria do Rosário Pedreira, Miguel Miranda, Nuno Júdice, Pedro Mexia, Ricardo Araújo Pereira, Rui Cardoso Martins, Rui Córias, Rui Vieira Nery, Rui Zink, Teolinda Gersão, Valter Hugo Mãe, Vasco Gato.

¹²⁵⁴ Vasco Graça Moura y Urbano Tavares Rodrigues, solo resultaban vinculados por los homónimos premios literarios atribuidos a dos miembros de la delegación (Pedro Mexia y Lidia Jorge), a los demás se brindaban eventos o mesas redondas en la feria. Almada Negreiros y Ana Hatherly, en particular, protagonizaron cada uno una propia exposición, la ya mencionada sobre arte mural y *Ana Hatherly y el Barroco: en un jardín hecho de tinta* (Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara, 23 de noviembre de 2018-al 3 de febrero de 2019) (Pires do Vale 2018).

hallaban también cuatro otros nombres de personalidades literarias vivientes, que no formaban parte de la delegación: Pedro Tamen, cuyos versos estaban expuestos en los lienzos de la muestra literaria *Variaciones sobre una tradición* (Durand 2018); Gastão Cruz, del que, en el marco del encuentro *El Portugal futuro, traducido y por traducir* (FIL Guadalajara/Niembro 2018: 182), venía a presentarse también la traducción al español de *A moeda do tempo* (2018), financiada por el programa Portugal-Guadalajara 2018; António Mega Ferreira y Eduardo Lourenço, quienes, finalmente no tenían ningún vínculo aparente con la ocasión de la feria, ambos, sin embargo, habían contribuido a la internacionalización de Portugal en Fráncfort en 1997, respectivamente como comisario y maestro de ceremonia del evento.¹²⁵⁵

	NOMBRE	DELEGACIÓN	MARCO BIOGRÁFICO	ACTIVIDAD	EVENTO/OCASIÓN EN LA FERIA
1	António Mega Ferreira	no	1949-2022	periodista, narrador, poeta, ensayista	ninguno (presidente de Portugal-Frankfurt 1997)
2	Almada Negreiros	no	1893-1970	narrador, dramaturgo, poeta, pintor	Exposición: <i>Lo que cuentan las paredes</i>
3	Ana Hatherly	no	1929-2015	poetisa, pintora, artista visual	Exposición: <i>Ana Hatherly y el Barroco</i>
4	Afonso Cruz	sí	1971-	narrador, ilustrador	Festival de las letras europea, mesas redondas, talleres
5	Alexandra Lucas Coelho	sí	1967-	periodista, narradora	<i>Crónicas, como contar en el siglo XXI</i> , lecturas
6	Ana Luísa Amaral	sí	1956-2022	poetisa, traductora	Salón de la poesía, charlas, lecturas
7	Ana Margarida de Carvalho	sí	1969-	escritora, periodista	lecturas
8	António Carlos Cortez	sí	1976-	filólogo, poeta,	<i>Poesía portuguesa contemporánea en América Latina</i>
9	António Lobo Antunes	sí	1942-	narrador	lecturas, encuentros con el autor
10	Carlos Reis	sí	1950-	filólogo	<i>Un recorrido por la literatura portuguesa</i>
11	Dulce Maria Cardoso	sí	1964-	narradora	lecturas, encuentros con el autor
12	Eduardo Lourenço	no	1923-2020	ensayista, filósofo	ninguno (inauguración Portugal-Frankfurt 1997)
13	Filipa Leal	sí	1979-	periodista, poetisa, guionista	Salón de la poesía, FIL Joven
14	Fernando Pessoa	no	1888-1925	poeta, dramaturgo, ensayista, traductor	conferencias dedicadas al autor, teatro: <i>Las máscaras de Pessoa</i>
15	Francisco José Viegas	sí	1962-	narrador, periodista	FIL Joven, conferencias
16	Gastão Cruz	no	1941-2022	poeta	presentación de libros
17	Gonçalo M. Tavares	sí	1970-	narrador, dramaturgo, poeta, ensayista	lecturas, encuentros con el autor, presentación de libros

¹²⁵⁵ Junto con Nuno Júdice y María do Rosário Pedreira, formaron parte del comité. En ocasión de la participación en Guadalajara, un artículo del propio António Mega Ferreira, como memoria de Frankfurt, fue publicado en el número especial del *Jornal de Letras* (Mega Ferreira 2018).

18	Hélia Correia	sí	1949-	narradora, poetisa, dramaturga, autora para la infancia	lecturas, encuentros con la autora, presentación de libros
19	Inês Fonseca Santos	sí	1979-	narradora, periodista	lecturas, mesas redondas (<i>Las mujeres en la literatura portuguesa, Saramago para jóvenes</i>)
20	Isabela Figueiredo	sí	1963-	narradora, periodista	lecturas, mesas redondas
21	Isabel Rio Novo	sí	1972-	narradora	lecturas, mesas redondas
22	João de Melo	sí	1949-	narrador, poeta, crítico	mesas redondas, presentación de libros
23	João Luís Barreto Guimarães	sí	1967-	poeta, traductor	lecturas, <i>Poesía portuguesa contemporánea en América Latina</i>
24	João Pinto Coelho	sí	1967-	narrador	encuentros con el autor
25	João Tordo	sí	1975-	narrador, periodista	lecturas, presentación de libros, mesas redondas
26	José Cardoso Pires	no	1925-1998	narrador	conferencia sobre el autor (junto a otros)
27	José Luís Peixoto	sí	1975-	narrador, poeta	mesas redondas, presentación de libros, exposición: <i>Variaciones sobre una tradición</i>
28	José Saramago	no	1922-2010	narrador, poeta	presentaciones de libros, conferencias dedicadas al autor
29	Lídia Jorge	sí	1946-	narradora, poetisa	encuentros con la autora, mesas redondas, presentación de libros
30	Manuel Alegre	sí	1936-	poeta, narrador	presentación de libros, mesas redondas
31	Margarida Vale de Gato	sí	1973-	poetisa, traductora	lecturas, mesas redondas
32	Maria do Rosário Pedreira	sí	1959-	poetisa, letrista (canciones)	mesas redondas, presentación de libros (Comité de Portugal-Frankfurt 1997)
33	Mário de Sá-Carneiro	no	1890-1916	poeta, narrador	conferencias sobre el autor, presentación de libros
34	Miguel Miranda	sí	1956-	narrador	lecturas, mesas redondas
35	Nuno Júdice	sí	1949-2024	poeta, crítico	lecturas, actividades para profesionales, presentación de libros (Comité de Portugal-Frankfurt 1997)
36	Pedro	sí	1972-	poeta, periodista	mesas redondas
37	Pedro Tamen	no	1974-2021	poeta, traductor	exposición: <i>Variaciones sobre una tradición</i>
38	Ricardo Araújo Pereira	sí	1974-	periodista, novelista	presentación de libros, conferencias, mesas redondas
39	Rui Cardoso Martins	sí	1967-	escritor, periodista	lecturas, mesas redondas
40	Rui Córias	sí	1966-	poeta	FIL Joven, lecturas
41	Rui Vieira Nery	sí	1957-	ensayista, musicólogo	mesas redondas, conferencias
42	Rui Zink	sí	1961-	narrador, guionista de cómic, autor para la infancia	mesas redondas, lecturas
43	Teixeira de Pascoaes	no	1877-1952	poeta, filósofo	lema de Portugal-Guadalajara 2018
44	Teolinda Gersão	sí	1940-	narradora y crítica	encuentros con la autora
45	Urbano Tavares Rodrigues	no	1923-2013	narrador, ensayista	ninguno. (Premio Literario Urbano Tavares Rodrigues)
46	Valter Hugo Mãe	sí	1971-	narrador, poeta, músico	encuentro con el autor
47	Vasco Gato	sí	1978-	poeta	conferencias, mesas redondas

48	Vasco Graça Moura	no	1942-2014	ensayista, traductor	ninguno. (Premio literario Vasco Graça Moura)

Tabla 2. Lista de los nombres de autores que aparecían en los marcadores, elaboración propia.

Con estas únicas dos excepciones, todos los nombres en los marcadores estaban relacionados con el programa de Portugal en Guadalajara, por su participación directa o por ser objeto de homenaje en una de las charlas o eventos. Con un concepto totalmente orientado al presente –y al presente, además muy extemporáneo de la participación en la FIL– lo que se proponía era un canon absolutamente provisorio y circunstancial. La forma de su presentación, además, con firmas anodinas (y en muchos casos irreconocibles), venía a faltar cualquier tipo de particularización, jerarquización o caracterización de estas figuras, por referencia a elementos o valores guías para la configuración de esta selección como sistema signifiicante. La instalación de firmas ofrecía simplemente un sintético compendio visual al programa, con una muestra, sí, de figuras excelentes, pero solamente limitada al marco de su contribución, más o menos activa, en la feria. Este concepto se sitúa de alguna forma al extremo opuesto con respecto a la solución, adoptada por Portugal, por ejemplo, en la Feria del libro de Madrid en 2017, donde se privilegió la representación de pocos clásicos universalmente reconocidos, evitando cualquier relación con la actualidad.

Esta solución, sin embargo, resultó de la modifica de un primer proyecto, que merece la pena considerar, para comprender la operación finalmente realizada. La primera propuesta, que se presentaría también en la rueda de prensa oficial en junio de 2018, preveía que los marcadores tuviesen la función de ilustrar, en los cuatros lados de su perímetro, la historia de la literatura portuguesa, desde el siglo XVI al 2017, con “uma pilha de livros suspensa que acomoda, sob si e em seu redor, os diversos espaços / programas do Pavilhão, descrevendo no seu limite uma cronologia – formada por marcadores –, na qual se inscrevem muitos dos autores e livros que constroem a história de literatura portuguesa”.¹²⁵⁶ En lugar de los autógrafos, el diseño preveía una “cronología”, estéticamente mucho más interesante, de portadas y lomos de obras literarias, como si fueran volúmenes de diversas épocas, colocados en el anaquel de una biblioteca, ordenados y elegidos según criterios históricos y de importancia canónica (fig. 135-136).

En la parte interior de la estructura, los paneles tenían que mostrar retratos de autores, con efectos de transparencias y trastornos, que remitían a una literatura nacional en constante contaminación y movimiento.¹²⁵⁷ Sin embargo, con respecto a esta propuesta, el comité prefirió optar por una solución gráfica mucho más abstracta, menos estructuradas y, finalmente, de menor impacto visual y hermenéutico, que no ofreciera una propia versión de la historia literaria, sino que se limitara a resumir

¹²⁵⁶ Santa-Rita & Associados: *Aquisição de serviços* [memoria], p. 3.

¹²⁵⁷ Retomando las palabras de João Pedro Santa-Rita: “Sometimes when the wind, the movement of the air somehow blows this volume was somehow changing its geometry [...] The inside [of the volume] should be faces of writers, like people always know: the books, the titles, the histories. But sometimes they don’t match with the faces”. (João Pedro Santa-Rita, entrevista del 15/03/2019).

el programa.¹²⁵⁸ Todo ello permitió resolver los inconvenientes que supone otro tipo de selección, pues como dijo el arquitecto João Pedro Santa-Rita, “there wasn’t yet really like a line for the Portuguese representation”.¹²⁵⁹ Por otro lado, el subdirector de DGLAB, José Manuel Cortês, aseguró que el cambio tuvo que ver con la idea de simplificar la presencia de Portugal: “Esteticamente era mais adequado haver uma uniformidade de criterios nos panéis [...]. Optou-se por um criterio mais simples, mais claro”.¹²⁶⁰ Una opción finalmente más adherente a aquel concepto de Portugal como pura proyección hacia el futuro, sin identidad definida.

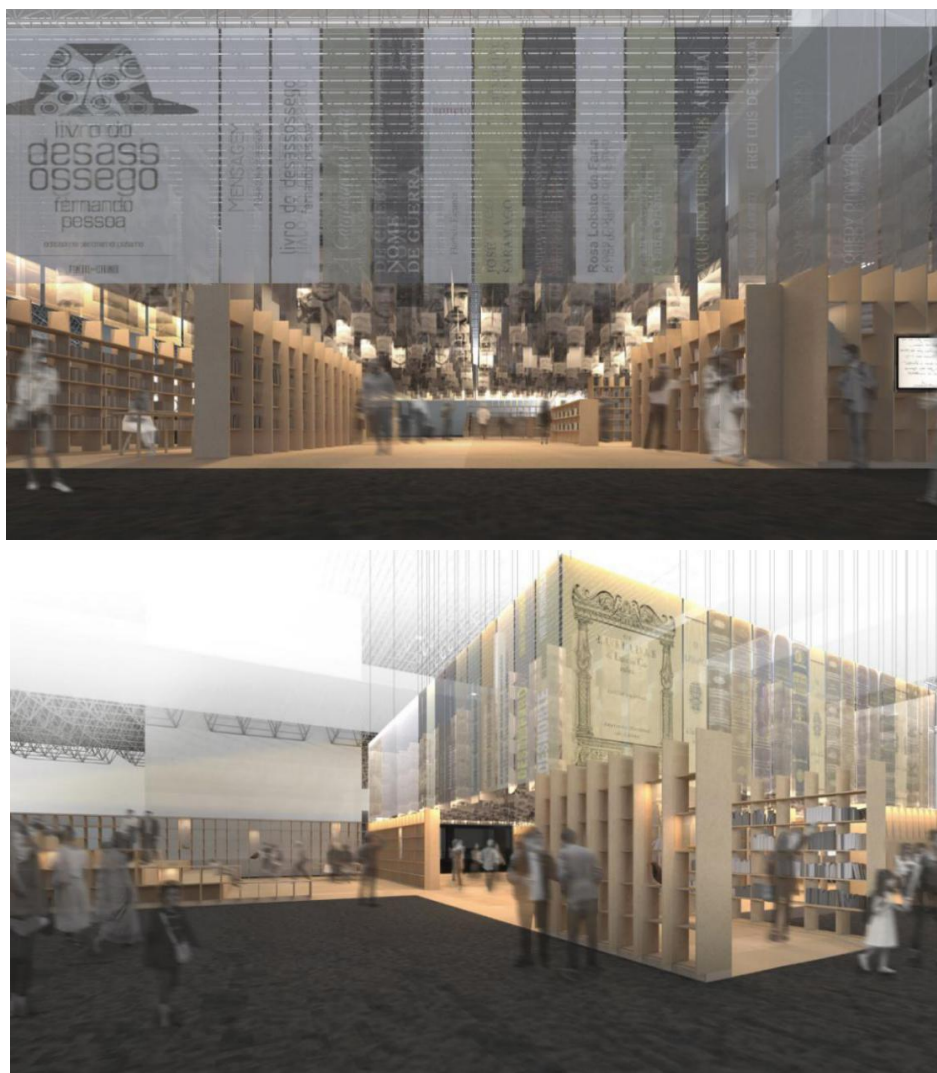


Figura 135-136. Elaboraciones gráficas de la primera propuesta para el pabellón de Portugal. Proyecto y diseño: © Santa-Rita & Associados¹²⁶¹

¹²⁵⁸ Como explicó la comisaria, Manuela Júdice: “No hace sentido poner lomos de libros que no van a estar allá. Yo acepté este proyecto con la condición [de] que afueras fueran las firmas de los autores presentes, además de algunos autores clásicos” (Manuela Júdice, entrevista del 02/12/2019).

¹²⁵⁹ “[T]here was, I think, some difficulty in order to how to select the main books, which ones should be, which ones should be out [...]. From the political point of view it was quite difficult to come to some option” (João Pedro Santa-Rita, entrevista del 15/03/2019).

¹²⁶⁰ José Manuel Cortês, entrevista del 26/07/2019.

¹²⁶¹ Fuente: Santa-Rita & Associados (s.f.): *Aquisição de serviços de Projeto de arquitetura e assistência técnica para construção do Pavilhão de Portugal na Feira Internacional do Livro de Guadalajara – México* [paneles; archivo de Santa-Rita & Associados], panel 1 y 2.

Este aspecto resulta aún más interesante si se considera la disposición de marcadores con lomos de libros inicialmente pensada por los arquitectos (fig. 137). Una división en cuatro épocas debía mostrar a Luís de Camões, con la epopeya *Os Lusíadas*, como iniciador de la literatura portuguesa y de su desarrollo hasta el siglo XIX; la segunda época el siglo XX, tenía a Fernando Pessoa y el *Livro do Desassossego* como punto cardinal, al que se acompañarían –según las visualizaciones realizadas por Santa-Rita & Associados (fig. 135-136)– por ejemplo Almada Negreiros (*Nome de Guerra*, 1925) y Mário de Sá-Carneiro (*Confissão de Lúcio*, 1914), Camilo-Castelo Branco, Florbela Espanca, Agustina Bessa-Luís, Sophia de Mello Breyner Andresen, Almeida Garrett, Rosa Lobato Faria y José Saramago; al premio Nobel portugués se asignaba también el honor de abrir la contemporaneidad del siglo XXI, con *Viagem do Elefante* (2008), entre su novelas más exitosas de la década de 2000.

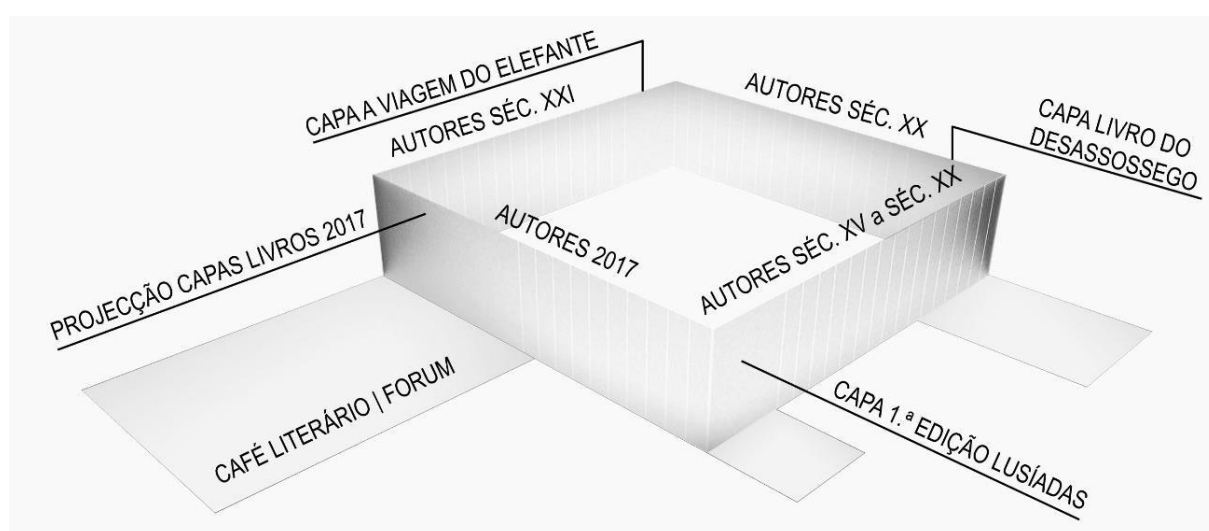


Figura 137. Distribución de los marcadores en el volumen superior del pabellón portugués, en la primera propuesta.
Proyecto y diseño: © Santa-Rita & Associados¹²⁶²

Lo más interesante de esta construcción resultaba el último lado, constituido por la pantalla puesta de cara al foro literario, en la que se proyectarían de día a día los libros publicados a lo largo de los últimos años, de acuerdo con el programa de eventos.¹²⁶³ Este sistema incluía por lo tanto también la

¹²⁶² Ibid., p. 5.

¹²⁶³ La agenda contaba con 15 presentaciones de obras recientes de autores de la delegación o de su nueva edición en traducción española. Entre las novedades lanzadas en la feria se encontraban: la traducción de *Não É Meia Noite Quem Quer* (2012) de António Lobo Antunes, *A Doença, o Sofrimento e a Morte Entram num Bar* (2016) de Ricardo Araújo Pereira, *Todos os Poemas São de Amor* (2018) de Manuel Alegre, la antología póstuma en traducción española *Un poco más de azul* (2018) de Mário de Sá-Carneiro, *Breves notas sobre literatura – Bloom* (2018) de Gonçalo M. Tavares, *A moeda do tempo* (2018) de Gastão Cruz, *Antología personal* (2018) de Maria do Rosário Pedreira, la traducción de *Transporte no tempo* (2000) de Ruy Belo, la antología *Un cierto desasosiego. Cuentos portugueses contemporáneos* (2018) –con textos, entre otros, de Dulce Maria Cardoso, Alexandra Lucas Coelho, Afonso Cruz, Lúcia Jorge, José Luís Peixoto, de Gonçalo M. Tavares–, *Nadie nos mira* (2018) y *Cementerio de piano* (2018) de José Luís Peixoto, diversos libros de obras de Eduardo Agualusa, Adélia Carvalho, João Tordo, así como proyectos de traducción y traducciones al español de obras póstumas de Mário Soares (*Um político assume-se*) y Fernando Pessoa y sus heterónimos (*Tabaquería-El marinero*, de Álvaro de Campos, *El guardador de rebaños* de Alberto Caeiro, *Mensaje y Teatro Estático* y *Orpheu. Revista de literatura*) (cf. el “Programa Literário”, en la página oficial de Portugal-Guadalajara 2018: <http://portugalguadalajara2018.dglab.gov.pt/programa-literario/> [05/09/2019] y FIL/Niembro 2018: 13-23). Fuera del programa de Portugal, entre los eventos de la propia FIL, tuvieron lugar además otras dos presentaciones de libros de

producción actual, aunque de manera provisional, según el día, poniéndola en directa continuidad con la historia literaria y devolviendo así la imagen de un conjunto unitario a lo largo de los siglos. Una propuesta de este tipo ilustra, también, la importancia estratégica que estas participaciones tienen para la consagración e inclusión de nuevas obras y nombres dentro de un canon establecido.¹²⁶⁴ Con el nuevo concepto, en cambio, vino a afirmarse con más fuerza la centralidad de la figura y del nombre del autor, ya no más como elemento y parte de una historia que lo precede, sino como *función* que resume, encarna y personaliza aquella identidad nacional y la vuelve hacía nuevas direcciones.

Entre una y otra, Portugal optó por la menos representativa. En ambos casos, la propuesta consideraba la posibilidad de incluir solo de forma decorativa, en la parte superior del pabellón, lo que podría definirse el contenido de una exposición literaria. Esta solución de hecho facilitaba la mejor “circulação de pessoas”,¹²⁶⁵ criterio que condicionó la efectiva ausencia de libros en los anaqueles. Según el entonces director de DGLAB José Manuel Cortês, otra forma de exposición simplemente no funcionaría, en el contexto apresurado de una feria: “o é uma coisa simplesmente ilustrativa, com fotografias de autores e mais nada, o então não funcionam e não funcionam porque as pessoas não param para ler”.¹²⁶⁶ Finalmente, la muestra de literatura en la feria se limitó al espacio de venta de libros, que “funcionava também como exposição”.¹²⁶⁷ Sin embargo, pese a presentarse allí una selección de libros, que incluían tanto a clásicos como contemporáneos, esa muestra respondía únicamente a criterios de tipo comercial y a vínculos entre la organización y los editores participantes.

11.3.2. Literatura a la venta: la exposición de libros en el espacio librería

La conexión entre fluctuaciones del discurso identitario y valores literarios se mostraba en el espacio comercial de la librería, corazón del pabellón de Portugal. En él, el momento de definición simbólica venía a objetivarse en el dominio económico. Si el conjunto de nombres reproducidos en los marcadores remitía a una pluralidad solo virtual de producciones textuales, definidas por su única pertenencia a Portugal, estas textualidades venían ahora a presentarse de forma concreta en la muestra de títulos de la librería, como artículos a la venta.

De acuerdo con información de DGLAB,¹²⁶⁸ la selección de libros, en lengua española y portuguesa, fue coordinada por dos librerías, la librería Férin de Lisboa y Fondo de Cultura Económica, respectivamente responsables para las ediciones en los dos idiomas. Si Férin ya había contribuido en las exposiciones de Portugal en FILBo de 2013 y la FLM de 2017,¹²⁶⁹ Fondo de Cultura Económica

literatura portuguesa: *Meditación sobre ruinas* (2018) de Nuno Júdice, y el ya mencionado *Cuaderno del año del Nobel* (2018) de José Saramago (FIL/Niembro 2018: 242).

¹²⁶⁴ Como notó el poeta Nuno Júdice, ya miembro de la delegación oficial en Fráncfort y Madrid: “Voy a estas ferias sobre todo [...] porque siento que soy una de las personas que en este momento representa la poesía portuguesa actual [...]. Digamos que estoy también en estas cosas como actor y todo esto tiene un lado un poco escénico” (Nuno Júdice, entrevista del 25/11/2018).

¹²⁶⁵ José Manuel Cortês, entrevista del 26/07/2019.

¹²⁶⁶ Ibid.

¹²⁶⁷ Ibid.

¹²⁶⁸ Cortês, *Relatório*.

¹²⁶⁹ Ibid., p. 7.

(FCE), como mayor grupo editorial mexicano de participación estatal con una gran red de distribución y librerías en México y América Latina, fue responsable por encargo de la propia FIL, como en otras ediciones de la feria, no solo de los títulos en español, sino de la gestión de la librería del País invitado y de las ventas al por menor.

Férin y FCE contactaron a los editores portugueses, españoles y latinoamericanos para que propusieran su listado de títulos. DGLAB dio consigna para que la selección, sobre todo para la parte en español, privilegiara “fundamentalmente a literatura em todas as formas” (narrativa, poesía, drama, ensayo y literatura infantil), con particular atención a “os clasicos evidentemente que estavam traducidos e os autores contemporâneos, incluindo obviamente os autores que [...] faziam parte da comitiva portuguesa”.¹²⁷⁰ Para la parte en portugués, el criterio fue más amplio, con el fin de representar a través del libro la cultura portuguesa en su complejo. Se encontraban aquí “livros de todos os gêneros”¹²⁷¹ y de diversas áreas: manuales, catálogos, guías, libros de arte, cocina e ilustrados.

A través de la selección de editores mexicanos, españoles y latinoamericanos FCE recolectó 3.000 ejemplares de 600 traducciones de literatura de lengua portuguesa de Portugal y África. Otros 3.000 ejemplares de 1.000 títulos en portugués fueron enviado a México a través de DGLAB por la librería Férin.¹²⁷² Con un total 1.600 títulos y 6.000 libros la exposición contaba con una muestra más reducida con respecto a cuando Portugal fue Invitado de honor en Bogotá en 2013, donde, según datos de la FILBo se exhibieron alrededor de “20 mil ejemplares” (Aristizábal Álvarez 2017: 122) para un total de “3200 títulos (2400 em língua portuguesa)” (Coutinho 2018b), lo que se debió en parte a la suma más limitada que Portugal destinó a su participación en Guadalajara.¹²⁷³ Mayor fue, con respecto a invitaciones anteriores, sin embargo, el número de nuevas traducciones, con 49 títulos –contra, a las 35 realizadas para la FILBo–.¹²⁷⁴ No pudiendo, con toda evidencia, pasar revista la totalidad de títulos que componían la muestra, además de variar de día en día, lo que se puede señalar son criterios y estrategias compositivas de la exposición, en particular, en el día de la inauguración, cuando se dio mayor resalte a los libros que la organización reputó más significativos para presentar a Portugal, en la ceremonia de apertura.

Con un tamaño de 48,75 metros cuadrados (cf. fig. 138), la pequeña librería ocupaba el centro del stand y el 35% de su superficie total.¹²⁷⁵ Situado directamente bajo la simbólica *capa literaria* con la instalación de firmas, el espacio de exhibición y venta ofrecía una muestra de obras, con las que destacar, en primer lugar, las creaciones de autoras y autores que protagonizaban el programa. Si este

¹²⁷⁰ José Manuel Cortês, entrevista del 26/07/2019.

¹²⁷¹ Ibid.

¹²⁷² Cortês, *Relatório*, pp. 6 y 15.

¹²⁷³ Poco más de un millón y medio de euros, que considerando “uma previsão orçamental de € 2 300 000,00”, DGLAB calificó como “um excelente exemplo da boa gestão do erário público” (Cortês, *Relatório*, p. 24).

¹²⁷⁴ Las previsiones, sin embargo, eran mucho mayores, como había anunciado Manuela Júdice: “Para a FILBo foram traduzidas e publicadas mais de 30 obras de autores de língua portuguesa e, desde então, nunca mais se deixou de ter, anualmente, títulos de autores portugueses nos catálogos das editoras colombianas. Isto representa não só um aumento do prestígio da literatura portuguesa, mas, também é de assinalar o valor económico deste movimento. Para a Feira de Guadalajara serão publicados cerca de uma centena de obras traduzidas do português!” (Manuela Júdice, entrevista escrita del 27/09/2018). Cf. Coutinho 2018b.

¹²⁷⁵ Santa-Rita & Associados: *Aquisição de serviços* [memoria], p. 4.

enfoque venía a privilegiar la edición reciente en diversos géneros, la selección en su conjunto ofrecía una mirada amplia que incorporaba también a clásicos de otras épocas, como iconos de valores portantes de la tradición literaria y editorial portuguesas, en favor de nuevos nombres y obras para consagrar. Más allá de macro-agrupaciones por géneros y áreas temáticas, la librería no presentaba criterios de organización sistemática. Contra una clara división histórico-cronológica, el criterio realmente reconocible en el espacio de la librería fue el de la colección de obras por autor, coherentemente con el homenaje simbólico que rendía a esta figura la propia ostensión de firmas en los marcadores en el pabellón y los varios encuentros del programa. Autores y autoras funcionaron no solo de principio de organización para los volúmenes, sino también de distribución y articulación de valores simbólicos visibles en el arreglo de los libros. Fue, en particular, un grupo muy reducido de autores y autoras, clásicos y contemporáneos, que desempeñaron de forma paradigmática este papel, ocupando un lugar más prominente, con un mayor número de títulos y ejemplares.

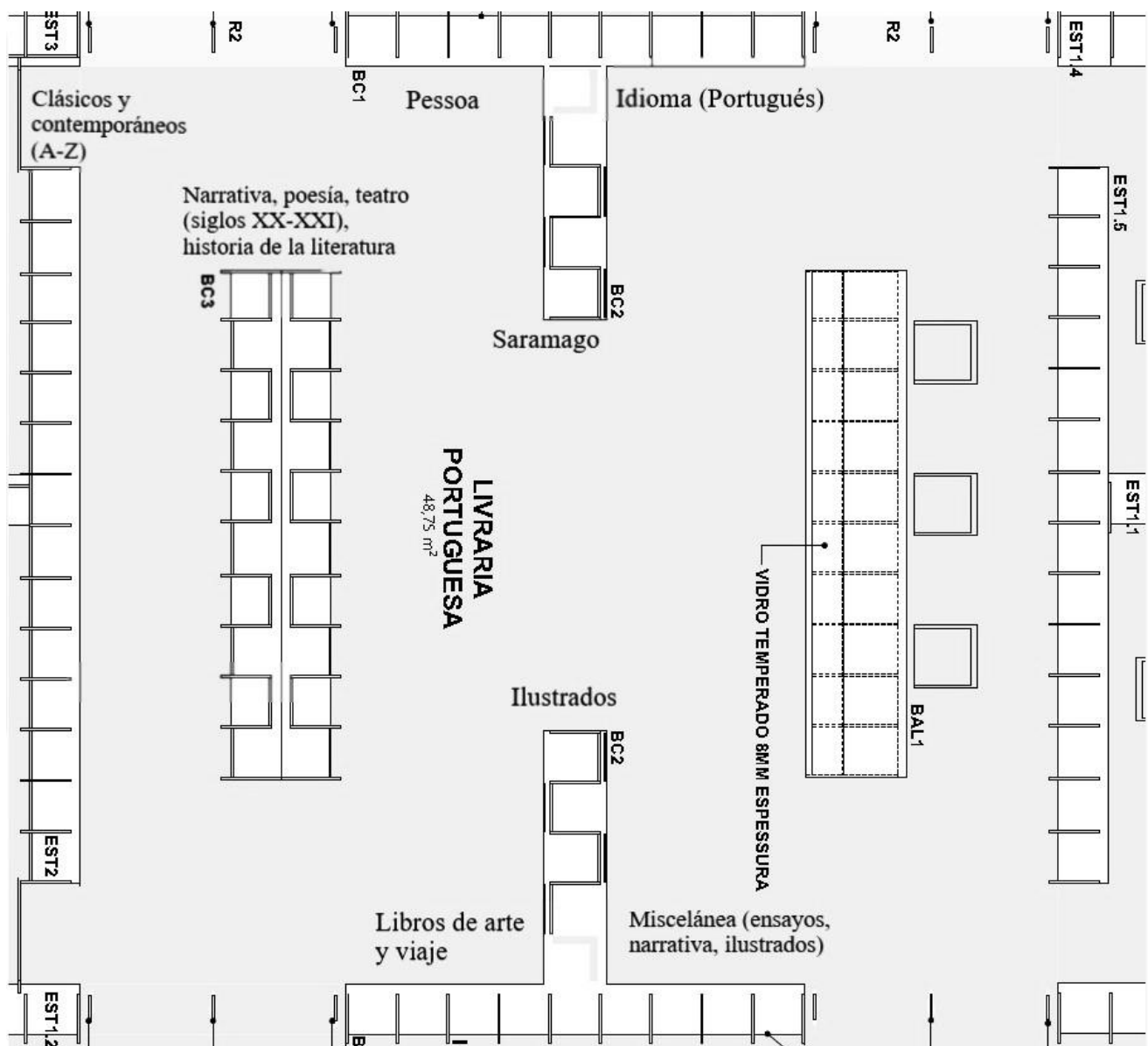


Figura 138. Planta de la librería portuguesa. Diseño: © Santa-Rita & Associados / Notas en español del autor.



Figura 139. Librería de Portugal, entrada posterior. Fotografía propia (archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project).



Figura 140. Pila de libros de y sobre José Saramago, vista desde la entrada principal. Fotografía propia (archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project).

Al entrar en la librería (fig. 140), en posición central, recibía al visitante una gran pila de volúmenes con diversas obras de Saramago en edición mexicana y española (Alfaguara, Debolsillo), juntos a su biografía ilustrada realizada por Inês Fonseca Santos y João Maio Pinto, *José Saramago. Homem-rio* (Pato Lógico, 2016), con en la portada el retrato del escritor bien en vista. La colección Debolsillo presentaba la obra narrativa completa en edición económica del Premio Nobel en traducción española, con alrededor de veinte títulos, desde *Viaje a Portugal* a *Claraboya*, destacando en particular, con el uso de pequeños atriles, las obras más conocidas al público internacional, como *Memorial del convento*, *El año de la muerte de Ricardo Reis*, *El Evangelio según Jesucristo*, *Ensayo sobre la ceguera*, *La caverna*, *El hombre duplicado*, *Ensayo sobre la lucidez* o *El viaje del elefante*. Algunos de estos títulos se encontraban también en edición Alfaguara, junto a la obra ensayística y los diarios de Saramago y al recién publicado *Cuaderno del año del Nobel* (2018).

Esta misma muestra podría apreciarse también alcanzando la librería desde la entrada posterior. En las estanterías que ocupaban una de las dos paredes laterales, se encontraban, además, los 40 volúmenes aproximadamente que componen la edición de la obra completa de Saramago, publicado a partir de 2013 por Porto Editora en colaboración con la Fundação José Saramago. El ambicioso proyecto editorial se encuentra expuesto también en las salas del museo dedicado al autor en la Casa dos Bicos, sede de la fundación en Lisboa.¹²⁷⁶ Particularmente interesante en este contexto resulta la gráfica de esta colección: cada volumen presenta en la cubierta, sobre un fondo monocromo, el título de la obra escrito a mano por una eminente personalidad literaria de Portugal. El concepto juega con la idea de participación de una comunidad intelectual de autores y autoras que se reconocen en la amistad y cercanía a Saramago e integran con su homenaje una realidad literaria nacional que se instituye y renueva como expresión de una tradición contemporánea. Tanto la gráfica como la idea muestra una evidente analogía, también en el aspecto, con la propia estética del pabellón de Portugal y la instalación de firmas impresas en los marcadores. Si bien, como me comentaron el arquitecto João Santa-Rita y la comisaria Manuela Júdice, no hubo realmente alguna conexión entre los dos proyectos, hay entre ellos una contigüidad de ambientes y objetivos, puesto que buena parte de las figuras que participaron en la iniciativa de Porto Editora –como Nuno Júdice, José Luís Peixoto, Mia Couto, Gonçalo M. Tavares, Lúcia Jorge, João Tordo, João de Melo, Dulce Maria Cardoso–, de hecho, se encontraban también a representar Portugal en la delegación oficial de Guadalajara y con sus propias obras y firmas, al lado de Saramago, en el espacio de exhibición de Portugal (cf. tabla 2).

La exposición en la librería, como ya el programa, evidencia la centralidad de la figura de Saramago como coordinada de las letras portuguesas contemporáneas y baremo de su valor literario. A confirmación de esta función, bajo la mencionada biografía del autor con su retrato, se encontraba en la librería también un rimero con la reciente traducción en edición argentina de *Las tres vidas* de João Tordo (Buenos Aires: Crak-up, 2018), novela ganadora del premio Saramago en 2009.

¹²⁷⁶ Cf. la web de la Fundação José Saramago: *A obra completa de José Saramago com o selo da Porto Editora*, <https://www.josesaramago.org/novas-edicoes-da-obra-de-jose-saramago-com-a-chancela-da-porto-editora/> (21/01/2024).

Al lado de Saramago se encontraban algunas recientes publicaciones del otro, principal e indiscutido clásico de la literatura portuguesa, Fernando Pessoa. Entre los libros de esta sección se hallaba también una antología en español titulada *Voces de la saudade* (V&R Editoras, 2014) con poemas firmados por el propio autor y sus heterónimos Ricardo Reis, Álvaro Campos y Alberto Caeiro, acompañados por fotografías de Portugal. La banda promocional realizada para la ocasión por el comité de Portugal anunciaba: “los mejores poemas del escritor más importante de Portugal y uno de los poetas más grandes del siglo XX” [énfasis original]. En los anaqueles se exponía aquí también la edición bilingüe de los escritos de Pessoa en *Orpheu. Revista de literatura* (2015), los *Poemas inéditos. 1915-1920* (2016) y su *Teatro estático* (2018) publicados por la editorial venezolana Bid & Co (Caracas). El último, financiado con el apoyo del programa Portugal-Guadalajara 2018, se presentaría también en uno de los eventos. Estos y otros títulos de Pessoa, en portugués y español, se encontraban también en la grande mesa colocada en el centro de la librería con: *Poemas de Alberto Caeiro* en edición bilingüe (Visor, 2011), *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)* (Galaxia Gutenberg, 2013), *Crítica, ensayos, artículos y entrevistas* (Acantilado, 2013), *Quaresma, Descifrador. Relatos policíacos* (Acantilado, 2014), *O Banqueiro Anarquista* (Lisboa: Antígona, 2016), *Contos completos* (Antígona, 2012), el inmanejable *Livro do Desassossego* (Assirio & Alvim, 2014), el volumen antológico *Novelas policíacas* (Assirio & Alvim, 2017), así como la recopilación, traducida y comentada por Jerónimo Pizarro, *Pessoa múltiple. Antología bilingüe* (FCE, 2016).

Si pocos fueron los clásicos que se pusieron en evidencia en la librería portugués, estos gozaron, sin embargo, de gran visibilidad. Se trata básicamente de los mismos tres o cuatro nombres que, como se ha analizado, dominaron también la exposición en el pabellón de Portugal en la Feria del Libro de Madrid. Al lado de Pessoa y Saramago, en la librería se destacó la obra de José María Eça de Queiroz, como representante del realismo del siglo XIX. Diversos volúmenes en edición mexicana y española de algunas de sus novelas y cuentos ocupaban el centro del tablero: *El crimen del padre Amaro* (Siruela, 2011), *La reliquia* (CONACULTA, 2013), *Cuentos completos* (CONACULTA, 2014). Única otra señalación con respecto a los clásicos fue la gran pila, puesta frente a la entrada posterior del pabellón, con diversas copias de la novela de Camilo Castelo Branco, en traducción española, *Amor de perdición* (CONACULTA, 2014), como representante de la tradición romántica.

Acompañaban esta sesión libros que pudieran ofrecer al visitante de lengua española una panorámica más general sobre las letras de Portugal en una perspectiva histórica: una antología de *Cuentos populares portugueses* coordinada por José Viale Moutinho (Siruela, 2016), la *Historia de la literatura portuguesa* (Cátedra, 2000) de José Luís Gavilanes Laso y el volumen *Alma Minha Gentil. Historia y antología general de la poesía portuguesa* (Eneida, 2009), una selección comentada por Carlos Clementson que recogía, entre otros, poemas de Luís de Camões, Manoel Maria de Barbosa du Bocage (1765-1805), Almeida Garrett, Antero de Quental, Cesário Verde, Teixeira de Pascoas, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade y Herberto Herder.

En la misma mesa, junto a este pequeño apartado dedicado al canon literario de otra época de Portugal, se encontraban volúmenes en español que recolectaban textos de escritores y escritoras actuales. Entre aquellos, la edición bilingüe *Nueve poetas portugueses para un nuevo siglo* (UNAM,

2016) o el número 93 (invierno 2018) de *Luvina*, la revista de la UdeG dedicada como cada año al Invitado de honor de la FIL, con una selección de narrativa y poesía portuguesa bajo el título *Travesía Portuguesa*. La muestra no presentaba alguna separación evidente entre clásicos y contemporáneos, por el contrario, ponía las novedades al lado de indiscutidos nombres consagrados, con una visión transversal y transhistórica basada únicamente en la común pertenencia al marco de la literatura portuguesa.

Con este criterio, en los anaqueles se encontraban, obras representativas de la literatura portuguesa de siglos pasados, al lado de otras más recientes, en edición española. Así, por ejemplo, el *Sermón de San Antonio a los peces* (La umbría y la Solana, 2017) de Padre António Vieira, *Sonetos, sátiras y epístolas* (Eneida Editorial, 2016) de Manoel Maria de Barbosa du Bocage o la obra poética de Teixeira de Pascoaes, *Señora de la noche* (Olifante, 2008), estaban juntos a clásicos contemporáneos como Herberto Helder, con la traducción de su obra en prosa *Os Passos em Volta* de 1963 (*Los pasos de entorno*, Hiperion, 2004), la nueva edición del primer libro de poemas de Alberto Pimenta *O Labirintodonte* de 1970 (Editora 7 Nós, 2012) o el ensayo de Eduardo Lourenço, *Pessoa revisitado. Lectura estructurante del “Drama en Gente”* (Valencia: Pre-Textos, 2006), pero también a novedades a firma de personalidades invitadas, como la epopeya de *Un Viaje a la India* (Seix Barral, 2014) y la novela *Una niña está perdida en el siglo XX* (Seix Barral, 2016) de Gonçalo M. Tavares o títulos de José Luís Peixoto: *En tu vientre* (Random House, 2017), *Una casa en la oscuridad* (El Aleph, 2008), *Libro* (El Aleph, 2010).

Como para los clásicos, también para los contemporáneos la exposición dio visibilidad a pocos nombres de mayor éxito internacional. En el mostrador central, directamente de cara a la entrada principal, se encontraba una gran selección en edición española de obras de António Lobo Antunes, que la feria y la prensa mexicana indicaban como al principal autor viviente de la literatura portuguesa y como quien “encabeza[ba] la delegación literaria” de Portugal (FIL Guadalajara/Niembro 2018: 11).¹²⁷⁷ Sus títulos componían aquí la colección más consistente de la librería, junto a la de Saramago. Entre sus novelas, se hallaban las nuevas ediciones en español en formato económico Debolsillo (publicada entre 2013 y 2017), que cubrían la larga trayectoria del escritor desde sus inicios con *Memória de Elefante* (1979) hasta *Eu Hei-de Amar Uma Pedra* (2004). Se reconocían aquí numerosas copias de: *Memoria de elefante*, *Acerca de los pájaros*, *Exhortación a los cocodrilos*, *Esplendor de Portugal*, *Buenas tardes a las cosas de aquí abajo*, *Libro de crónicas*, *Segundo libro de crónicas*, *Las naves*, *Conocimiento del infierno*. La novela *Yo he de amar a una piedra* se presentaba incluso en dos ediciones, Debolsillo (2012) y en tapa dura (Mondadori, 2005). De Mondadori había también: *Fado alejandrino* (2006), *Mi nombre es legión* (2009), *Tercer libro de crónicas* (2012). Por Random House, *Sobre los ríos que van* (2014), *Comisión de las lágrimas* (2015). Y Siruela: *¿Qué haré cuando todo arde?* (2001), *No entres tan deprisa en esa noche oscura* (2002), *Auto de los condenados* (2003).

Entre los escritores contemporáneos, también Gonçalo M. Tavares estaba representado en la mesa central con grandes rimeros de volúmenes del editor mexicano Almadía, que ocupaban el otro lado de

¹²⁷⁷ Cf. también: Bautista (2018b), Olivares Baró (2018), Página12 (2018).

la mesa. Se hallaban aquí *El barrio y los señores* (2012), *Agua, perro, caballo, cabeza* (2009), *Aprender a rezar en la era de la técnica* (2013), títulos que se presentaron también en la feria. A su lado, único otro autor coevo presente en este mostrador fue Afonso Cruz, con la novela *Dónde están los paraguas* (Panamericana Editorial, 2017). La estantería a la espalda del tablero, en cambio, albergaba las ediciones portuguesas de obras de diversos representantes de la literatura portuguesa contemporánea, en orden alfabético, a clásicos como Agustina Bessa-Luís, Herberto Helder, o Saramago –que ocupaba las últimas dos columnas de anaqueles y cerraba la selección con su mencionada obra completa (Porto Editora)–, y a otros más recientes, como Mário de Carvalho o, entre los invitados, Ana Margarida de Carvalho, Mia Couto, Lília Jorge, Afonso Cruz, Valter Hugo Mãe, Pedro Mexia, João de Melo, José Luís Peixoto.



Figuras 141-144. Creaciones en cerámicas y libros de Vista Alegre en exposición en el pabellón. Fotografías propias (archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project).

Entre uno y otro anaquele de esta repisa, se hallaban pequeñas vitrinas con vajillas y cerámicas de la empresa Vista Alegre, sponsor de la presencia de Portugal. La empresa exhibía aquí sus productos, mientras otros se realizaban en directo delante del público en el pequeño atelier al lado de la librería. Además de ser un objeto cautivador para los visitantes en la feria, las piezas desarrollaban una función ornamental fundamental, dentro de un espacio, de otra forma muy sencillo y desprovisto de connotación, ya que no presentaba otro tipo de decoración, imágenes o elementos que no fueran en las portadas de los libros. La obra de alfarería permitía aludir al amplio marco de la cultura portuguesa tradicional, aquí presentada con un aspecto y un diseño modernizado. La combinación de literatura y

otras formas artísticas, además, aludía, además de su tratamiento conjunto en la edición, a la contigüidad entre los distintos ámbitos de la cultura portuguesa y a su recíproca influencia. En el contexto de promoción del País invitado, todo ello posibilita también contaminaciones de sistemas artísticos o el uso, no exente de cierta deriva kitsch, de elementos de otras artes como medio simbólico y semiótico para el impulso de la literatura o viceversa. Así, por ejemplo, en las diversas vitrinas distribuidas en el pabellón y en el mostrador de compra, podían encontrarse tanto cerámicas con motivos tradicionales y paisajes de Oporto o Lisboa, como tacitas con el retrato de Fernando Pessoa, vajillas con los personajes del libro para la infancia *Era uma vez um Cão* (Editora Tcharan, 2012) de Adélia Carvalho y el artista João Vaz Carvalho o una edición de lujo realizada por la propia Vista Alegre de *A Viagem de Elefante* de José Saramago, ilustrada por David Almeida junto a un jarrón inspirado a la portada del volumen (fig. 141-144).

La propia exposición bibliográfica no dejó tampoco de señalar la conexión entre la literatura y diversas formas artísticas de Portugal. En primer lugar, por supuesto, ofreciendo visibilidad a la ilustración, como expresión que integra el propio texto literario en obras que presentaban en su forma constitutiva una “combinación de medios” (Rajewsky 2002: 15 y ss.) como cuentos ilustrados, libros para la infancia, cómics y novelas gráficas. En la estantería colocada en el lado de enfrente con respecto al rincón de Saramago, podía encontrarse una selección de títulos ilustrados de varios géneros (cf. la planta en figura 16). En posición destacadas, en correspondencia de la entrada derecha, estaban colocados rimeros con obras de narrativa ilustradas, recientemente traducidas por editoriales colombianas.¹²⁷⁸ Un apartado de obras ilustradas más coherente y abastecido, se encontraba, sin embargo, en la pequeña estantería dedicada a la literatura juvenil e infantil. Ocupaban la parte de arriba, más visible, títulos en lengua portuguesa recomendados por el Plano nacional de Leitura 2027 LER+, con obras ilustradas en lengua original de clásicos modernos y contemporáneos,¹²⁷⁹ de escritoras y escritores invitados¹²⁸⁰ y otras novedades de firmas recientes.¹²⁸¹

¹²⁷⁸ Del angolano Pepetela, *El terrorista de Berkeley, California* (Taller de edición Rocca, 2018) con dibujos de Artur Carlos; la primera obra de literatura infantil de José Luís Peixoto, *La madre que llovía* (Taller de edición Rocca, 2018) ilustrada por Daniel Silvestre Da Silva. La editorial Puro Pássaro, además, presentaba las traducciones, todas con ilustraciones de Nathalia Vecino y publicadas en 2018, de algunas obras poéticas de Inês Fonseca Santos, *Las cosas*, José Luís Tavares, *Prólogo a la invención del diluvio* y Maria do Rosário Pedreira *Y amores imperfectos – E amores Imperfeitos*. Estas publicaciones formaban parte de un proyecto de edición y selección coordinado por Jerónimo Pizarro, miembro de la delegación como moderador, crítico literario y asesor del programa.

¹²⁷⁹ La *Ode Marítima* (Clube do Autor, 2014) de Fernando Pessoa, con dibujos de Pedro Sousa Pereir, *Dentes de rato* Relógio d'Água, 2017) de Agustina Bessa-Luís, con ilustraciones de Mónica Baldaque. *O Têpluquê e outras histórias* (Assírio & Alvim, 2014) de Manuel António Pina e ilustrado por Bárbara Assis Pacheco, la *Antologia poética* (Faktoria K de Livros, 2012) de Mário de Sá-Carneiro con ilustraciones de Tiago Manuel, *Tres histórias desenhadas* (Assírio & Alvim, 2015), escritas y dibujadas por Almada Negreiros. También se hallaban en este apartado una obra ilustrada de Maria Augusta Maia dedicada al propio Almada Negreiros, *Um percurso possível* (Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017) y la edición española de un cuento para niños de José Saramago con xilografías de José Francisco Luís Borges (*El lagarto*, Beascoa, 2018).

¹²⁸⁰ Se mostraban en este rincón *Nada* de Adélia Carvalho, con dibujos de Cátia Vidinhas (Editora Tcharan, 2014) y, una vez más, José Luís Peixoto, *Todos os escritores do mundo têm a cabeça cheia de piolhos*, ilustrado por Rita Correia (Quetzal Editores, 2016) y una reducción para jóvenes de *The Tempest* de William Shakespeare, *A Ilha Encantada* por Hélia Correia (Relógio d'Água, 2013).

¹²⁸¹ Como *Poesia-me!* (Edições Asa, 2016) de Álvaro Magalhães con ilustraciones de Cristina Valadas y *Contos da Mata dos Medos* (Porto Editora, 2018), con dibujos de María Elina.

Una pequeña selección de estos volúmenes proponía a un público lector de jóvenes y adultos una mirada también hacia Portugal, su historia y cultura, como los títulos *Espreita a História de Portugal* (Porto Editora, 2018) y *Portugal Para os Pequenininos* (Clube do Autor, 2014) de José Jorge Letria o la edición en español del cómic *Portugal* (Norma Editorial, 2012) del dibujante franco-portugués Cyril Pedrosa.¹²⁸² En la estantería al lado de la entrada izquierda, estaban colocados también catálogos y libros de arte. Entre aquellos se hallaban algunas copias de *Portugal / Bologna 2012* (Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012), memoria de la exposición de 25 ilustradores que se llevó en la Bologna Children's Book Fair de 2012, cuando Portugal fue Invitado de honor. Junto a la ilustración también el artesanado, la arquitectura y la fotografía portuguesas estuvieron representadas en este rincón, junto también con la gastronomía. Volúmenes fotográficos presentaban también lugares, ciudades y paisajes de Portugal.¹²⁸³

En conclusión, pese a faltar en la librería una clara separación por géneros literarios, podía notarse una clara separación entre el área, en la parte central, dedicada a los clásicos y a los nombres supuestamente de mayor envergadura de la producción contemporánea en el campo de las bellas letras, y las demás estanterías, compuesta por libros ilustrados, manuales, arte y viaje. La primera comprendía, como se ha analizado, obras de poesía, teatro, narrativa, historia y crítica literaria, con una evidente predominancia de novelas. Esta sección resumía aquel amplio espectro de “a literatura em todas as formas”,¹²⁸⁴ indicado por el subdirector de DGLAB. Incluyendo en este apartado también los propios discursos críticos sobre la literatura, en formas de historias literarias y obras antológicas, dicha parte de la muestra tenía como enfoque la *literatura* en su definición formal de “art du langage” en las formas de “fiction” y “diction” (Genette 1991: 7s.) o a su tratamiento crítico. Al otro lado de la librería, en los anaqueles más cercanos al mostrador de compra, la selección se alejaba progresivamente de la obra literaria, privilegiando el dominio de la imagen, con títulos que –para utilizar la taxonomía de Roman Jakobson (1960) sobre las funciones comunicativas– acompañaban la función “poética”, propia de los textos literarios, con la función “representativa”, o más bien estética y “emotiva” de las imágenes, o que incluso acababan por sustituirla completamente con la función “referencial” o “informativa” (en particular, con respecto a la información turística) de libros, de viajes, arte o gastronomía, dedicados a la descubierta de Portugal. Finalmente, se señala en la librería, cerca de una de las entradas posteriores, entre el apartado dedicado a Saramago y el mostrador de compras,

¹²⁸² Un explícito interés por Portugal y la cuestión portuguesa, por otra parte, no faltó tampoco en la sección de narrativa y ensayística, en las estanterías subyacentes, con *Portugal hoy. El miedo de existir* de José Gil (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2008) o la referencia al imaginario de las ciudades portuguesas con la novela *Ultima danza en Lisboa* de la escritora Mafalda Ivo Cruz (Madrid: Siruela, 2004).

¹²⁸³ Formaban parte de esta sección, tanto, el mencionado libro fotográfico *Voces de la saudade* con poemas de Fernando Pessoa como el volumen de fotos con relatos de viajes *Portugal a Cores* (Publicações Serrote, 2013), editado por Nuno Neves, pero también *Portugal, devoradores de mar* (Demipage, 2014), de la fotógrafa española Candy Lopesino catálogos y guías de argumento artístico y turístico, como los *Azulejos em Lisboa* (Zest Books, 2016), *Lisboa misteriosa* de la periodista y fotógrafa Marina Tavares Dias (Objectiva, 2011), *A Cidade Global – Lisboa no Renascimento* (Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017), libros gastronómicos como *Vinho de Portugal 2018* de João Paulo Martins (Oficina do Livro, 2017) o *Cozinha Tradicional Portuguesa* de Maria de Lourdes Modesto (Verbo, 2012).

¹²⁸⁴ José Manuel Cortês, entrevista del 26/07/2019.

también la presencia de un rincón dedicado al estudio de la lengua portuguesa, con manuales bilingües, diccionarios y obras didácticas.

Colocado en posición destacada y central como emblema del más alto capital simbólico relacionado con el mercado de la edición, el género de la *literatura*, en el sentido de las producciones de las bellas letras, ofrecía en ella un viático a un amplio espectro de producciones, así como de elementos culturales relacionados con el País invitado. El equilibrio entre el campo literario, que incluye los discursos y contextos críticos alrededor de la literatura, y otras dimensiones de la vida cultural de una comunidad constituye la principal apuesta de los Países invitados en ferias del libro, que de ese modo intentan involucrar dentro del horizonte de promoción de la industria editorial diversos ámbitos. Esta situación resulta bien ejemplificada en la planta del pabellón portugués (fig. 135), donde junto con el libro, expuesto en la librería, se comprenden también otras esferas como el arte (con el atelier de Vista Alegre), el turismo y el comercio de otros bienes y tecnología (con el rincón de AICEP). En el pabellón, con su doble configuración de biblioteca simbólica y librería real, el libro resulta entonces idealmente medio, contenedor y centro radiante de un conjunto de valores simbólicos y económicos.

11.4. Portugal como archivo y el “milagro de la firma”

El concepto de la exhibición portuguesa y su pabellón plantea reflexiones de carácter general sobre la relación entre la presencia de Países invitado y la promoción de productos literarios. Vale la pena, a este respecto, detenerse en algunas consideraciones sobre las nociones de *biblioteca* y *autor* que guiaron el diseño del pabellón y el único concepto de una exhibición simbólica de la literatura, con la estructura de marcadores y firmas de autores. La discusión de estos términos en el ámbito de estudios bibliográficos, filológicos y sociológicos, ofrece elementos de interés para el análisis, ya de forma conclusiva, que aprovechan la mirada crítica postestructuralista de Foucault, la investigación histórica de Roger Chartier sobre el desarrollo del libro y de la edición y el estudio de las reglas de funcionamiento del campo literario de Bourdieu.

Se ha mencionado cómo Roger Chartier (1992) identifica el nacimiento de la biblioteca con el esfuerzo de recolección universal del sistema del conocimiento. Con una irónica referencia al cuento de Borges, *La Biblioteca de Babel* (1941), Chartier señala el carácter utópico del proyecto bibliotecario, pues, finalmente: “una bibliothèque universelle (au moins dans un ordre du savoir) ne pouvait être qu’immatérielle, réduite aux dimensions d’un catalogue” (Chartier 1992: 89). En sus diversas manifestaciones históricas, el instituto de la biblioteca tuvo evidentemente que limitarse, “borner ses ambitions et faire des choix” (ibid.: 72). Su vocación universal se convirtió en “espoir d’exhaustivité” (ibid.: 71) al interior de ámbitos determinados, limitados a ciertos tipos de textos: “même pour ceux qui considèrent qu’une bibliothèque doit être encyclopédique, de tris s’imposent” (ibid.). La idea de la biblioteca recreada en el pabellón del Invitado apoya en esta tensión tensión: por un lado, renuncia de manera radical a cualquier tipo de exhaustividad, tanto en la exposición, como en la representación, aunque fuera solo sintética y selectiva, de valores y momentos tópicos de la literatura; por el otro, reclama, bajo el nombre de *Portugal* –que venía a componerse, letra por letra, a

través del conjunto de marcadores— un principio de clausura omnicomprendiva, que se extiende tanto al presente como a toda manifestación, pasada o, incluso, futura.

Tan abstracta es la idea aquí propuesta por Portugal que colisiona con otro elemento, según Chartier, consustancial al desarrollo histórico de la biblioteca, en razón de la necesaria limitación de sus pretensiones:

Visant, pour un genre ou un domaine, l'exhaustif et l'universel, les "bibliothèques" ont pour contrepoint cette autre exigence qui traverse le XVIII^e siècle et qui multiplie de petits volumes, concis et maniable, nommés "extraits", "esprits", "abrégés", "analyses", etc. (Ibid.: 75)

La biblioteca no es un simple depósito de documentos, sino un principio de organización, catalogación, identificación y ordenación del material textual. Ella además produce una propia cultura escrita, propios *discursos* sobre lo que contiene. De la biblioteca deriva una amplia literatura bibliográfica, que consiste en la sistematización y codificación de la cultura en un conjunto ordenado. El nacimiento de la biblioteca, de hecho, condicionó nuevas prácticas, nuevas formas de organización de la obra escrita, nuevos modos de lecturas y nuevas posibilidades de acceso a un patrimonio en un conjunto ordenado de saberes. Catálogos, colecciones, agrupaciones por épocas o géneros: la biblioteca funciona como estructura selectiva de lo que Chartier define el "ordre des livres": "recenser les titres, classer les ouvrages, assigner les textes" (ibid.: 19).¹²⁸⁵

La biblioteca desarrolla una función esencial, reuniendo bajo unidades fundamentales una heterogeneidad de textos, de otra forma dispersos. Una análoga función unificadora —aunque de tipo no clasificatorio y científico, sino discursiva e imaginativa, "resonante" (Greenblatt 1990) y "salvaje" (Jannelli 2012)— tiene también el marco del País invitado, en la medida en que este establece relaciones metahistóricas entre los textos a partir de su pertenencia a un territorio o una lengua, en todas las épocas y más allá de cualquier criterio y tipo textual. No resulta innatural por lo tanto imaginar al Invitado de honor como a una gran biblioteca de la literatura de una comunidad y, sin embargo, como una unidad que, finalmente, prescinde del texto y de la literatura. En el caso propuesto por Portugal todo ello se hace expresamente evidente. Renunciado a toda idea de clasificación, la forma 'biblioteca' que se puso en escena no dio muestra o acceso a un propio patrimonio, sino que se presentó a sí misma como pura estructura, vacía y disponible de una organización potencial. De aquel espacio sin obras solo destacaba, de manera inequívoca, el nombre: *Portugal*.

Puede ser interesante, a este respecto, intentar ampliar esta imagen, expresada en la metáfora de la biblioteca, a la luz de la noción de *archivo*, introducida por Foucault en *L'Archéologie du savoir* (1969). En el "orden de los libros", indicado por Chartier (1992: 8s.) resuena aquel "orden del discurso" del que habla Foucault en su famosa, homónima lección de 1970. En ella Foucault define el discurso —considerado "dans sa réalité matérielle de chose prononcée ou écrite" (Foucault 2015b:

¹²⁸⁵ De esta tendencia a clasificadora procede también un segundo sentido del término *biblioteca*, que se aplica por extensión a las colecciones y series editoriales, como resulta por la definición del *Dictionnaire* de Fouretière (1690) citado por Chartier: "*Bibliothèque* est aussi un Recueil, une Compilation de plusieurs ouvrages de même nature, ou d'Auteurs qui ont compilé tout ce qui peut se dire sur un même sujet" (ibid.: 73).

228)– como el proceso de selección, control y organización del conocimiento por parte de sujetos o instituciones que apuntan a dominar el “aleatorio”, el caos de lo real, a “conjurer les pouvoirs et les dangers, d’en maîtriser l’événement aléatoire, d’en esquiver la lourde, la redoutable matérialité” (ibid.). La voluntad orientada al control, a delimitar y poner orden se manifiesta, según Foucault, no solo en los diversos ámbitos de la vida política y social, sino primariamente en el campo de la ciencia y de la cultura.

Incluso el “discurso literario” está sujeto a reglas de inclusión y exclusión internas para la definición de su propio objeto. La delimitación del texto al interior de un discurso precede cualquier exegesis, ya que, como nota Foucault, “une seule et même œuvre littéraire peut donner lieu, simultanément, à des types de discours très distincts” (ibid.: 235). Como la obra de literatura puede ser sujeta a diversos criterios de catalogación bibliográfica, esa también se expone a una pluralidad de órdenes, que la involucran en diversas constelaciones discursivas y conexiones intertextuales. Entre los criterios de definición y agrupación de los textos, se encuentra sin duda también la autoría, que en el pabellón de Portugal tiene un papel central: “Le principe de l’auteur limite ce même hasard par le jeu d’une *identité* qui a la forme de *l’individualité*” (ibid.: 238). Una misma función identificadora, de *individuación*, puede reconocerse en la aplicación de discursos identitarios, a los que remite el marco del Invitado de honor.

Frente a estos marcos, Foucault llama *archivo* “la positivité d’un discours”, lo que “en caractérise l’unité à travers le temps, et bien au-delà des œuvres individuelles, des livres et des textes” (Foucault 2015a [1969]: 135). Esta positividad o unidad constituye para Foucault un “a priori historique” (ibid. 136), que sin embargo no corresponde a un sistema inmutable para gobernar una “dispersion temporelle” (como podría ser la variedad de las producciones literarias de un país), sino “un ensemble transformable” (ibid. 137), con lo cual cambian también los criterios de inclusión de las manifestaciones en su concreta “mise en œuvre” (ibid.). Es esta condición variable lo que se atisba en el concepto, quizá también involuntariamente, propuesto por Portugal. En su pabellón no se indicaron principios organizadores, no se mostró una historia ya escrita, no se apuntó hacia coordenadas y valores consolidados; solo se ilustró la idea de una unidad que sobrevive a toda transformación histórica, a la historia suspendida, y que reclamaba como propia una variedad de manifestaciones todavía posibles.

A partir del concepto arquitectónico y de sus elementos, podría considerarse la idea de Portugal aquí representada como aquel *a priori* de un discurso que es el discurso literario nacional portugués. El proyecto remite a la simple pretensión de identidad, a la pura afirmación de una propiedad de marca *Portugal*, más allá del contenido de su propia “biblioteca”. Resulta llamativa, en esta perspectiva, la reflexión de Foucault acerca de la noción de *archivo*, en la que pueden distinguirse la misma dialéctica de peso-ligereza, tradición-olvido, así como la misma metáfora de lugar vacío de la memoria (superación de una “biblioteca sin espacio ni tiempo”), que se destacaron en la estética del pabellón portugués:

Entre la *langue* qui définit le système de construction des phrases possibles et le *corpus* qui recueille passivement les paroles prononcées, l’*archive* définit un niveau particulier : celui d’une pratique qui fait surgir une multiplicité

d'énoncés comme autant d'évènements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation. Elle n'a pas la lourdeur de la tradition ; et elle ne constitue pas la bibliothèque sans temps ni lieu de toutes les bibliothèques ; mais elle n'est pas non plus l'oubli accueillant qui ouvre à toute parole nouvelle le champ d'exercice de sa liberté ; entre la tradition et l'oubli, elle fait apparaître les règles d'une pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement. C'est le système général de la formation et de la transformation des énoncés. (Ibid.: 139)

Más allá de la concreta realidad del texto literario individual y de sus peculiaridades, la exhibición de Portugal propuso como objeto exclusivo la representación de la unidad discursiva al que la obra literaria, de cualquier tipo y época, presente, pasada o futura, debía remitirse de manera irrevocable, como a su identidad fundamental. La forma en que esta unidad se puso en escena fue, por un lado, la estructura general y metafórica de la biblioteca, por el otro, la figura individual y personal del autor. Ambos estos términos ponen en marcha un sistema de identificación que, a partir de la idea de Foucault, puede definirse el *archivo* del discurso literario portugués.

El nombre *Portugal*, marcado en grandes letras en los paneles colgantes por encima de la biblioteca, se ponía en relación de equivalencia respecto las firmas de escritoras y escritores allí impresas. En “Qu'est-ce qu'un auteur?” (1969) Foucault define el autor como una función discursiva –“fonction auteur” (Foucault 2015d)–, que no es un propiamente parte del discurso de la literatura, sino un factor que orienta y organiza porciones de este discurso (cf. *ibid.*: 1266). El autor o la autora desarrollan una “fonction classificatoire”, por lo cual, en virtud de un principio de pertenencia es posible agrupar un cierto número de textos, “de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres” (*ibid.*). Esta posibilidad de poner bajo un mismo nombre una pluralidad de producciones textuales permite establecer no solo una “filiation” y dependencia, sino “un rapport d'homogénéité” entre los textos, “d'explication réciproque, ou d'utilisation concomitante” (*ibid.*).

De acuerdo con Foucault, la función autor pone en comunicación un cierto número de obras literarias e indica una red de relaciones intertextuales que condicionan los discursos alrededor del texto y su circulación. Igualmente, el nombre *Portugal* implica una parecida forma clasificatoria. Como el nombre de autor, la referencia común a Portugal contribuía a “caractériser un certain mode d'être du discours” (*ibid.*), a informar a priori, también en términos de expectativas del lector, el contenido literario expuesto en el pabellón. Estas supuestas calidades y estos modos, sin embargo, en la presentación de Portugal quedaban simplemente implícitos, pues de ningún modo venían a indicarse jerarquías de valores históricos, culturales, estéticos o literarios. Y si el nombre de autor, para Foucault, decide de la posición y del valor de un texto dentro de un sistema de discursos y de una sociedad,¹²⁸⁶ el del País invitado brindaba de forma más extensa –incluyendo no solo una heterogeneidad de textos, sino también de funciones autor de diversas épocas– un propio lugar y una posición a escritoras y escritores y a sus obras dentro de la “República mundial de las letras” (Casanova 1999) representada en el espacio ferial.

¹²⁸⁶ “Il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. [...] La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société” (Foucault 2015d: 1267).

Las firmas que allí se exhibían podían leerse a la manera de muchos sinónimos –u *heterónimos*, por decirlo con Pessoa– del único nombre: *Portugal*. Si bien la instalación aludía a una variedad de voces, el gesto de la firma sobreentendía la común adhesión de todas a una única identidad colectiva. De la figura del autor, no se resalta aquí la especificidad, sino que se aísla, como único factor decisivo, el simple vínculo biográfico, geográfico y lingüístico con Portugal. Cada una de aquellas firmas testimoniaba de aquel único proyecto, y aseguraba, en virtud de su propia autoridad, cierta particular calidad inherente a Portugal. Simbólicamente, podría decirse que con la exhibición de su firma autores y autoras cedían los derechos últimos sobre sus obras al genio nacional, Portugal, como parte de una única obra. Como primigenio “autor”, Portugal no crea, evidentemente, literatura; pero sí crea un marco de aparición para autoras y autores en el sistema de la edición global.

En la equivalencia entre Invitado de honor y función autor se atisba una variante del conflicto entre *autonomía* y *heteronomía* del campo literario (Bourdieu 1992): el entre la *unicidad* particular de la obra literaria, irreducible a cualquier tipo de síntesis, y la *unidad* uniformadora que abstrae de cualquier concreción, capitalizando la totalidad de valores en el campo. Tanto para Foucault, como para Chartier y Bourdieu, la figura del autor se rige en la Modernidad como garantía de autonomía, en un mercado progresivamente emancipado del poder político. Y, sin embargo, obras y autores, son ellos mismos, a raíz de la estructura conflictual paradójica del campo literario y del arte, siempre también expuestos a procesos de definición. El sistema se rige en la creencia en un valor intrínseco la “creencia”, compartida por los actores del campo, sobre un valor intrínseco de lo literario, que es objeto de disputa (cf. Bourdieu 1992: 319). Es esta creencia la que permite, asimismo, a actores, de vez en vez, ser investidos e invertir y transferir este valor a otros sujetos y objetos, poniendo simbólicamente su sello por encima de ellos “par le miracle de la signature (ou de la griffe)” que los transforma en “objets sacrés” (Bourdieu 1992: 319).

La operación estética y simbólica de Portugal apoya en esta lógica. El concepto del pabellón de Portugal reconvierte, especulativamente, aquel mismo “milagro de la firma” como modalidad sintética del ejercicio de la autoridad literaria. A través de la síntesis de diversas funciones autor el Invitado justifica su poder de representar una heterogeneidad de productos literarios, como aquel que maneja la legitimidad literaria en aquel contexto; repitiendo el ritual de la firma, el Invitado establece definitivamente su propio puesto al interior del campo literario. En la FIL Guadalajara Portugal propuso su propio logo, suportado por el nombre de sus escritoras y escritores, como sello de garantía sobre autores y obras que el público internacional y latinoamericano todavía desconociera. De este modo, Portugal vino a plantear con su instalación una redefinición de autoridades y valores literarios establecidos, en una hipóstasis del momento actual presente como paradigma de un perfil nuevo y todavía para definir. De aquella reflexión, sin embargo, solo quedaba reconocible, bajo el nombre del país, la idea de su unidad discursiva.

11.5. El “Portugal futuro” y la saudade como destino

Es del poeta y filósofo Teixeira Pascoaes la paternidad del enigmático dístico “O Futuro é a Aurora do Passado” que Portugal eligió como lema de su presencia en Guadalajara. En su forma original el aforismo recita: “O futuro é o passado que amanhece” (Pascoaes 1999: 83). La versión adaptada por el comité reproduce aquella “fórmula maravilhosa” imprimida en la memoria colectiva por Eduardo Lourenço, quien en su *O Labirinto da Saudade* (1978) cita así, libremente, a Pascoaes (cf. Lourenço 1978: 109). Para entender el significado del lema y el valor de aquella referencia resulta conveniente reconstruir la idea filosófica que se esconde detrás de la sentencia, en el marco del Saudosismo como doctrina de Pascoaes.

El verso forma parte de los fragmentos de *Verbo Escuro* (1914), obra de Pascoaes surgida en el clima de renovación cultural de la Primera República Portuguesa (1910-1926), antecámara del Modernismo y de las vanguardias en patria, en el marco del proyecto de una Renascença Portuguesa –sociedad cultural fundada por Pascoaes en 1912– que tenía como objetivo, “realisar o ideal que, n’este momento historico, abrasa todas as almas sinceramente portuguesas: – Criar um novo Portugal, ou melhor resuscitar a Patria Portuguesa” (ibid.). La retórica “renacentista” señala un primer punto de contacto, si bien con una irónica inversión, entre el discurso de Pascoaes y el proyecto de Portugal-Guadalajara 2018. Ambos comparten, dentro de contextos completamente diferentes, la necesidad de ilustrar un nuevo camino histórico para Portugal hacia el futuro.

“Orgão da ‘Renascença Portuguesa’” (Pascoaes 1912: 1) es la revista *A Águia* (1910-1932), dirigida por Pascoaes desde 1911.¹²⁸⁷ En el editorial del primer número el filósofo ilustra su idea de una refundación de la nación a partir de un núcleo identitario primigenio: “a criação d’um novo Portugal, dentro do seu character, das suas qualidades intimas e originaes” (ibid.: 2). El proyecto se fundamenta en una narración de tipo esencialista, acerca de una “alma portuguesa” que se afirmaría a partir de la “massa amorfa de Europa” y “da confusão de povos heterogeneos que, em tempos remotos disputaram a posse da Ibéria” (ibid.). En la impostación sencillamente idealista del pensamiento de Pascoaes (cf. Coutinho 1995), el “alma” de la nación no representa una abstracción metafísica, sino el sujeto real de una “Acción” histórica y de un “Verbo” que, según el filósofo, prefigura su devenir, y toma forma en la literatura:

Houve um momento em que, no meio d’essa confusão rumorosa e guerreira, se destacou uma voz proclamando um Povo, gritando a Alma d’uma Raça: foi a voz de Viriato; foi o Verbo creador que encarnou em Afonso Henriques e se tornou Acção e Victoria. Depois fez-se *Verbo* novamente, exaltou-se n’um sonho de imortalidade, e foi o Canto eterno dos Luziadas! (Ibid.: 2)

En la parábola del desarrollo de este ser portugués, Pascoaes delinea un proceso dialéctico, en donde la realidad histórica nacional se configura en la tríade de proyección profética, acción encarnada y labor de la memoria. El Verbo inspirador –anamnesis del *Logos* del Evangelio de Juan– refiere tanto

¹²⁸⁷ Para un análisis de la actividad de Pascoaes en *A Águia*, véase Samyn 2010.

a la esfera mística, como a la dimensión literaria en la que este se expresa, en el “Canto eterno” (ibid.) de *Os Lusíadas* de Camões. El poema nacional no es simple repetición de gestas, sino momento fundacional que anticipa un devenir futuro. Posterior a los fastos nacionales, el canto de la nación de Camões, sin embargo, se hace también intuición melancólica de la siempre inminente capitulación y decadencia de la condición nacional y humana.¹²⁸⁸ En la visión dialéctica de Pascoaes el alma portuguesa alcanza su momento más elevado tras la derrota histórica del imperio, en una comprensión especulativa y poética, a la que Pascoaes da el nombre paradigmático de “Saudade”.¹²⁸⁹

La actitud doliente y, no obstante, creativa de la *saudade* constituye para Pascoaes el espejo del alma portuguesa en su máxima reflexión y realización autoconsciente, en una superación espiritual del reino temporal. La naturaleza del “alma portuguesa” para Pascoaes es poético-literaria, en el sentido de una actitud reflexiva y un sentimiento de su propia historia, ya que el “Verbo” no se limita a celebrarla, sino que la revela y la recrea. Se entrevé aquí entonces el principio de aquella lógica, paradójica y circular, que rige al emblemático aforismo elegido para la promoción de Portugal en Guadalajara, en la que se invierten y alteran el orden y el valor de los factores en el tiempo. En el texto original de *Verbo Escuro*, el mencionado aforismo es corolario lógico al manifestarse del espíritu como “deseo”: “I. No principio, era o Desejo; depois, a *cousa deixada* ou, melhor, a *sua lembrança*. II. O futuro é o passado que amanece. III. A mulher é o fantasma de nosso Desejo. Deus fê-la da sombra do homem” (ibid.: 83). En el “Deseo” –propuesto, ahora sí, con una reescritura explícita de Juan (1:1) y del Génesis (2:22-24)– el futuro se manifiesta como visión anticipadora que crea su propio objeto y lo conserva en el recuerdo, en una visión ya no más lineal sino circular y cíclica de la temporalidad.

En palabras de Mário Garcia (1999: 11), *Verbo Escuro* “representa, na bibliografia de Pascoaes, el lado oculto da campanha saudosista [...], ao ‘iniciação’ sagrada ao mistério do Ser”. Pascoaes reconoce al ser portugués la posibilidad de elevar su conciencia a la realidad espiritual. La parábola del declino histórico de Portugal, tras el anuncio de glorias futuras, se ofrece como lugar de revelación de la superioridad del espíritu sobre el mundo material. Lo que permanece, de la historia de Portugal y de la historia en general, es el sentimiento puro del devenir y desvanece, la “Saudade” (Pascoaes 1999: 45), figura metafísica de la melancolía y forma del genio portugués (“Portugal é a Paisagem e a

¹²⁸⁸ Como señala Eduardo Lourenço deconstruyendo el mito nacional, la recepción de Camões fue condicionada por una lectura retrospectiva (que se encuentra también en Pascoaes) de *Os Lusíadas* a la luz de eventos históricos posteriores y del fracaso del sueño imperial de Portugal: “Da nossa intrínseca e gloriosa ficção os *Lusíadas* são a ficção. Da nossa sonámbula e trágica grandeza de um dia de cinquenta anos, ferida e corroída pela morte próxima, o poema é o eco sumptuoso e triste. Já se viu um poema ‘épico’ assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heróico, simultaneamente sinfonia e ‘requiem’?” (Lourenço 1978: 22).

¹²⁸⁹ “Depois, cansado das longes terras, dos longes mares, como que adormeceu n’um somno de tristêsa, de olhos postos no Passado... E sonhou... E n’esse momento, mais divino que humano, a alma portuguesa gerou nas suas entranhas penetrada por uma luz celeste, a Saudade, a nubelosa do futuro Canto imortal, o Verbo do novo mundo português. A Saudade é Viriato, Afonso Henriques e Camões desmaterializados, reduzidos a um sentimento, postos em alma estrême. A Saudade é o propio sangue espiritual da Raça; o seu estigma divino, o seu perfil eterno. Claro que é a saudade no seu sentido profundo, verdadeiro, essencial, isto é, o sentimento-ideia, a emoção reflectida, onde todo o que existe, corpo e alma dor e alegria, amor e desejo, terra e ceu, atinge a sua unidade divina” (Pascoaes 1912: 2).

Saudade”, *ibid.*: 92), en el intento de comprenderse a sí mismo y ser fiel a su destino. De esta manera, el periplo de Portugal se eleva a forma de autoconciencia universal.¹²⁹⁰

Con Pascoaes y el Saudosismo, el mito de la *saudade* se impone en el proceso de producción de autoimágenes de la nación portuguesa. A finales de los años 70, en el clima de revisión del proyecto nacional, con el fin de la dictadura de António Salazar, Eduardo Lourenço replantea en *O Labirinto da Saudade* (1978), el problema y el discurso sobre la identidad portuguesa a partir de este mismo paradigma conceptual y discursivo. Para Lourenço, este no habla de una esencia, sino de un “esquema corporal” (*ibid.*: 15), mental y narrativo: “imagem condicionante do agir colectivo” (*ibid.*) –además de constituir uno de los clichés más difuso sobre la cultura portuguesa (cf. *ibid.*: 34s.)–. Esta imagen es el subproducto compensatorio de la quiebra de un mito de una nación destinada a épicas empresas (y que finalmente termina con el fracaso), en cuyo entramado se rigió el discurso nacional durante siglos. En una relectura de la historia portuguesa como historia de su imagen, Lourenço invierte la perspectiva de una cultura y una identidad derivadas del camino histórico, poniendo en su principio ya no más una teleología fundamental como Pascoaes, sino una *ficción* (“*ficção*”) (*ibid.*: 22) y los efectos “traumáticos” (*ibid.*: 20) de lo que esta prometía. Es esta la narración mítica y fundacional con la que Portugal inmortalizó sus gestas antes de cumplirlas, estableciendo retrospectivamente sus orígenes y anticipando su porvenir.

De acuerdo con el psicoanálisis (cf. *ibid.*: 144-146), Lourenço indica la solución del duelo nacional en el reconocimiento del trauma que lo ha generado. Lourenço se compromete así en una obra de divulgación y urbanización del oscuro pensamiento pascoaesiano, simplificando (incluso sintácticamente) el verso del poeta, destacando la *modernidad* de su propuesta. Liberado de todo pasadismo, “O futuro é a aurora do passado” (*ibid.*: 109) no expresaría la esperanza de resurrección de un pasado idealizado,¹²⁹¹ sino un intento de salida y superación del mito desde dentro. La “*modernidade* de Pascoaes” consiste, según Lourenço, en la intuición “*que faz do homem (ser imaginante e imaginário) a substância mesma da Realidade*” (*ibid.*: 108), en apelar a una “*rememoração* criadora” (*ibid.*) que abriría a Portugal nuevos horizontes y capacidad de intervención a través de aquel mismo genio creador e imaginativo que dio origen al mito engañador.

La imagología de Lourenço ofreció en su momento un nuevo “esquema” para repensar Portugal y su tarea histórica, sin abdicar a imágenes cristalizadas y sin embargo renovándolas. Del mismo modo, la estrategia comunicativa del comité de Portugal como Invitado de honor, refiriendo, de forma totalmente descontextualizada, a unos de los núcleos del Saudosismo, reconvertía conocidos

¹²⁹⁰ En la superioridad del espíritu se funda la crítica de Pascoaes al materialismo moderno, expresión de un sentimiento epocal de decadencia, compartido por la estética del Modernismo: “A grande ilusão da vida moderna, composta de fumo e ruído, pode interessar a pupila dos vossos olhos, mas não a luz do vosso olhar [...] Fumos das fábricas, gritos das sirenes, velocidades, qual a vossa entoação espiritual, o vosso etéreo significado? [...] Sois ocas palavras de metal... a bruta matéria a torar-se nublada, a incompreender-se” (Pascoaes 1999: 43). Este mismo principio es a la base también de una crítica a la visión lineal y progresiva del tiempo y de la historia, propia del Positivismo.

¹²⁹¹ Esta interpretación es exclusiva por el propio Pascoaes: “Mas não imagine o leitor que a palavra Renascença significa simples regresso ao Passado. Não! Renascer é regressar às fontes originárias da vida, mas para criar uma nova vida. O Passado é indestrutível; é o abismo, a treva onde o homem mergulha as raízes do seu ser, para dar á nova luz do futuro a sua flôr espiritual” (Pascoaes 1912: 1).

imagentos de la nación, aprovechando su potencial sugestivo y deconstruyendo la retórica de la melancolía asociada con la *saudade*. El lema proponía una visión llamativa, ya no más para aludir a una índole nostálgica, sino como emblema del impulso dinámico hacia la modernidad y el futuro, de Portugal en su desafío actual. La complejidad de conceptos imbricados en el lema deja entrever una red de relaciones con la historia nacional y de transformaciones de sus términos en motivos funcionales a ciertos efectos en el contexto de la feria. Fuera de toda significación místico-filosófica, el lema proponía una imagen poética, insólita y paradójica del tiempo, como símbolo de la sensibilidad y creatividad portuguesa, como libertad de romper y subvertir tanto su historia, como esquemas lógicos y racionales habituales, imaginando realidades alternativas.

En una entrevista, la comisaria Manuela Júdice comenta así el significado del lema: “Partindo do verso de Teixeira de Pascoaes ‘o Futuro é o Passado que amanhece’, tal como o fez Eduardo Lourenço no *Labirinto da Saudade*, procurei equilibrar as nossas tradições culturais com os novos caminhos e perspectivas abertas pelos criadores portugueses”.¹²⁹² El aforismo se convierte en divisa de una relación libre con la propia cultura, en búsqueda de nuevas direcciones que incorporan las instancias creativas más recientes. La idea de futuro se piensa dentro de este esquema, como proyección del espíritu que engendra nueva historia (“aurora”) y modifica incluso la idea de su “pasado”. El uso del aforismo como lema de Portugal en Guadalajara resume entonces una relación *posthistórica* con la identidad nacional, en vista de un acercamiento a nuevas posibilidades, no condicionadas y determinadas por modelos tradicionales. Asumiendo la virtualidad del futuro como horizonte, Portugal, se abrió idealmente a un espectro de representaciones imprevistas y todavía posibles; asumía, sin embargo, esta misma dimensión de futuro como elemento distintivo. Contra toda crítica de Pascoaes al materialismo moderno, el uso de su texto y del de Lourenço como lema en la feria se tradujo en una celebración entusiástica de otro mito: el del progreso. La retórica conservadora saudosista –revancha del espíritu contra el espejismo de la modernidad– vino a convertirse en elogio del avance científico, tecnológico y económico. Y el poder creativo de la *saudade* en modelo de la creatividad artística y empresarial.

La valorización de la creatividad portuguesa no se limitó al ámbito del libro y de la literatura, ni a la sola dimensión cultural o artística, sino que se amplió como espectro de exhibición del país en una variedad de campos comerciales distintos. Como explicó la comisaria:

[A] presença do Convidado de Honra supera a participação editorial e literária de Portugal, permitindo exibir uma seleção da cultura, teatro, música, cinema, dança, gastronomia, turismo, novas tecnologias, o que significa a oportunidade de uma importante operação que cobrirá outras áreas, como por exemplo reuniões de natureza empresarial, comercial, política e social.¹²⁹³

En términos de comunicación el uso de la cita de Pascoaes resulta un interesante instrumento de marketing en diversos sentidos. El primero, más obvio y extrínseco al significado del verso, consistió en relacionar la imagen de Portugal con su tradición filosófico-literaria. El segundo, más concreto,

¹²⁹² Manuela Júdice, entrevista escrita del 27/09/2018.

¹²⁹³ Ibid.

deriva de la forma poética del dístico, que ilustra performativamente el carácter de una cultura a menudo relacionada con la lírica. El tercio es el carácter enigmático de la paradoja ilustrada por el aforismo, lo que llama la atención del lector y visitador, facilitando su memorización, más allá de la laberíntica complejidad del mensaje. La cita, además, permite jugar con la idea del pasado de Portugal, con su carga de componentes simbólicas y míticas e incluso de alusiones proféticas. De esta manera, el aforismo ofreció un dispositivo comunicacional capaz de desatar el imaginario en diversas direcciones: alumbrando de auras fabulosas la historia de Portugal y abriendo expectativas hacia su realidad presente y futura.

En su programática apertura hacia la modernidad, la presencia de Portugal en Guadalajara vino a inscribirse en una trayectoria retórica de proyecciones de la nación ya reconocibles en Expo'98 en Lisboa, con su lema “Os oceanos um património para o futuro” y su exposición de “os progressos alcançados ou as perspectivas de futuro” (Velez 1999: 24). Sin embargo, mientras que el pabellón nacional de Expo'98 –y su anticipación en la Feria del Libro de Fráncfort en 1997– celebraba todavía la historia de Portugal como modelo para el futuro (cf. Santos 1998), en Guadalajara Portugal prescindió de cualquier tipo de representación histórica –quizá con el objetivo de obviar conexiones con el tema de su dominio colonial en América Latina–, incluso en la forma de su tradición literaria.

11.6. Recepción: la falta de “imagen central”

Escribe Xavi Ayén (2018), en el periódico la *Vanguardia*, en aquellos días:

No sabe uno por qué seguimos escribiendo artículos y reportajes si ya lo ha contado todo Borges. De la literatura portuguesa dijo que se caracteriza “por su anhelo de maravillas, por su nostalgia, por su afición a la melancolía y la desdicha” remarcando además que en ella, “como en la vida de Portugal, tierra de navegantes, están presentes el océano y las remotas aventuras del África, de la China y del Brasil”. (Ayén 2018)

Contra las expectativas, ninguna de estas imágenes encontró alguna forma de referencia o representación en la propuesta expositiva de Portugal y quienes asistieron a la exhibición, entre los comentaristas, no encontraron otro enganche para hablar de su espacio más allá de lo que explicaba el dossier de prensa; en el pabellón nada era visible, sino su concepto y algunas piezas de “porcelana que embellece” (Quintanilla Kanter 2018) el entorno, por la curiosa presencia del atelier de Vista Alegre en sus espacio. De hecho, como ya en el caso de Alemania en 2011, al hablar del País invitado la prensa, más que nada, se concentró en sus autorías individuales: junto con Saramago y Lobo Antunes, fueron Nuno Júdice, José Luis Peixoto y Gonçalo M. Tavares y Lúcia Jorge los nombres que en absoluto catalizaron más la atención de los órganos de la prensa mexicana.¹²⁹⁴ Los comentarios, en cambio, no testimonian ningún mayor intento de ganar una perspectiva cabal de conjunto de la

¹²⁹⁴ Cf. entre otros: El Informador (2018a, 2018b, 2018c), Nuñez Jaime (2018), Talaveras (2018), Beltrán Del Río (2018).

delegación y de la literatura portuguesa presentada en la feria, sino bajo el signo de una idea general de “más libertad” de esta literatura que no tiene “miedo a la transgresión” (Bautista 2018c):

La identidad y la Historia, el ‘quién soy en el mundo y en el tiempo’, son los temas más profundos que cruzan la literatura portuguesa actual. Pero, al mismo tiempo, éste es un ejercicio de innovación permanente, que ha perdido el temor a la transgresión y a la subversión y se practica con plena libertad en un mundo global. (Ibid.)

Sobre todo, la muestra de artículos de prensa efectivamente dedicados a la presencia del País invitado –una selección de 90 piezas, en el inmenso volumen total de noticias generadas por el marco del evento–, no proporcionan una documentación significativa sobre la recepción del espacio expositivo portugués, o más bien de su pabellón, y sus posibles conexiones con el universo literario. El dato más interesante que puede desumirse es la falta en el caso de Portugal de un concepto y de una o más ideas e *imágenes centrales* que pudieran guiar la recepción, más allá de la fricción con sus expectativas. A raíz de todo ello, en lugar de un análisis y resumen detallado de los discursos que circularon en la prensa, se ha preferido en este caso privilegiar otras fuentes más directas. Resultan interesantes e informativos, de hecho, los datos que pudieron recogerse en el marco de una encuesta realizada *in situ* en la FIL Guadalajara de 2018, con cuestionarios suministrados a 65 personas escogidas al azar entre las que visitaron el pabellón de Portugal (Anexo 3), junto a una serie de entrevistas con miembros de la delegación y expertos del mundo editorial y académico. A los encuestados se plantearon una serie de preguntas sobre la impresión generada por el propio espacio expositivo y por la presencia del Invitado de honor en la feria.

Un primer punto de interés resulta la discordancia entre la imagen de modernidad y futuro propuesta por el comité de Portugal y el horizonte de expectativas de los asistentes, a quienes se preguntó de pensar en elementos que solían relacionar con el país *antes* de su visita en la FIL (pregunta 6). Si bien no pueda aislarse un único común denominador, entre los diversos factores mencionados espontáneamente resultan predominantes, en el 41,5% de las respuestas, aspectos que resumen una representación de Portugal como país antiguo y tradicional y ligados a su pasado colonial.¹²⁹⁵ Más en detalle, el 16,9 % describe Portugal como lugar con “mucha cultura”, con “una gran y profunda tradición cultural”, mientras que el 15,4%, reconoce en modo explícito, el enlace con la “historia”, su “costumbre”, “religión” y un “rasgo culturalmente muy antiguo” (ibid.). Un 10,7% asocia Portugal con el catolicismo (“Fátima, por la cuestión religiosa. San Antonio, Coímbra”), las “iglesias barrocas” y la arquitectura medieval (los “castillos” – ibid.).

Entre los aspectos más reconocidos y también apreciados de Portugal se mencionaron, de manera destacada, la gastronomía y el vino (con el 18,3% de las preferencias), la música y el fado (7,7%). Solo un 4,6%, sin embargo, hizo referencia directa al artesanado y al arte del alicatado. El conjunto de elementos percibidos como característicos del País invitado contribuyen a esbozar un perfil de

¹²⁹⁵ Los porcentajes que se muestran a continuación indican únicamente la frecuencia, con respecto al total de los entrevistados, con la que un determinado factor ha sido objeto de mención. Los entrevistados podían listar de forma libre un número indefinido de preferencias, sin opciones predefinidas y excluyentes. Dichos factores, por lo tanto, no resultan automáticamente alternativos. De aquello solo puede medirse la mayor o menor frecuencia de las menciones.

Portugal, que para el 24,6% se traduce en una abierta fascinación, con palabras llave como “maravilla”, “encanto”, “belleza”, “hermosura” (ibid.), tanto referidas al arte y a la cultura como, para el 9,2% de los entrevistados, también al paisaje de Portugal.¹²⁹⁶ Dentro de este espectro cabe señalar de manera específica la mención de conceptos relacionados con imatopos sobre Portugal y los portugueses –en parte vehiculados por el arte, la música y la literatura–, como las ideas de “saudade”, “nostalgia”, el “desasosiego”, el enlace con la “poesía”, el “romanticismo” o la condición de aislamiento o “soledad” (ibid.) del país, que informan de manera explícita el horizonte de representación del 12,3% de los participantes en el estudio. Entre las figuras espontáneamente mencionadas, en absoluto, prevalecen como primera asociación “Pessoa” (10,7%) y “Saramago” (9,2%), opción condicionada probablemente por el contexto de la feria del libro. No faltaron tampoco, sin embargo, quienes relacionaron Portugal también con el “fútbol” (10,7%) y la figura de “Cristiano Ronaldo” (7,5%).

Para el público americano –con excepción de 3 personas, los demás entrevistados provienen de países de América latina (cf. pregunta 15: “Nacionalidad”)– el rasgo de antigüedad de Portugal se expresa, en ocasiones, en su relación con el llamado Viejo Continente. Si el 12,3% relaciona Portugal con Europa, un ulterior 4,6% destaca, en particular, la cercanía geográfica y cultural con el vecino español (“parecido a España” – pregunta 6). Otro 9,2% articula también la imagen de Portugal recordando su pasado colonial. Contenidas resultan, sin embargo, las asociaciones directas a motivos marítimos, al “puerto” o a la “navegación” (con un 7,7%) (ibid.), tratándose quizás de constantes imatopicas más bien difusas en Europa y menos en los países latinoamericanos, de por sí rodeados por aguas. Solo el 4,6%, reconoce, en cambio a Portugal un carácter moderno, indicado como país “desarrollado”, “más liberal que otros países en Europa”, “pueblo progresista, cultura intermedia entre Europa y Latinoamérica” (ibid.) –opinión que, sin embargo, no permite tampoco asociar Portugal completamente a Europa y a la idea de un mundo antiguo–.

Interrogados sobre la impresión causada por el pabellón de Portugal (pregunta 8a), el 83% asignó a este espacio un valor expresamente positivo entre 7 y 10, en una escala de 0 a 10, con una evaluación media global de 8,3. Los encuestados fueron entonces solicitados a motivar sus respuestas, destacando elementos positivos y/o negativos de la exposición con relación a sus expectativas (preguntas 8b, 9a y 9b). Respecto de los factores mencionados como determinantes, la evaluación distingue cuatro tipos principales de motivaciones (pregunta 8b): el diseño arquitectónico del pabellón (36,9%), la selección de libros y contenidos expuestos (26,1%), la distribución o el tamaño de los espacios (18,4%), los elementos simbólicos y decorativos (16,9%). Un 27,6% nota en general el aspecto “demasiado minimalista”, abstracto y “no espectacular” del pabellón, con un concepto difícil para entender y con el que identificar a Portugal. Resumen bien esta posición afirmaciones como: “Creo que Portugal es muchísimo más de lo que vemos [...], el pabellón debería ser más impresionante, la muestra más del contexto, como recrear la imagen de Lisboa”; “Portugal tiene una historia antigua y marítima, y no se ve reflejado en el stand”; “Siento que le faltó color, no me dice todo lo que es Portugal” (ibid.).

¹²⁹⁶ El 27,7% de los entrevistados ha visitado Portugal, de estos el 18,5% estuvo allí de vacaciones.

Más en detalle, el 77% de los encuestados afirma haber sido positivamente sorprendido por algún elemento del pabellón (pregunta 9a). También en este caso pueden agruparse las respuestas en la manera siguiente (pregunta 9b): de aquel 77%, el 34% (26,1% del total) destaca la literatura, los libros y los autores expuestos; el 26% (19,9 %) lo refiere al espacio, al diseño o al concepto arquitectónico, el 18% (13,7%) a la exposición de piezas de cerámicas y la performance del pintor y finalmente el 12% (9,2%) a las imágenes en los vídeos de Turismo de Portugal. Sumando las preferencias de estos últimos dos grupos de factores resulta un 30% (22,9%) de incidencia positiva derivada por la muestra de elementos representativos de Portugal, su cultura o territorio. Preponderante, aunque de poco, resulta de todas formas la literatura, seguida por la confortabilidad del espacio y su concepto.

El 36,9% destaca también concretos motivos de insatisfacción (pregunta 10a). El 45,8% de estos casos (16,9% de la muestra total) lamenta la escasa representación a nivel visual de la cultura, la historia de Portugal, de aspectos atractivos o de interés turísticos (“falta la parte histórica y cultural [...] era importante que el stand mostrara qué es Portugal”, “falta una conexión, algo que la gente conecte”, “no hay mucha representación de la cultura”, “más cosas alusivas al país”, “más información turística”, “faltan los atractivos: Sintra, Lisboa, Coimbra” (pregunta 10b). Igualmente, a nivel estético el 16,6% (6,15%) de las críticas se dirigen hacia la solución arquitectónica. Para el 12,5 % (4,6%) la escasa reconocibilidad de Portugal se refleja también en la falta de “color” (ibid.), con respecto a una expectativa mucho más vivaz. También en este caso, aunque en términos negativos, por falta de títulos esperados en la selección, la parte dedicada a los libros y a la literatura parece tener mayor peso con el 33,3% (12,3%) con respecto a la totalidad de las menciones negativas.

Particularmente interesante, con respecto a las expectativas de los asistentes, resulta la pregunta 11: “¿Qué elementos, aspectos u objetos expuestos en el pabellón portugués Ud. reconoce y asocia de manera especial con Portugal?”. Si el 4,6 % indica únicamente “el nombre Portugal”, el 33,7% no reconoce ningún elemento en particular, lamentando: “Faltan unos azulejos, o un barco. La cultura portuguesa es muy lejana aquí. Yo desde fuera conozco muy poco de la cultura. Queda muy conceptual”; “No sé qué color, motivo es lo de la decoración de arriba. No lo identifiqué con Portugal. Falta el rojo, el amarillo, el azul. Es todo verde y gris”; “Es muy moderno, pero no se ve [Portugal; M.A.]. La conexión con el idioma y con Brasil y América Latina no se ve”; “Faltaron elementos iconográficos. No hay nada de colores. No hay nada relacionado a Portugal. Falta algo de fado, algo folclórico” (ibid.). Las demás asociaciones remiten por la mayoría, y en igual proporción, a la exhibición de cerámicas, objetos artesanales e imágenes de azulejos (24,6%) y a la muestra de libros, literatura y autores de lengua portuguesa en la librería (24,6%), en particular con relación a figuras-símbolo como Pessoa o Saramago (6,1% de las menciones). El 9,2% menciona también las imágenes del país que de vez en cuando pasan en las pantallas en los vídeos de Turismo de Portugal.

De estos datos, se deduce cómo el pabellón de Portugal presentara, con relación a su marco y aspecto global, una imagen nueva e inusual que para más de un tercio de los entrevistados resultó totalmente desconocida y para otros muy poco connotada (“el diseño del stand en si no es muy particularmente ‘portugués’” – ibid.). Para los demás, la búsqueda de elementos identificativos se concentra en la presencia de detalles relativos al arte y la artesanía, referidos a una cultura tradicional

que aquí encuentra nueva articulación, también en términos estéticos (“Los marcadores son de los bordados, pero si no lo sabes es difícil reconocerlo” – *ibid.*). El talante más anodino del pabellón, deja a los libros y a la dimensión literaria, la posibilidad de crear conexiones con el país invitado, aunque de manera menos emblemática, más libre y reflexiva, por falta de ostensión de elementos representativos. Como admiten algunos: “Me hubiera gustado que para los jóvenes hubiese más información sobre Pessoa”, “la literatura es muy rica y variada y no por eso me remite a Portugal” (*ibid.*).

Como consecuencia, todo aquello tuvo, aparentemente, también una mayor visibilidad de la literatura con respecto a otros elementos de la cultura nacional. De hecho, el 66,2% afirmó haber conocido algo nuevo sobre Portugal a través de la feria (pregunta 13a): en primer lugar, se atesta la “literatura” con el 53,4% de indicaciones (35,4% del total), contra el 27,9% (18,5%) de “Historia, arte y cultura”, el 18,6% (12,3%) de “oferta turística” y apenas el 2,3% (1,5 %) de menciones de “política y economía” (pregunta 13b).

Para concluir esta panorámica sobre la recepción del pabellón, puede ser conveniente mencionar también la opinión particular de algunos expertos y representantes del campo literario, académico y editorial, entrevistados en los días de la feria. Entre las personalidades más reconocidas de la delegación portuguesa por su larga trayectoria literaria y su continuativa presencia en ferias del libro, se distingue el poeta Nuno Júdice –marido de la propia comisaria del comité de Portugal-Guadalajara 2018–. Respecto del espacio expositivo del pabellón de Portugal, Nuno Júdice destacó la importancia de que, al lado de la literatura, tuviera proyección allí también el arte tradicional:

Creo que esto es muy importante porque esto da una imagen más completa de la creación portuguesa. [...] Portugal es un país con tradiciones artesanales muy antiguas y que se mantienen por motivos históricos –porque tuvimos un retraso muy grande que tiene aspectos muy negativos–, pero que mantuvieron los pueblos [en los] que esas tradiciones se conservaron casi integrales, como sin contaminaciones exteriores. Y hoy hay una busca de movilizar [a] los jóvenes y hacer con que no se pierdan estas tradiciones.¹²⁹⁷

La referencia al arte se acompaña con una reflexión del poeta sobre cierto “retraso” de Portugal y su tensión hacia el valor de la modernidad. Alrededor del artesanado se articula entonces un discurso sobre la relación de Portugal con su pasado y presente. El objeto de arte, como producto creativo, ejemplificaría de forma simbólica la dialéctica de tradición e innovación, con lo cual la muestra de productos artesanales en el pabellón desarrollaría una función, de alguna forma, representativa con respecto al motivo de Portugal, de manera más emblemática y sintética que la propia literatura. Júdice vio con favor la renuncia en el espacio del pabellón a elementos visuales y de representación medial de lo literario, por ser este un aspecto de por sí mismo garantizado por el propio contexto mediático de la feria:

¹²⁹⁷ Nuno Júdice, entrevista del 25/11/2018.

Normalmente las fotografías son una forma de personalizar los nombres que están en los libros, esto se hizo muchas veces, en Bogotá por ejemplo y en Fráncfort también, y aquí se quiso hacer algo diferente. [...] Para mí no es necesario ver el rostro. Y esto viene por detrás de todo, porque una cosa muy importante aquí es que son presentes muchos periodistas portugueses y por eso esta presencia más visual, más viva de los autores está ya por los reporteros y por las entrevistas. [...] [En Fráncfort] era un tiempo en el que no había mucha mediatización.¹²⁹⁸

El poeta destaca el papel de la prensa, como canal de difusión de “imágenes” concreta de la literatura nacional, en la forma del retrato de sus representantes en la feria. Todo aquello eximiría el Invitado del invertir más en esta obra de mediatización. Implícitamente, entonces Nuno Júdice indica como desafío primario de la participación del País invitado, respecto de la promoción de literatura, lo de visibilizar a los escritores y a las escritoras que forman parte de la delegación, más que a la historia literaria, de acuerdo con aquel modelo orientado hacia la actualidad presente que finalmente se aplicó en Guadalajara.

Más crítica y compleja resultó la posición del filólogo y estudioso de literatura portuguesa, Jerónimo Pizarro (Universidad de los Andes, Bogotá), ex comisario de la presencia de Portugal en FILBo 2013 y miembro de la delegación portuguesa en Guadalajara. Pizarro comentó en la manera siguiente la sustitución de la primera propuesta arquitectónica –la cronohistoria de lomos y portadas de libros clave de la literatura portuguesa– con la más anónima instalación de firmas:

Siento que hay algo que parece un poco aleatorio, que no queda, digamos, una imagen central. Yo no he visto el lema de Teixeira de Pascoaes. Esa cantidad de firmas podrían ser, para una persona que no las lea bien, pues, cualquier firma, e yo creo que no hay una identidad que capta rápidamente, que se capte, ni una comprensión, digamos, de qué autores descubrir, que sería muy importante [...] como desafío para ir más allá de lo más conocido. [...] Uno tiene que saber llegar a muchos públicos. Y esto se ve desde la imagen que se usa hasta los libros que se traen, en todos los aspectos, esto es transversal.¹²⁹⁹

Pizarro plantea un punto fundamental respecto de cierta falta de representación por parte de Portugal, que se resume en la falta de una “imagen central” orientadora para el público, y no por razones de branding cultural o nacional, sino para el propio descubrimiento de la literatura. La “imagen central” relacionada con Portugal habría podido según el crítico ofrecer una clave interpretativa y una perspectiva sobre el panorama literario portugués que iluminara también aquellos segmentos de la literatura portuguesa, pasada y presente, todavía desconocidos en México y Latinoamérica. Este mismo habría podido conseguirse, en su opinión, también ofreciendo mayor centralidad y visibilidad al lema de Pascoaes, como referencia literaria. A diferencia de Nuno Júdice –y de otros, como el ya mencionado José Manuel Cortês– Pizarro lamentó, entonces, que la exhibición renunciara a medios e instrumentos para un compendio expositivo de la literatura portuguesa.

De la misma forma, Pizarro notó cómo la exposición de libros en la librería de Portugal se limitó, de hecho, a una muy reducida y poco ejemplificativa muestra de títulos y autores: “yo siento que la

¹²⁹⁸ Ibid.

¹²⁹⁹ Jerónimo Pizarro, entrevista del 29/11/2018.

librería es muy pequeña. No dan abasto, me tienen muy sorprendido que no tengan los libros, digamos, que yo mismo hice, de Fernando Pessoa [...], la librería es una librería minúscula, casi que cualquiera editorial del otro lado del corredor tiene más espacio para libros”.¹³⁰⁰ Entre los pocos nombres que ocuparon un lugar importante, Pizarro reconoció escritores contemporáneos como Gonzalo M. Tavares y José Luís Peixoto, que sin embargo “ya estaban publicados en México”; en cambio, “lo otro es muy invisible”.¹³⁰¹

De paso, me parece interesante notar cómo, en ambas entrevistas, si bien con valor opuesto, tanto el objeto de discusión como el vocabulario utilizado, para decir lo que se ofrecía en el pabellón, centre en elementos y palabras que remiten al dominio de la vista (“fotografías”, “imagen”, “presencia visual”, “invisible”) y cómo en ambos casos estos elementos se entiendan no como simple accesorios, sino como estructuras funcionales para la promoción de literatura en la dinámica de la feria. El espacio ferial impone un tipo de comunicación que preferencia canales directos y de recepción inmediata: logos, símbolos, retratos, figuras o vídeos, o si es, la cita, reconfigurada en forma gráfica, son elementos que pueden absolver aquella función de “imagen central” auspiciada por Pizarro, como posibilidad de visualización, pero también esquema sintético de interpretación. De un tal esquema resultaría carente, según el crítico colombiano, la exhibición portuguesa.

Sobre la función de una tal imagen para la promoción de literatura, Pizarro vuelve a recordar la presencia de Portugal en la feria de Bogotá en 2013, participación de la que él fue comisario.¹³⁰² En su recuerdo, destaca la atención dedicada por el comité entonces a la historia de Portugal y su idioma, tanto con referencia a la antigüedad de su tradición cultural y literaria, como a la relación profunda de su lengua y literatura con la lengua y la literatura de España, por un lado, y de Brasil por el otro, en una perspectiva iberoamericana. Se trata de aspectos a los que el comité de Portugal-Guadalajara, por el contrario, prefirió explícitamente renunciar, para privilegiar un concepto menos vinculado a imágenes difundidas, pero finalmente más indefinido y que dificultó en llegar al público, con menor claves de acceso, según Pizatto, a la literatura portuguesa.

La escritora y editora Maria do Rosário Pedreira participó en Guadalajara como una de las voces más importantes de la poesía portuguesa actual. En 1997 formó parte del comité de Portugal en la feria de Fráncfort, en calidad de directora de publicaciones, y como autora en Madrid en 2017. También en

¹³⁰⁰ Ibid.

¹³⁰¹ Ibid.

¹³⁰² La de Portugal en Bogotá fue, según Pizarro, “la imagen de un país democrático, en crecimiento, de un país europeo, la imagen de un país que se desconocía y que hacía que la península ibérica fuera mucho más amplia, la imagen de un idioma que complementaba el del invitado del año anterior, porque 2012 fue Brasil y 2013 fue Portugal, y la imagen de unas personas que tenían una cantidad de siglos de historia, de hecho Portugal está al borde de una celebración –es que no me imagino el tamaño que tendrán– de nueve siglos, como país de una nación con una gran antigüedad y un país que tenía una literatura muy entroncada en sus tradiciones para mostrar, que dialogaba a veces con la española, o por lo menos en los tiempos, claro, de los cancioneros y de lo que nosotros sabemos de lo medieval y renacentista español, la imagen de un país que en arquitectura se había destacado sin duda en el siglo XX, de un país que tenía escritores muy versátiles, porque muchas veces hacía muchas cosas además de escribir, de un país que tiene una fuerte, fuerte literatura infantil y que la podía traer. [...] Además de autores que ya estaban muy presentes, como Boaventura de Sousa Santos, en Colombia, que hoy en día uno en librería se encuentra más de 15 títulos de él, de Saramago que ya había ido a Bogotá y había sido apoteótico, y de recuperar alguna memoria que ya existía de los que estaban más presentes” (Ibid).

su caso, la comparación entre la presencia de Portugal en Guadalajara y ferias anteriores ofrece interesantes puntos de reflexión:

Lo que me parece, sí, es que en Fráncfort estábamos muy apostados en mostrar un poco la literatura a través del tiempo. Esto hace falta acá, porque verdaderamente se está hablando de los que están acá y muy poco de lo que fue la literatura ante de esto. Aunque, claro, la gente esté siempre hablando de Fernando Pessoa, porque saben que es el autor más internacional que tenemos. Pero, sí, es verdad que hace falta un poco de historia de la literatura portuguesa, que es una literatura muy rica y muy antigua y que tal vez no se entienda muy bien porque no se hizo nada. Pero al mismo tiempo, también tengo que decir que el presupuesto que ha tenido Fráncfort es completamente distinto de lo que hemos tenido en Bogotá, en Turín..., todas estas partes han tenido un presupuesto mucho más bajo que Fráncfort.¹³⁰³

El enfoque casi exclusivo en la dimensión del presente y en el contingente de obras y nombres que se presentaron en la feria, parece haber quitado a Portugal, según la opinión de Rosário Pedreira, cualquier ulterior posibilidad de proyección del país ibérico y su literatura. Recuperar esta dimensión proyectiva, en el campo del imaginario, fue en cambio el intento explícito de los propios organizadores de la FIL, quienes, como recordó la autora, insistieron en la referencia a elementos que, por cuanto estereotípicos, reflejarían ciertas expectativas por parte de la feria y su público. Maria do Rosário Pedreira, que en Guadalajara, al lado de la presentación de un libro, fue invitada a tener las charlas *Los poetas portugueses y el fado* y *El arte de sufrir* (cf. Niembro/FIL 2018: 14, 21), explicó por ejemplo cómo surgieron los títulos de estos eventos:

El importante es adecuar la presencia a lo que esperan de nosotros. [...] Sé que los mexicanos han sido muy insistentes en lo que resultaría y no resultaría, porque, por ejemplo, cuando me han dado por primera vez el tema de la charla, que era “El arte de sufrir” a mí me parecía muy mal, pero después me decían: “No, porque en Guadalajara, normalmente los temas son un poco así para llamar la atención y llamar público”.¹³⁰⁴

La distancia entre modalidades, anticuadas y nostálgicas, de referencia a la idea de Portugal y el modelo minimalista y moderno del pabellón no podría ser más grande, llegando este último incluso a rechazar la exposición y representación de la propia historia literaria para no incurrir en evocaciones ligadas con clichés o con una idea de pasado.

Hasta una especialista de Portugal, como la Dra. Alma Delia Miranda, lusitanista y coordinadora del departamento de Letras Portuguesas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), fatigó en reconocer Portugal en el aspecto del pabellón.

El pabellón yo pensé que iba a ser más bonito. Es que hay una cosa que [los portugueses; M.A.], creo, no comprenden y es que no los conocen acá. Entonces ha sido como demasiado abstracto, cuando, según yo, una de las cosas más fascinantes para una persona que va, al menos de México, para Portugal [...] es que hubieran hecho, claro, con algún material que ellos encontraran, una calzada portuguesa. [...] En su autorrepresentación esto es muy tradicional y ellos me parecen que no quieren verse como algo que... [frase suspendida; M.A.] Es como algo más... ¿moderno? Quieren

¹³⁰³ Maria do Rosário Pedreira, entrevista del 27/11/2018.

¹³⁰⁴ Ibid.

pasar por más modernos. Entonces no me ha gustado mucho. Un vínculo especial con Portugal no lo encuentro. Las propias cerámicas, las vitrinas, no están como muy llamativas.¹³⁰⁵

Alma Miranda releva en esta actitud una intención proyectiva (“quieren pasar por más modernos”), en contraposición con una “autorrepresentación” fundamentada en un aspecto más “tradicional”, que no se limita a la inclusión de elementos decorativos accesorios. En su propuesta, la referencia a motivos identificadores y más “fascinantes” para el público local, permitiría no simplemente implicar de forma alusiva la cultura portuguesa, sino constituir de manera concreta un marco, que la lusitanista piensa en la forma de una *escenografía* mimética e inmersiva, de una “imagen espacial reconstructiva” (Kaiser 2006) y una “contextualización” (Scholze: 150) concreta, que recuerda la ciudadela italiana de 1988: una calle portuguesa en la que colocar la literatura, sugiriendo su pertenencia regional y cultural específica. Es una modalidad que se sitúa al extremo opuesto con respecto a la estrategia aquí adoptada por Portugal. Contra el lugar real se propone el concepto de la “biblioteca” vacía, del archivo como pura estructura discursiva sin imágenes.

Sin duda esta opción puso a prueba las expectativas tanto del público general cuanto, o quizás incluso mayormente, las de un público culto y altamente especializado. También con respecto a la presentación de la sola dimensión literaria, Alma Miranda criticó la falta de más claros medios visuales y objetos expositivos que guiaran al visitante y potencial lector o que, en alternativa, facilitaran por lo menos una conexión más evidente con Portugal:

Optaron por las firmas. Pero, ¿por qué no fotos? Una buena fotografía y firmas. [...] Cualquiera va a reconocer a Pessoa, a Lobo Antunes, a Saramago. Pero Filipa Leal, ni yo la reconocería, tendría que buscar. Y muchos otros nombres tendría que buscarlos. [...] Es desarticulado, sin proyecto. [...] Realmente, ¿la gente que entra a la feria qué se va a llevar de Portugal? Es que no hay más. Están las tacitas, todas estas cosas, pero, por ejemplo, lo de los bordados, ¿no? ¿Por qué no haber puesto muchos? Por ejemplo, en México hay también una tradición de bordados como esa, pero la gente, sí, está consciente, y lo podría vincular.¹³⁰⁶

En la opinión de la académica mexicana, la presentación de la literatura portuguesa, tanto en la librería como en el programa, en lugar de ofrecer una muestra más global y matizada, se habría quedado limitada a un canon provisorio de nombres que la propia feria contribuiría de alguna forma a crear.¹³⁰⁷ Una vez más, como indicado también por Maria do Rosário Pedreira, se señala la apuesta hacia el panorama presente –y en particular a una actualidad circunstanciada por la propia exhibición ferial–

¹³⁰⁵ Alma Delia Miranda, entrevista del 25/11/2018.

¹³⁰⁶ “La selección de ahora tiene algunos nombres que probablemente son bastante jóvenes y que solamente el tiempo, pues, nos dirá, si trascienden o no, eso no lo podemos saber. [...] Es un trabajo mucho solo para la feria, entonces se queda en el universo de la feria, en la prensa de la feria, en los asistentes de la feria, y no todos, o sea algunos. Y –no sé– a mi lo que me gustaría saber es, de verdad, un poco lo que ya he dicho antes, qué de esto va a tener más repercusión a lo largo del tiempo. [...] La gran decepción que yo me he llevado es que no hay esta presencia de editoriales portuguesas. [...] Un pabellón, al no haber editoriales portuguesas invitadas, que funcionarían como de complemento al pabellón, se queda como corto. [...] Si pretendía emular una biblioteca y eso era el acervo... pero hasta la curaduría del acervo es mala. Porque, por ejemplo, trajeron varias cosas del Padre António Vieira, pero en ediciones que no son las ediciones mejores. Casi no hay nada [...] de Imprensa Nacional Casa da Moeda, no hay, de Angelus Novus no hay nada, de Estampa no hay nada” (Ibid).

¹³⁰⁷ Ibid.

como el verdadero punto crítico de la exhibición de Portugal, de lo que depende evidentemente su insistencia, a nivel de concepto expositivo y de solución estética, para excluir tanto cualquier forma de anclaje cultural o histórico, como de clasificación, jerarquización y relativización temporal del material literario. Todo, por el contrario, se presenta en el tiempo presente, un presente absoluto y sin historia.

11.7. Excurso final: *Variaciones sobre una tradición*, una exposición literaria en el marco de Portugal-Guadalajara 2018

La reconversión posthistórica y provisoria de la idea de nación actuada por Portugal en Guadalajara se inserta en una estrategia de provechosa adaptación a las dinámicas de un sistema económico global en continua evolución, por parte de un país que a lo largo de mucho tiempo ha imaginado su posición como “periférica” en el campo político, cultural y comercial, de la edición y no solo. Para conseguir este fin, el comité de Portugal optó por adoptar la tensión hacia el futuro y el valor de la creatividad como marcas distintivas de su ‘modernidad’.

Como se ha mostrado en diversos ejemplos en este trabajo, la reconfiguración del concepto de *nación o comunidad* en el marco de su renovación para el uso comercial propone formas que rompen con el modelo ideológico-representativo de la relación entre literatura y cultura regional o nacional moderna. La modalidad canónica tradicional refiere a la literatura como patrimonio –de una nación, de una comunidad regional o artística o incluso científica–, en la forma de “un corpus modélico de textos y tópicos” (Pozuelo Yvancos 2000: 17), lugar de conservación y proyección de valores e interpretaciones. La literatura en este marco tiene una doble función: por un lado, ejemplificar los núcleos y elementos fundantes de (la imaginación de) una comunidad; por el otro, circularmente, dar forma y manifestación a aquellos mismos núcleos a través de la narración o la expresión poética. Las nuevas modalidades posmodernas y poshistóricas de proyección de una comunidad a través de ‘su’ literatura hacen hincapié ya no más en la muestra de textos o motivos representativos, sino de la capacidad performativa de la actividad literaria de organizar hechos y eventos significativos.

Parece este el caso de la exposición a tema etnográfico y literario *Variaciones sobre una tradición: de los pañuelos de amor a los bordados con poesía*, que formó parte del programa de Portugal en la FIL de 2018 y tuvo lugar en el Museo Regional de Guadalajara del 23 de noviembre 2018 al 3 de febrero de 2019, bajo la curaduría del museólogo y director regional de Cultura do Norte, António Ponte (cf. Ponte 2018). La muestra trazaba la línea de un itinerario que reconecta la literatura contemporánea con funciones de la vida cotidiana de la comunidad portuguesa de la región de Minho. Como se explica ya en el título, la muestra pretendía celebrar una renovada relación entre tradición e innovación, a través de una ajustada operación de recobro de una antigua costumbre popular, elevada a objeto de arte y de la literatura actual. La revalorización artística y literaria venía, sin embargo, al mismo tiempo a representar un ejemplo de las oportunidades para resituar la cultura tradicional dentro una lógica de productividad económica y comercial presente.

Motivo central de la muestra fueron los llamados “pañuelos de novios” (cf. Durand 2018: 10). Se trata de productos artesanales, tradicionalmente bordados por jóvenes mujeres, que con un amplio repertorio de motivos simbólicos y decorativos y símbolos del lenguaje amoroso –como “corazones” o “parejas de amantes”, elementos “vinculados con la fidelidad (paloma, perro), la prisión amorosa (silva)” o el matrimonio (“la cruz, la copa, el copón, la custodia, el candelabro”) (ibid.)– llevaban impresos unos versos que las enamoradas dedicaban a sus queridos como declaración de su amor. Como explica el antropólogo Jean-Yves Durand (Universidade do Minho) (ibid: 10-11), los pañuelos formaban parte de un ritual entre enamorados, según una tradición popular difusa en el noreste de Portugal desde mediado del siglo XIX. Los destinatarios de la ofrenda solían llevarlos puestos como ornamento a su vestuario. Aceptar el pañuelo significaba reconocer el vínculo y hacer público el noviazgo.¹³⁰⁸

Pese a tener cierta continuidad en época contemporánea, la tradición de estos bordados se ha vuelto esencialmente en objeto de estudio, conservación y valorización, también económica, por parte de la Dirección del Patrimonio Cultural de Portugal. Fuera de su utilizzo y sus contextos originarios, los pañuelos de novio siguen hoy sobre todo siendo confeccionados por empresas artesanales en el marco de una producción comercial a fines turísticos (cf. Durand 2018: 11; Nogueira 2013: 622).¹³⁰⁹ Se trata de una lograda operación de recuperación de elementos de la cultura local como motivos para el desarrollo de la industria turística de la región. Frente a la fluctuación de significaciones, valores y funciones de estos lienzos –que hacen de ellos hoy más bien una “tradición inventada” en el sentido de Hobsbawm (cf. Nogueira 2013: 623)– el proceso de recuperación transfigura el componente simbólico original de estas piezas, para favorecer nuevas conexiones, estéticas y emotivas de mayor provecho para el consumo turístico.

También la muestra *Variaciones sobre una tradición* que se realizó, sobre el tema de los lienzos de amor, en Guadalajara venía a plantear una análoga mutación semiótica de la “função comunicativa” de los lienzos, en un proceso de acumulación mítica, como descrito por Roland Barthes (cf. cap. 2.3.), con el que los pañuelos de “objeto cultural, etnográfico”, se convierten en “producto prestigiado do mercado global” (Nogueira 2013: 622). La exposición, de hecho, no apuntaba tanto a documentar, a través de piezas originales, el fenómeno en su dimensión histórica, sino que se propuso un intento experimental, involucrando “creadores portugueses” (Ponte 2018: 8), desde empresas artesanales a

¹³⁰⁸ A lo largo de las varias épocas los pañuelos adquirieron funciones diferentes. Desde su papel original, como prueba de “los sentimientos de una joven en edad de matrimonio” (ibid.: 10) los lienzos pasaron a ocupar una función más desvinculada de la liturgia conyugal para entrar a formar parte del ropaje tradicional varonil, como ornamento o decoración (Ponte 2018: 8). Durand (2018: 10) señala también un uso, menos común, de pañuelos bordados por hombres como expresión de “amor fraternal”. Evocando una escena de la película *O soldado Milhões* (Portugal, 2018; dir. Gonçalo Galvão Teles y Jorge Paixão da Costa), en la que el joven soldado Aníbal Augusto Milhais recibe un pañuelo bordado por su amada Luisinha antes de partir para la Primera guerra mundial, el curador de la exposición, António Ponte, recordó, en entrevista cómo en caso de separación de los enamorados, como “quando o rapaz saía o para a guerra o para a emigração”, los pañuelos se convirtieron de simple portadores de un “mensagem do amor” en “amuleto” (António Ponte, entrevista del 31/07/2019), objeto poderoso y fuente de esperanza: pues solo regresando el hombre podía cumplir con la promesa a la que el lienzo vinculaba a la pareja.

¹³⁰⁹ Jean-Yves Durand, quién curó la introducción al catálogo de la exposición, coordinó entre 2001 y 2002 el equipo de investigación que acreditó el reconocimiento de los pañuelos como producto artesanal certificado (cf. Durand 2006).

artistas y diseñadores de moda y poetas, al fin de promover y plantear la producción de nuevos pañuelos modernos, prendas, vajillas y adobos inspirados en esta tradición, como refinados productos culturales. La creación de un “valor agregado” (ibid.: 8), en este contexto, se realizó de manera significativa a través de la recuperación de la dimensión literaria de los pañuelos de novios, todavía poco investigada.¹³¹⁰ Entre las piezas, que se exhibieron en la muestra –siguiendo la tripartición de “Tradición”, “Bordados con poesía”, “Y el futuro” (ibid.: 3; figura 27)–, se presentaron también nuevos pañuelos y versos, distintos de los tradicionales, a partir de la obra de tres renombrados poetas contemporáneos, elegidos para la ocasión: Pedro Tamen, Herberto Helder y José Luís Peixoto. La operación consistió, según explica el catálogo, en “asocia[r] una práctica tradicional, donde la poesía popular es un elemento esencial, a la poesía de autores contemporáneos portugueses [...] buscando de esta forma dimensionar nuevas vías, calificadas, de actualización de un producto de matriz popular” (Ponte 2018: 8).



Figura 145. Pañuelos marcados”, sin fecha.

Propiedad: Museo de Olaria (1032 y 1035) / CM Barcelos. Foto: © Sara Claro / CMVC¹³¹¹

¹³¹⁰ Carlos Nogueira lamenta que los estudios sobre los lienzos “têm explorado pouco a componente verbal destes objetos” (Nogueira 2013: 623); realmente “sem uma apreensão pelo menos mínima da poesia que o acompanha” este fenómeno “fica necessariamente empobrecido” (ibid.).

¹³¹¹ Detalle del catálogo (Ponte 2018: 21, objetos N2A_12 y N2A_13). Cortesía del editor.



Figura 146. “Pañuelo de amor”, siglo XX, Museo Nacional de Etnología / AQ.131 – DGPC.

Foto: © Luisa Oliveira/DGPC¹³¹²

Además de ofrecen un precioso testimonio etnográfico y de la actividad artesanal de la región de Minho, los pañuelos de enamorados documentan fenómenos de una tradición lírica popular en lengua portuguesa. De hecho, las 28 piezas del siglo XIX y XX procedentes de diversos museos de Portugal, como el Museu Nacional de Etnografia de Lisboa, que componían la primera parte de la exposición bajo el título de “La tradición” (cf. Ponte 2018: 12-31; fig. 145-146), muestran un conjunto de manifestaciones poéticas con una cierta variedad de elementos y formas de versificación. En estos lienzos es posible distinguir un repertorio de motivos, metáforas y fórmulas tópicas que se repiten y reproducen en variaciones a lo largo del tiempo, según un fenómeno propio de la tradición oral. En ellos el motivo amoroso se ve articulado en la forma dialéctica de acercamiento y alejamiento, presencia y ausencia, felicidad y dolor, esperanza y nostalgia –como se lee en el “Pañuelo de amor” de finales del siglo XIX conservado en Viana do Castelo: “Ten mais valor / amar a vista / dovido amor / amar ausente” (Ponte 2018: 28)– y dialógica de la relación entre un yo lírico y un tú, destinatario y lector explícito del texto de los pañuelos, que se consume, por un lado, en la distancia, a través del dominio de la vista (con palabras llave recurrentes como “olhos”, “bello”, “vejo” que no raramente rima con “desejo”) y, por el otro, en la cercanía e intimidad afectiva expresada por términos que refieren a la corporalidad (“braços”, “manos”, “corações”), con los que también se alude al pasaje de los pañuelos de mano en mano, como del propio cuerpo de la amante que se dona y se declara. El uso frecuente del deíctico explicita el gesto del dono –“aceita amor esta lembrança” (Ponte 2018: 29)– como símbolo de la entrega amorosa –“Este lençinho bem bonit / o foi renda o meu amor” (ibid.)–.

Con respecto al esquema métrico y rímico de los poemas, se divisan a nivel formal ciertos módulos fijos. Los pañuelos presentan esencialmente, con muy pocas excepciones, composiciones de cuatro u

¹³¹² Detalle del catálogo (ibid., objeto N2A_02). Texto en el lienzo: “O amor que te consagro / Mais forte não pode ser / Ninguém te ama como eu / Soute firme ate morrer” (ibid.).

ocho versos (dieciséis en un caso), que gráficamente adhieren por lo común al formato cuadrado de los lienzos, con uno o más versos por lado. Predominan las coplas de octosílabos o más raras combinaciones de heptasílabos y pentasílabos, con rimas consonantes en los versos pares, consonantes cruzadas o rima asonante continua. La estructura estrófica de base resulta la copla de arte menor, con una o más cuartetas imperfectas de octosílabos, o en alternativa, con seguidillas de heptasílabos o pentasílabos. Pueden reconocerse en ello, por lo tanto, las mismas formas básicas que se consolidaron a lo largo de los siglos en la tradición popular de los romances de la lírica ibérica y de las *cantigas de amigo* de la lírica gallego-portuguesa medieval.

Como en los poemas de los cancioneros, aquí también nos encontramos con expresiones y fórmulas que se reproducen casi idénticas en uno y en otro lenzo, con lo que puede inducirse cierta contaminación e influencia debida a la transmisión oral. Se examine por ejemplo el texto del “Pañuelo de los floreros con flores y pájaros” (ibid.: 24) de Ponte da Barca, del 1950, en el que se lee: “Vai lenço da minha mao / Vai correr a freguesia / Vai dar enformações / Da minha sabedoria”. Análogamente recita el, probablemente mucho más antiguo, “Panuelo marcado” de Barcelos (ibid.: 20): “Vai felis nu ar vuando / por esse mundo sem fim d / is os moços mas bonitos / que não se isqueçu de mim”. Casi literal el refrán se reencuentra en el “Pañuelo de las palomas” (ibid.: 31) confeccionado recientemente en Vila Verde, en 2018: “Vai lenço feliz / Buando nas asas / Dum rouxinol bai / Ber a cara mas linda que / Neste mundo cobre o sol”. El lienzo moderno replica evidentemente motivos que se consolidaron de manera informal a lo largo de la tradición.

Bordados por manos de mujeres a menudo “iletradas”, los lienzos más antiguos muestran, al lado de locuciones dialectales y “ciertas referencias culturales” o “juegos de palabras” propios del contexto local, también “transcripciones fonéticas del habla”, desviaciones de las normas ortográficas o más bien “errores” que, como destaca Jean-Yves Durand, “pasaron a ser considerados como un sello de autenticidad”, una “‘imagen de marca’ [...] ahora reproducida deliberadamente en el marco de una producción comercial” (Durand 2018: 11). Asimismo, sin embargo, pueden notarse ejemplos de una escritura más refinada, como en el llamado “Pañuelo de la abuela” de Ponte de Lima (1860):

Neste lenço depuzito / triste lagrimas que choro / por as não poder chorar / nus braços de quem adoro. // Meu coração extremoso / abafa a custo um gemido / por se ver despresado / por quem se julgava querido. (Ibid.: 26)

Destacan en estos dos cuartetos, no sólo la intensa y honesta amargura del sentimiento que expresan, sino la precisión y seguridad de la composición. El poema se construye sobre una estructura de octosílabos paroxítonos, consonantes en los versos pares y asonantes en los dispares. El tercer versículo de cada cuarteto introduce una variación en heptasílabos.

En los versos de los pañuelos viene a manifestación aquel mismo yo-lírico femenino que resulta tan paradigmático en la forma poética de las *cantigas de amigo* (y anteriormente en las *jarchas*). Aunque el empleo de una voz femenina allí constituyera un expediente retórico puramente ficcional (cf. entre otros Videira Lopes 2018), esta tradición popular puede haber funcionado de modelo para el desarrollo del registro propio y de la práctica discursiva de las bordadoras de los lienzos. Este paralelismo resulta

interesante para iluminar aspectos relativos a las posibilidades de utilización de los pañuelos de novio en el marco de promoción de la cultura portuguesa y de su interpretación actual como fenómeno literario.¹³¹³ Si en la lectura de la historiografía literaria del siglo XIX las cantigas de amigo, con su idiosincrática ficción femenina, plantearon un “cenário idílico tradicional”, un ideal de delicadez y sensualismo, al que acomodar la imagen de la nación portuguesa –como “emblema da criatividade dos trovadores do noroeste ibérico” (ibid.: 340)– así también los poemas de los pañuelos de las enamoradas, fenómeno popular y peculiar a las márgenes de la cultura oficial, podían ofrecer en el marco de la exhibición de Portugal en Guadalajara otro nuevo elemento distintivo, una perspectiva heterodoxa. El discurso de las bordadoras puede funcionar como contrapunto a formas y discursos dominantes y referir alusivamente a un carácter especial y extraordinario de la voz portuguesa, en su genuina matriz literaria de origen popular.

Si el “discurso amoroso” de la literatura moderna, según Roland Barthes, consiste en un soliloquio definido por la “extreme solitude” (Barthes 1977: 5) del enamorado, la exposición *Variaciones sobre una tradición* apelaba, por el contrario, a la fundamental relación dialógica que la práctica de los pañuelos ponía de manifiesto. Un detalle del llamado “Pañuelo de viuda” (Ponte 2018: 18; fig. 148) con el emblemático lema “Eu-Tu” se reprodujo en un bordado de tamaño gigante al interior de la exhibición y se utilizó como insignia de la muestra que aparecía también en la portada del catálogo y en los carteles de la exposición. La centralidad de la relación comunicativa, también con respecto a la definición de la propia posición de Portugal frente al otro, resulta evidente, en particular, en la segunda parte de la muestra, titulada “Bordados con poesía”, con una variación experimental sobre los pañuelos de amor dedicada al tema de la paz, con el auxilio de la lírica actual.

De hecho, como explica la comisaria Manuela Júdice en la palabra preliminar al catálogo de la muestra, la iniciativa entendía, entre otros, “rendirle un homenaje al movimiento mexicano ‘Bordando por la Paz’” (Júdice 2018: 6), grupo difuso en varias ciudades y nacido en 2011 como forma de protesta contra la violencia en México. Resulta evidente, por lo tanto, como la situación dialógica articulada en los versos y en la práctica de los pañuelos de novio marcara la pauta para una relación a dos, entre Portugal y México –Portugal y el resto del mundo–, manifestación de apertura y solidaridad hacia el otro, orientada a la construcción de un puente y un dialogo intercultural, político y económico. Y, como la práctica de los bordados se fue evolucionando en diferentes funciones de época en época, también aquí el tema del amor venía ampliándose hacia el amor fraternal y universal de uno para el otro ser humano. Dignificaba este gesto la contribución de artesanos y escritores portugueses contemporáneos. El pañuelo de novio, con su excepcional carga simbólica, se hacía así medio

¹³¹³ Como señala Graça Videira Lopes, las cantigas de amigos ocuparon un “lugar preponderante, quando não exclusivo” (Videira Lopes 2018: 340) dentro de la recuperación de la lírica medieval en época del Romanticismo, es decir a partir del siglo XIX, cuando también la tradición de los bordados de amor hubo sus inicios (cf. Durand 2018). El redescubrimiento romántico de la poesía gallego-portuguesa y de la cantiga de amigo “como marca distintiva maior da lírica trovadoresca ibérica” fue central para la caracterización axiológica e ideológica de aquel mundo poético, con relación a la imagen de Portugal: “o universo juvenil, delicado e discretamente sensual que estas vozes femininas parecem delinear corporiza, muito mais do que as cantigas de amor ou, pior ainda, as cantigas satíricas, uma certa imagem da Idade Média e da pureza e ingenuidade das origens” (Videira Lopes 2018: 340-341).

catalizador de un conjunto de valores positivos y de significaciones en una variedad de ámbitos distintos.

A este objeto, en la segunda parte de la muestra (fig. 147), vinieron los bordados con los versos de Tamen, Helder y Peixoto. Quizás fuera una casualidad, o un consabido contrapunto dialéctico, el hecho de que la voz femenina de las anónimas bordadoras de la primera parte contrastara ahora con la palabra de más influyentes poetas varones. Según comentó Ponte, la selección fue realizada por el propio curador de acuerdo con la comisaria, quien consideraron una amplia rosa de escritores contemporáneos, con el objetivo principal de encontrar citas que conjugaran el motivo amoroso de los pañuelos con la temática de la paz.¹³¹⁴ La búsqueda no contempló expresamente entre su criterio el género de los autores elegidos.

Se exhibían en esta sección 36 pañuelos modernos, creados ad hoc para la exposición al estilo y al modo tradicional de los bordados de enamorados por artesanos de los municipios de Minho, a partir de una de las tres citas. Para cada cita 12 lienzos proponían aquí los versos en una diversa composición gráfica de elementos simbólicos y ornamentales. La muestra de estos pañuelos, con su indudable componente estética, proponía un acercamiento al texto literario también en su concreta calidad visual, es decir exaltando lo que Heike Gfrereis define el aspecto “material” (Gfrereis 2012: 271) de la literatura. La dimensión material se hace particularmente visible en la reproducción en serie del texto en diferentes gráficas. En esta parte el público también podía tocar directamente las piezas, lo que permitía “desacralizar” el objeto expuesto, tanto con respecto al original tradicional, aquí innovado, como a la sacralidad del texto literario, que se convierte en el elemento de un juego estético.



Figura 147. Sala B de la exposición, “Bordados de poesía”. Foto: Miguel Palmeiro/united by © 2018. Fuente: archivo de António Ponte/Direção Regional de Cultura do Norte Cultura do Norte.

¹³¹⁴ António Ponte, entrevista del 31/07/2019.



Figura 148. “Pañuelo de la viuda” (réplica, 1990), propiedad: Josefina Leite. Foto: © Sara Claro/CMVC¹³¹⁵



Figuras 149-150. Variaciones del “Pañuelo de viuda” en un lienzo y en el cartel de la muestra. Fotos y fuente: archivo de António Ponte/Direção Regional de Cultura do Norte Cultura do Norte.

La primera serie proponía la glosa final de una breve pieza de Peixoto desde *Abraço* (2011): “E a paz não se troca por nada porque inclui tudo o que é necessário” (Peixoto, cit. en Ponte 2018: 34). Con un íncipit enclítico, la frase, puesta en apertura de esta sección, sugería una conexión entre la precedente parte de la muestra, integrándose al orden de discursos producidos por las bordadoras que se dirigían a sus enamorados en los pañuelos tradicionales y proponiendo ahora la paz como ideal sustitutivo al amor de la relación íntima. Como recita el texto —que se reproducía integralmente en los paneles de la muestra—: “Estar de bem com a matemática é estar de bem com a vida. Respirar x vezes por hora é fundamental. Existe paz no rosto esculpido de Pitágoras. E a paz não se troca por nada porque inclui tudo o que é necessário” (ibid.). Los versos de Peixoto proponen una irónica referencia, en estilo pop, al modelo cultural helénico, con una reinterpretación moderna del ideal de armonía y autarquía de la filosofía presocrática. El ejemplo muestra cómo el uso en ese lugar de palabras de escritores contemporáneos, presentadas a la manera de los pañuelos de la tradición, eleva y proyecta modalidades de una costumbre popular local hacia el ámbito de una cultura mucho más amplia, con una tensión universal, al mismo tiempo que convierten una antigua práctica tradicional en un atractivo medio cultural moderno.

¹³¹⁵ Detalle de Ponte 2018: 18, objeto N2A_08.

Más directo es el enlace entre el tema amoroso y el motivo de la paz en la cita de “Verdes anos” de Pedro Tamen (Ponte 2018: 44), con el que proseguía el recorrido expositivo. Se trata de una célebre balada escrita por el poeta en 1963, con música de Carlos Paredes, como tema para la película *Os Verdes Anos* (Portugal, 1963; dir. Paulo Rocha).¹³¹⁶ El poema evoca un amor perdido de juventud, en los “verdes años” de la vida de su protagonista –es Júlio, el protagonista ya adulto y narrador de la película; la canción en el filme, sin embargo, es interpretada por Teresa Paula Brito, con una voz femenina que podía referirse a su amada, Ilda–. El verso escogido para la muestra resumía entonces el motivo central de la historia: “Teus olhos não eram paz, não eram consolação. O amor que o tempo traz o tempo o leva na mão” (Pedro Tamen, cit. en Ponte 2018: 44). Como para el verso de Peixoto, aquí también se ofrece la imagen de una reconciliación, poética y filosófica, con la vida y sus tormentos, en la aceptación del devenir y mudar de los sentimientos y de todas las cosas, y en la definitiva solución del conflicto amoroso –solución que recuerda la figura creativa de la *saudade* de Pascoaes–.¹³¹⁷ Puede entreverse en el uso de esta cita, también la referencia a motivos tópicos del fado, lo que contribuía a connotar culturalmente esta idea de la paz como receta genuinamente portuguesa.



Figura 151. “Pañuelos bordado enamorado”. Foto y fuente: archivo de António Ponte/Direção Regional de Cultura do Norte Cultura do Norte.

¹³¹⁶ La canción fue interpretada por diversas voces de fado, entre ellas Teresa Paula Brito, Amália Rodriguez y Dulce Pontes. La película, de carácter neorrealista, trata la historia de amor entre Ilda y Júlio, un joven provinciano recién trasladado a Lisboa, en el difícil contexto social de una ciudad en pleno desarrollo industrial, en la época del Estado Novo de Salazar.

¹³¹⁷ El texto completo de la canción podía leerse en el relativo panel de la exposición: “Era o amor / que chegava e partia: / estarmos os dois / era um calor / que arrefecia sem antes nem depois... / Era um segredo / sem ninguém para ouvir: / eram enganos / e era um medo, / a morte a rir / nos nossos verdes anos... / Teus olhos não eram paz, / não eram consolação. / O amor que o tempo traz / o tempo o leva na mão. / Foi o tempo que secou / a flor que ainda não era. / Como o Outono chegou / no lugar da Primavera! / No nosso sangue corria / um vento de sermos sós. / Nascia a noite e era dia, / e o dia acabava em nós... / O que em nós mal começava / não teve nome de vida: / era um beijo que se dava / numa boca já perdida..” (Tamen, en Ponte 2018: 44).



Figuras 152-153. Detalles de la parte conclusiva de “Y el futuro”, sala C. Fotos y fuente: archivo de António Ponte/Direção Regional de Cultura do Norte Cultura do Norte.

“Porque não haverá paz para aquele que ama” (ibid.: 55), son las palabras de “Lugar II” de Herberto Helder, bordadas en los últimos 12 lienzos que cerraban este ciclo. El poema forma parte de la antología *Poesia Toda* publicada por Helder en 1996. El dístico propone una visión atormentada del amor, vivido como pena para el enamorado, encerrado en su mundo interior. La cita interpela aquella inclinación y fascinación para el sufrimiento que es parte de la concepción occidental del “amor pasión”, como la defino el filósofo suizo Denis de Rougemont en *L’amour et l’Occident* (1972 [1939]). Al modelo del amor pasional, De Rougemont contrapone una lógica de la unión amorosa basada no en la atracción de dos partes en una situación de conflicto, sino en el sacramento del matrimonio y su compromiso cotidiano. En el poema de Helder, el motivo amoroso hace visible una dimensión mística, que remite a un enlace con la tradición gnóstica.¹³¹⁸ Dispositivo central del poema resulta la antítesis entre día y noche, por la cual lo real se desvela en el reverso “nocturno” de la vida interior.¹³¹⁹ El amor se presenta aquí en la doble dimensión de goce y enajenamiento. En la individualidad solitaria de este amor, no se da salida del soliloquio de quién ama. Y, sin embargo, con su carga de dolor, el amor representa, a la manera de la pasión de Cristo, el viatico para la elevación del individuo hacia el conocimiento de la realidad y de lo divino en ello. En el lugar citado, amor y paz resultan condiciones alternativas para el individuo. La asunción consciente del sufrimiento se da para el enamorado, figura del poeta, como posibilidad de una compensación conclusiva, que se realiza en el canto poético. Al asumir voluntariamente este dolor sobre si, en lugar del otro, el poeta se hace instrumento de paz, a la manera del modelo evangélico.

¹³¹⁸ De Rougemont señala el origen de este modelo de amor a partir del entrecruce entre la doctrina cristiana y la gnosis neoplatónica (cf. De Rougemont 1972, en particular cap. 2-3).

¹³¹⁹ De aquella estructura dependen diversas parejas de contrarios en el que se articula la dinámica amorosa –vida y muerte, alegría y sufrimiento, música y silencio, deleite y dolor, distracción y memoria, amor y locura, mundo y yo: “Há sempre uma noite terrível para quem se despede / do esquecimento. Para quem sai, / ainda louco de sono, do meio de silêncio. Uma noite ingenua para quem canta / [...] E alguém me pede: canta. / Alguém diz, tocando-me com seu livre delírio: / canta até te mudares em cão azul, / ou estrela electocutada, ou em homem nocturno. [...] Há em cada instante uma noite sacrificada / ao pavor e à alegria. / [...] Pedem tanto a quem ama: pedem / o amor. Ainda pedem / a solidão e a loucura. / [...] Deus ajuda a amarga beleza desses dias. / Até que Deus é destruído pelo extremo exercício / da beleza. [...] Porque não haverá paz para aquele que ama. [...] Porque aquele que ama nasce e morre. / Vive nele o fim espalhado da terra”. (Herbert en Ponte 2018: 55)

La tercera y última parte de la exposición, “Y el futuro” (fig. 151), completaba siguiendo un hilo progresivo, la parábola de evolución de la tradición de los pañuelos en su metamorfosis histórica a través de una nueva valorización contemporánea. Formaba parte de esta sección una selección de objetos artísticos realizados en el marco del proyecto “Bordado enamorado” (cf. Ponte 2018: 66) lanzado entre 2008 y 2014 por el Museu de Alberto Sampaio y el Centro de Artes y Oficios tradicionales A Oficina de Guimarães, con la contribución de artistas plásticos, poetas y diseñadores de moda locales. Componía la exposición una muestra de 21 productos artesanales, entre pañuelos, prendas de vestir, accesorios y cerámicas, creados a partir de los temas y de la estética de los lienzos de amor y sus motivos.

A partir del modelo de los pañuelos de novio, la exposición acababa mostrando la voluntad por parte de Portugal de superar definitivamente, reintegrándolas, sus propias costumbres tradicionales, convirtiendo estas últimas en una clave para la creación de productos artísticos y artesanales atractivos, reivindicando su pertenencia cultural como una marca para exhibir y una “garantía de su autenticidad y diferenciación en un mundo global” (Ponte 2018: 8). Los espacios expositivos reflejaban, en la composición de las tres salas, esta misma evolución, con una ruta cronológica adherente a un modelo cultural, tecnológico y artístico, básicamente progresivo, en tres etapas: la tradición, lo contemporáneo y el futuro. En su carácter experimental, la muestra señalaba, finalmente, el reutilizo de formas pertenecientes al llamado “patrimonio cultural inmaterial” (UNESCO 2003) de Portugal, que comprende, según la Convención UNESCO del 17 de octubre de 2003, “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas [...] que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (ibid.). Forman parte de este patrimonio, evidentemente, al lado del modo de producción de los pañuelos artesanales, ciertas modalidades, motivos y formas de una literatura popular, que aquí se han sumariamente esbozado. Dentro del mecanismo de transfiguración y apropiación del patrimonio cultural, entonces, la valorización del aspecto literario de los pañuelos, por un lado, y el empleo y reproducción de obras de una literatura culta y consagrada procedente de otro contexto comunicativo, funciona como un interesante dispositivo capaz de generar un “valor agregado” (ibid.: 8). Por efecto de este proceso, el producto de artesanía se emancipa de su ambiente popular y se transforman en objeto de arte dotado de un elevado capital simbólico, de acuerdo con aquella “transcendence” y aquel “status d’exception” que, según Bourdieu (1992: 11), la moderna sociedad del capital acuerda a la obra artística y literaria.

Variaciones sobre una tradición, en última instancia, es un ejemplo de aquella “creatividad” señalada por la UNESCO como estrategia de promoción y desarrollo de la industria cultural, basada en la valoración de la diversidad cultural.¹³²⁰ La idea del acto creativo, encarnado por la literatura, fue el centro de la exhibición portuguesa en Guadalajara. En ello, no solo se resume y ajusta la relación de

¹³²⁰ “En los años 90, emerge el concepto de economía creativa que entiende la creatividad –en un sentido amplio– como el motor de la innovación, el cambio tecnológico y como ventaja comparativa para el desarrollo de los negocios. [...] Todos estos conceptos y enfoques comparten un núcleo común: la creatividad que da origen a los bienes y servicios de estas industrias. Todos coinciden en vincular dimensiones abstractas, como la cultura y el arte, con otras tan concretas como la industria, la economía o el mercado, y las articulan, de una manera u otra, con la propiedad intelectual y el derecho de autor, en especial” (UNESCO 2010: 18).

un país lanzado en la economía global con su propio pasado, sino que se redefine el lugar de la literatura en su espectro de posibilidades. Una literatura que, ya no es simplemente expresión de un carácter nacional definido o de valores modélicos – a partir de la obra de individuos que se proponen como ejemplares–, ni representación de sus glorias, sino motor activo de su historia actual, en la forma de la industria y de la economía.

A diferencia del modelo canónico, la relación entre cultura y literatura, en este nuevo contexto, no se realiza más en formas representativas; esta, más bien, viene a formar parte de nuevas prácticas de una comunidad. Estos cambios testimonian y condicionan, también, un progresivo desapego de autoimágenes cristalizadas de una comunidad, en su historia colectiva y literaria. En la época del capitalismo avanzado, tanto la literatura como la propia imagen de un país se convierten simplemente en marcas y marcadores al sueldo de la economía. El campo económico, sin embargo, no consigue agotar el espectro de sus posibilidades expresivas, sino que solo las resignifica. Asumiendo el deslizamiento mercadológico como modalidad creativa y productiva, la muestra *Variaciones sobre una tradición* venía a prospectar nuevas posibilidades de inversión de lo literario en el marco de un modelo nacional, domesticado a valores de mercado.

12. Conclusiones: las ferias del libro y las bibliotecas inacabadas de las naciones

“El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales [...]. Los hombres suelen inferir de [un] espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?)” (Borges 1974: 465). El íncipit fulminante de uno de los más emblemáticos cuentos de Jorge Luis Borges, *La biblioteca de Babel* (1941), ofrece un arranque para cerrar el presente estudio, explicitando uno de sus motivos de fondo: la idea y pretensión de poder poner orden, en un sistema finito y cerrado, al universo del libro y de la literatura, necesidad planteada ya por el visitante de ferias Azorín (2014: 125-126), a principio de este trabajo y en que se fundamenta el propio proyecto de invitar a comunidades y países a ferias internacionales del libro, con el intento de sondear y mapear todo este universo, poco a poco. Son bibliotecas y colecciones, ineludiblemente inacabadas, imagen de un “ordre des livres” (Chartier 1992: 19) nacional contingente e incierto, las que diversos países proponen a sus públicos para su puesta en escena: desde la biblioteca renacentista de Italia en 1988, a la más reciente *bibliothèque éphémère* de Francia o la biblioteca invisible y puramente virtual de Portugal, en su última aparición en FIL Guadalajara 2018 –a las que podría añadirse también la biblioteca de la historia de la literatura española, en su exhibición de Fráncfort en 1991 (Bosshard 2021a), más veces comentada de forma comparativa–. Bibliotecas que, en el mejor de los casos, pueden convertirse plausiblemente solo en librerías (cap. 11) y en muestras de títulos para la venta al detalle de libros o de sus derechos.

De una a otra biblioteca, el estudio ha intentado encontrar una salida del laberinto, buscando la clave de sus significaciones, el fantaseado “catálogo de catálogos” de Borges (1974: 465) que las ferias internacionales del libro pretenden ser para la edición mundial. Para hacer ello se han interrogando las estructuras imaginativas, también en forma de imágenes arquitectónicas, de espacios estéticos y literarios parciales y particulares, definidos por los pabellones de expositores muy especiales y destacados, por su supuesta capacidad de representar y definir de alguna forma un universo literario, el de los Países invitados. La ciudadela del arte y del libro italiano, la nave hundida de los destinos literarios de Portugal, las “alas y raíces” de la literatura mexicana o el árbol de la poesía alemana: son todos esquemas e imágenes con los que comunidades políticas y profesionales invitadas a estas ferias intentan e intentaron dar forma concreta, visual y plástica, a las salas de sus bibliotecas, anclando el conjunto de su literatura y campos literarios a la forma de imagotipos asentados en sus propios países o culturas locales. A diferencia del laberinto geométrico y calculado del arquitecto Borges, las salas y pabellones de las ferias son solo formalmente iguales entre sí, al ocupar un mismo lugar, ya que ni en su aparecer se muestran idénticos, como la atención a la función significativa de la dimensión estética para la definición de literaturas y de campos literarios en este trabajo ha intentado ilustrar.

Y, sin embargo, como la biblioteca de Borges, también las ferias producen la paradoja de un espacio físicamente limitado y absolutamente infinito en su interior, multiplicado por una pluralidad de “espejos” y “duplicaciones ilusorias” (Borges 1974: 465) y por el entrecruce de la creación literaria y de la imagen nacional. Así lo observó el citado escritor portugués José Luis Peixoto, invitado a

representar su país en 2017 –“comprendo que la Feria del Libro de Madrid es infinita [...]. También los libros son infinitos. [...] Son libros que llevan un país dentro, aunque ese país no tenga nombre” (cap. 9.3)– o el periodista Vila-Sanjuan (2007: 15), en su primera visita a la Feria del Libro de Fráncfort, fuente para él de agobio y maravilla, “ya que ves abrirse ante tus ojos miles de caminos diferentes”. Y son infinitas, las ferias, porque se reproducen y pormenorizan en más pequeños microcosmos de la literatura, en espacios regionales que a su vez redefinen la mundialidad para su propia definición, según una paradoja ya señalada por Pascale Casanova, en el nivel aún más circunscrito de la autoría individual:

At the same time, each writer’s position must necessarily be a double one, twice defined: each writer is situated once according to the position he or she occupies in a national space, and then once again according to the place that this occupies within the world space. (Casanova 2004: 81)

Las ferias son bibliotecas infinitas, entonces, también y sobre todo porque las constelaciones y configuraciones de los campos literarios que las componen son variables a lo largo del tiempo, se entrecruzan y, en ocasiones, se sobrepone. Así, no resultó implausible para el comité de Portugal, ya en su primera aparición ferial de 1997, incluir entre sus capitales literarios, apenas representados por 45 personalidades, no solo a autoras y autores lusófonos procedentes de las antiguas colonias, sino también ‘portugueses’ de pura adopción literaria, como el italiano Antonio Tabucchi; o para Alemania, como más tarde haría Francia con el conjunto enorme de su francofonía, preferir definirse a través de autorías plurilingües, procedentes de un gran número de países del continente europeo –con Herta Müller, Saša Stanišić, Wladimir Kaminer, Adam Soboczynski, Ilija Trojanow, Dragica Rajčić–, que con más obvias referencias a figuras consagradas, en el marco nacional y mundial, como el Nobel Günter Grass.

En este laberinto móvil del libro, no obstante, pretendió vanamente encauzarse, poniendo a prueba la estabilidad y consistencia de sus andamios, una de las más longevas imaginaciones modernas, la *nación*. Pues como indica Benedict Anderson (2006 [1983]: 3) –con una tesis todavía actual, de cara a la preocupante situación bélica mundial–, “the ‘end of the nationalism’ so long prophesied, is not remotely in sight. Indeed, nation-ness is the most universally legitimate value in the political life of our time”. Según la política cultural activa de muchas ferias internacionales, a partir de 1988, la pertenencia nacional se elevó a criterio de valoración de la vida del libro y de la literatura, a través de la exposición anual de “naciones del libro”. Contra este programa, el trabajo ha demostrado ampliamente, en los varios niveles que involucran la puesta en escena de identidades y valores literarios, los límites intrínsecos en la propia efectiva capacidad de representación de estos marcos. Tanto limitadas que una de las consecuencias de su continuo y reiterado empleo en este ámbito ha llevado a dos soluciones, síntomas de un mismo fenómeno: 1) a un tendencial, progresivo abandono, por parte de diversas ferias que habían adoptado este formato, de enfoque nacionales o regionales en los programas de eventos feriales para favorecer un regreso a temas focales o constelaciones alternativas y evidentemente circunstanciales –como Ciudades invitadas o invitados de ficción (cf. cap.

7.1)–, a pesar del provecho económico y logístico que la participación de países significan para las propias ferias; 2) o a una significativa dimisión por parte de los propios países, como bien ilustran los casos de Alemania, Francia y Portugal 2018 tratados en este estudio, de imágenes definidas y consolidadas, alojadas en la su historia de auto-interpretaciones, porque potencialmente de obstáculo tanto al marketing nacional como a la propia industria del libro.

De hecho, en la exhibición de Países invitados en las ferias del libro, como “espacios de negociación” (Bosshard/García Naharro 2019; Anastasio/Bosshard/Cervantes Becerril 2022), la literatura es sujeta a una continua contratación, también en sus pertenencias a una cultura, lengua o nación. Lo es tanto el catálogo de obras y nombres cada vez seleccionado para representar a un país, como la jerarquía de sus géneros, los medios y las dimensiones de lo literario involucradas y los valores que estas especifican o dignifican. A pesar de una pluralidad y diversidad de enfoques, el cuadro diacrónico que se ha intentado bosquejar por etapas deja atisbar análogas direcciones, hacia una mayor conciencia de la absoluta provisoriedad de las llamadas ‘naciones literarias’ o ‘naciones del libro’ y de la necesidad de una descomposición o deconstrucción creativa a través de la misma actividad literaria, en beneficio de la mejor acogida y publicidad de ambas: la nación y la literatura. Durante su larga elaboración, el presente trabajo se ha enriquecido también de nuevos casos de estudios, como el de España, Invitado de honor de la Feria del Libro de Fráncfort de 2022 (cf. Anastasio 2024), que confirman totalmente la tendencia aquí registrada en el arco entre 1988 y 2018.

A partir de la evolución del modelo de los Países invitados, el cuadro devuelve el termómetro de una redefinición, cuando no incluso de un ocaso, de horizontes y paradigmas identitarios nacionales, si pensados y configurados a través de la lupa de la literatura. Estos cambios se reflejan de manera esencial en la transformación de las estrategias expositivas de Países invitados a lo largo de las décadas, que impactan en los modos de empleo y valoración del objeto y medio literario. Con tanto hablar de *literatura* en estos contextos, lo literario sufre y sufrió siempre en este tipo de exposiciones una fundamental subrogación, viéndose reemplazado continuamente por una cantidad de discursos, objetos, valores o productos en su lugar, según el peso que la acción ahora del campo político, ahora del campo económico les corresponden. Lo primero en desaparecer, como lamentan ya los opositores de la exposición literaria *tout court*,¹³²¹ es el *texto*, objeto de la actividad de la lectura, reducido a menudo apenas a cita, a elaboraciones gráficas o a más generales referencias puramente virtuales a la textualidad (cap. 9). En las primeras apariciones de Países invitados aquí analizadas (Parte II), la función autorrepresentativa del texto se vio emblemáticamente destituida por grandes cantidades de libros en exposición, con una muestra material de títulos y volúmenes de todo tipo, tanto más extensa cuanto más imponente debía ser la impresión que se quería despertar de una “gran cultura” (Casanova 1999). En una segunda fase (Parte III), esta forma de presentificación ha encontrado otra virtualización, con la mayor atención acordada a la presencia de autores y autoras en el espacio ferial, como muestra plástica y performativa de la variedad literaria (Alemania 2011, Francia 2017, Portugal 2018) y la paralela expansión de libros a nuevos medios, actividades y performances en directo (también Portugal

¹³²¹ Cf. Zeller (1978-1979), Barthel (1984), Breyer (1986); aquí cap. 2.3.3.

2017). Parece sintomática, en este sentido y en la dirección de una aún más asombrosa profundización de esta tendencia, la desaparición de los propios libros del espacio expositivo, con la biblioteca vacía de Portugal en Guadalajara 2018 sustituida solo por una librería en el área de ventas y la reducción de la autoría a puro nombre en su función consagradora, con una instalación de firmas.

Lo que se observa, entonces, es un significativo desplazamiento desde la representación de cánones materiales a cánones cada vez más abstractos, hechos únicamente de valores y actitudes: aspectos atractivos como la modernidad, la innovación, la diversidad, el multilingüismo y la apertura transnacional, que son también factores comunicativos y estratégicos al interior del propio evento ferial para establecer relaciones (diplomáticas o de negocios). Partiendo de la distinción inicial, indicada a principio de este trabajo, de cuatro dimensiones de lo literario expuestas en una exhibición –*material, histórica, imaginaria y artificial* (Gfrereis 2012: 271)– puede distinguirse, en este sentido, en el contexto de exhibición ferial, el mayor peso ganado por otras dos dimensiones, la *simbólico-axiológica* y la *pragmático-discursiva*, que se han introducido como ulteriores variables teóricas a aquel repertorio taxonómico (cap. 2.3.3), debido a su valor heurístico en este contexto de análisis.

Cierto ostentado énfasis en las historias y en patrimonios nacionales resulta formar parte de las estrategias de los primeros huéspedes que se alternaron en Fráncfort en la década entre 1988 y 1997. En las antípodas con respecto al minimalismo y al dinamismo que se afirmaron en épocas recientes, los proyectos expositivos de aquella primera época responden a una voluntad de adhesión a perfiles fácilmente reconocibles, cristalizados en la proyección de un devenir histórico, ofreciendo una representación de comunidades y naciones en grandes trayectorias y tendencias literarias y artísticas a través de las épocas. Se asiste así en este contexto a bombásticas representaciones escénicas de patrimonios “reales” e “ideales” (como es el caso de Italia en 1988) o a amplios recorridos y narraciones expositivas que obedecen al modelo de los “grands récits” (Lytoard 1979) de la nación moderna, situándose en el mismo espectro imaginativo, discursivo y narrativo. En este contexto, la presentación de productos editoriales y literarios se vio incluida e integrada en perspectivas diacrónicas, con el fin de definir el supuesto carácter cultural específico de una literatura nacional, articulada alrededor de los “lugares de la memoria” colectiva (Nora 1984): la historia del arte para Italia, las estelas precolombinas y los documentos de la cultura escrita para México, los viajes de expedición y la derrota del impero marítimo para Portugal.

En el primer grupo de participaciones, el concepto de *imagen* que se propuso como hilo conductor del estudio se manifiesta en toda su valencia y relevancia polisémica de dispositivo totalizante que permea de forma coherente los diferentes niveles discursivos y estéticos de definición de lo literario: como tema y motivo retórico recurrente, como escena de su aparición –en el sentido también de “imágenes espaciales reconstructivas” (Kaiser 2006) o de “contextualización” (Scholze 2004)– pero también como imaginarios derivado de la textualidad literaria. Particularmente evidente resulta esta última posibilidad en la teatralidad de recreaciones imaginarias, como el *scriptorium* de *Il nome della rosa* (1980) de Umberto Eco o las marionetas del *Auto da Barca do Inferno* (1517) de Gil Vicente.

Las conexiones planteadas y exhibidas entre literatura y nación a través de diversos expedientes, escénicos, temáticos o narrativos, tuvieron un valor definitorio para la organización de un perfil

literario de la comunidad invitada. A partir de la referencia a la biblioteca y al sistema del libro, con Umberto Eco, o de la visión mítica y poética de la identidad mexicana en Octavio Paz, Italia y México se comprometieron en la representación de un sistema integral y unificado de la cultura nacional, del que la literatura formaría parte como expresión particular y privilegiada, acabando, sin embargo, por ahogar en el resto del conjunto y quedar desapercibida. Portugal, por su parte, presentó un más orgánico intento de definición fenomenológica de su literatura, vinculando la expresión literaria a la historia del desarrollo nacional y de una conciencia portuguesa, lo que se tradujo en una delimitación muy estricta de la literatura a un corpus selecto de obras y personalidades, en detrimento de una representación más variegada y compleja. *Mensagem* (1934) de Pessoa y la imagología de Eduardo Lourenço (1978) ofrecieron las principales pautas de este modelo. A este propósito resulta interesante notar cómo elementos de este esquema vuelvan a presentarse también en las exposiciones recientes de Portugal, con un aún más restringido canon de autoras y autores visualmente homenajeados en Madrid o con su absoluta virtualización en Guadalajara, por una reinterpretación de la figura especulativa de la *saudade* introducida por el lema de Teixeira de Pascoas.

Sobresale, en la evolución entre la primera fase y las exhibiciones recientes de Países invitados en las ferias del libro, la muy diferente contextualización histórica del fenómeno literario. Si los primeros países huéspedes en Fráncfort coinciden en enmarcar su literatura dentro del arco temporal de la Modernidad, desde el siglo XV a la época actual (así también fue para España en 1991 – cf. Bosshard 2021), las participaciones recientes se ven enfocadas de forma exclusiva en la contemporaneidad o, a más alcanzar, al siglo XX. En la exposición de literatura, entre finales de 1980 y 2000, cuando todavía no se había cumplido la revolución digital actual, predomina para la representación de países e industrias editoriales nacionales la centralidad de lo impreso, lo que condicionó también un homenaje a la historia de su desarrollo. En cambio, las participaciones de entre 2011 y 2018 aquí observadas, si bien nunca prescindiendo totalmente del libro, también incorporaron concepciones de la literatura desvinculadas de lo impreso, más orientadas a la innovación y experimentación y a proyectar en nuevos soportes, modos y productos el presente –y el futuro– no solo de la obra material sino de las *prácticas literarias*, tanto en los niveles de producción como de fruición de la literatura.

Por el efecto de este desplazamiento, el análisis diacrónico señala así, junto y paralelamente a las evoluciones ya indicadas, una creciente traslación del enfoque desde el eje de la representación frontal de la literatura expuesta a modos y modelos más performativos, interactivos y participativos. Corresponden a ello también una reducción del polo comunicativo del fenómeno literario, desde su función referencial y de organización narrativa de contenidos, a modos de actuación poética y performativa. Al hablar de una ampliación de sentidos de la *litterature exposée*, Olivia Rosenthal y Lionel Ruffel (2010), por ejemplo, defienden la tesis de que “l’hégémonie du narratif”, como ámbito predominante tanto en la producción literaria y en el consumo de literatura actual, como en el de la comunicación política y publicitaria, “s’accompagne, dans les marges, d’un développement sans précédent du performatif et de l’exposition de la littérature”, con lo cual

la performance et l'exposition constituant des réponses possibles à l'organisation du champ éditorial, une manière de le contester, de le combattre, de faire entendre et voir autrement ce qui appartient à la littérature sans relever pour autant du narratif. (Ibid.)

El examen de la exposición de la literatura en ferias del libro, a partir de la década desde la que escriben Rosenthal y Ruffel, la de 2010, parece no solo confirmar esta directriz evolutiva –de por sí ya cotejada en museos y exposiciones en su mayor evolución, desde lugares de representación a foros de discusión y actuación participativa (Cameron 1971)–, sino indicar más precisamente en la avanzada de lo performativo un factor estratégico fundamental de deconstrucción y renegociación de cánones y campos literarios en función de su mayor atractivo internacional.

El caso de Alemania en 2011 se sitúa emblemáticamente a principio de aquella década y presenta una lograda combinación de ambas vertientes, narrativas y performativas. Al optimizar el componente performativo de su exhibición, el Invitado alemán abandonó formas de una narratividad frontal y estructurante –aquella oculta narración heterodiegética realista que Mieke Bal (1996) imputa al museo moderno–, que se refleja también en la decisión de no reinterpretar en clave histórica el elemento simbólico del árbol, como habría podido ser en la imagen jerárquica y generativa de los nombres de los clásicos grabados en el *tronco*. Alemania adoptaría, a través de su programa literario y del acto poético en vivo, formas tanto de un *storytelling* en primera persona, por la narración individual de autoras y autores extranjeros que integraron la delegación, ofreciendo una focalización diferente hacia esta cultura, como de una interacción performativa sobre base de la acción literaria que llegó a fundir y marcar por “alemanas” incluso las intervenciones de creadores y artistas latinoamericanos que se exhibieron en su espacio.

En esta dirección, cabe destacar, en la evolución de las participaciones de países en ferias internacionales del libro, un progresivo franqueamiento de horizontes canónicos hacia constelaciones nuevas y alternativas que acogen como valor positivo la propia dinamización del campo literario. A la progresiva disminución –o en ocasiones incluso vaciamiento– del canon corresponde una reestructuración y actualización de este último de cara al presente. Siempre más Países invitados manifiestan la voluntad de una apertura transnacional que permita la adquisición de nuevos capitales y el reposicionamiento de su campo. Para muchos Invitados de honor en la época actual ya no se trata de proyectar el valor supuestamente universal o mundial de ‘una’ literatura local, predefinida y clausurada en su historia, sino de aprovechar el prestigio, el dinamismo y la creatividad que la literatura asegura en el campo de la edición para crear nuevos vínculos fuera de sus campos y movilizar los productos de cualquier tipo en espacios de intercambios internacionales. La diversificación de la oferta de la literatura expuesta, en cuanto a sus modos y medios, en la época actual responde precisamente a exigencias de un mercado que tiende a la expansión global. Así, también, frente al mayor peso de discursos políticos sobre el campo literario de la primera fase, principal caudal de imágenes identitarias, se asiste hoy a una adaptación de la propia identidad y del campo político al funcionamiento de la industria, con el reafirmarse de una nueva parcial forma de relativa autonomía del campo literario y editorial, aunque siempre al servicio de la economía.

Frente a estas oscilaciones, la circulación y recepción de las literaturas expuestas en el espacio económico y político-cultural de las ferias del libro se revelan piedras de toque de las transformaciones del medio literario y de su lugar en el presente. Así, el estudio se entiende como una contribución al desarrollo de un concepto más amplio de *literatura*, funcional a describir los procesos de mediación literaria actuales y sus posibilidades futuras. En las líneas indicadas por la teoría del canon literario (Pozuelo Yvancos 2000 y Winko 1996) y de la historiografía crítica de la literatura (cf. Winko/Jannidis/Lauer 2009), este concepto, como se ha indicado en la discusión teórica (cap. 1.2), puede calificarse de *pragmático*. La dimensión pragmática se refiere no sólo a la mutabilidad histórica de lo que se considera literatura, dependiendo del contexto, sino sobre todo a las prácticas concretas que determinan cuál versión de la literatura se considera actual (o legítima) en cada caso.

Finalmente, a la hora de reflexionar sobre los límites de representación de países y naciones para la literatura, habría que considerar también lo vacío que es pretender representar realidades nacionales, regionales o lingüísticas a partir de cánones literarios. Su validez y vigencia real para las comunidades expuestas es inexorablemente desmentida por los datos de lectura de cada país. El exiguo número de consumidores y lectores de libros –como en cada edición de una feria del libro la prensa cuida recordar– pone en tela de juicio la universalidad del alto reconocimiento otorgado a obras literarias con las que se supone los miembros de una comunidad deberían identificarse. En cada país y lugar, la industria editorial sufre cifras de lectura de lejos inferiores a su producción y a esta desproporción precisamente intentan poner remedio las iniciativas y la labor promotora de festivales y ferias del libro. En todo ello, estrategias de tipo performativo e interactivo de exposición de lo literario no tienen simplemente el mérito de volver más atractivo ciertos productos o sus expositores –como sugiere Eco (1986 [1967]: 296), de acuerdo también con ciertas lógicas comerciales– sino que reducen significativamente la distancia entre productores y receptores. Estas permiten dirigir la atención hacia componentes y dimensiones de lo literario que de otra forma quedarían encubiertas bajo los pesados andamios del patrimonio cultural o de la relación referencial a una cultura, una historia o una sociedad. Estos modos apelan al papel activo de creadores, receptores y lectores de literatura, a su curiosidad y disponibilidad a cooperar en determinar la identidad y los valores del texto. Y es esta, quizá, también la única forma que permite mantener las ventajas del patrocinio público para la promoción literaria, desatando lazos y vínculos imaginativos de otra forma demasiado apretados o triviales.

ZUSAMMENFASSUNG (DEUTSCH)

Titel: Kollektive Identitäten in literarischer Gestalt: Das Ausstellen von Nationen und weiteren „imaginierten Gemeinschaften“ auf internationalen Buchmessen

Selbst angesichts des zunehmenden Interesses der Buch- und Literaturwissenschaften für internationale Literaturfestivals und Buchmessen ist die kommunikative, symbolische und performative Bedeutung von Büchern und Literatur als materiellem Ausstellungsobjekt bisher kaum erforscht worden. Der besondere Status des Literarischen, sowie dessen Inszenierung und Repräsentation wird hingegen anhand von Literatúrausstellungen deutlich, die dem Publikum einer Buchmesse historische und aktuelle Literaturlandschaften eines Landes, einer Region, einer Sprach- oder Kulturgemeinschaft präsentieren sollen.

Seit der Einführung von Länderschwerpunkten im Jahr 1988 auf der Frankfurter Buchmesse, dem wichtigsten Buchereignis der Welt, stellen sich jährlich „Buchnationen“ dar, die – so der ehemalige Frankfurter Direktor Peter Weidhaas – sich „mit ihrer Literatur, ihren Schriftstellern und ihrem gesamten kulturellen Kontext ‚inszenieren‘“ sollen (AuM 1989: 7). Die Verbreitung und Erweiterung dieses Programms auf internationalen Buchmessen, teilweise auch mit vielfältigen regionalen und transnationalen Schwerpunkten, stellt die Literaturwissenschaft vor die Frage nach der Funktion von „Kulturen“ und „Nationen“ als Referenzrahmen für die Definition, Zirkulation und Vermittlung von Literaturgütern im globalen Raum.

Das inzwischen also etablierte Länder-Format bedeutete eine Transformation von Buchmessen zu einer Art „Imagebörse“ (Niemeier 2001: 53) für branchenexterne Akteure wie Regierungen, Institutionen und Politiker*innen, die sich in diesem Rahmen profilieren. In diesem Sinne hat die Buchmesseforschung in den letzten Jahrzehnten meist am Beispiel der Frankfurter Buchmesse (u.a. die Studien Fischer 1999; Rütten 1999; Niemeyer 2001; und später Kölling 2014; Körrkö 2016 und 2018; Reuter 2016) Ehrengastauftritte mit Blick auf Repräsentationsstrategien zur Definition und Pflege des Image eines Landes oder Region erforscht. Erfolgt die Selbstdarstellung von Ehrengästen (Ländern, Städten oder Regionen) durch Modi des sogenannten *culture, nation* oder *city branding* (Dinnie 2015; Aronczyk 2013; Kavaratzis/Ashworth 2005), basieren diese Strategien im Kontext der Buchmesse auf literarischen Referenzen und „Kapitalien“ (Casanova 2008 [1999]). Ein Image kommt hier sowohl durch den diskursiven Verweis auf Literatur zustande, als auch durch die Inszenierung und Ausstellung eigener literarischer Produktionen oder Traditionen – in Form von Werken, Motiven, Figuren, aber auch literarischen Performances – in einem vom Ehrengast selbst gestalteten Pavillon.

Die ästhetische Dimension solcher Prozesse ist bislang von der Forschung kaum berücksichtigt worden. Vor dem theoretischen Hintergrund kultursemiotischer, konstruktivistischer und kulturkritischer Ansätze zur Bildung von Nationen und kollektiven Identitäten fragt die vorliegende Arbeit, wie Literatur im Kontext von Buchmessen zum Mittel der Imagebildung von zweckgestalteten „imaginierten Gemeinschaften“ (Anderson 2006 [1983]) wird und inwieweit diese

Präsentationsformen und Bilder wiederum auf die Vermittlung und Rezeption von Literaturen rückwirken. Mittels der Kombination von literatur- und museumswissenschaftlichen Ansätzen untersucht die Arbeit am Beispiel von sieben ausgewählten Ehrengastauftritten aus vergangenen Editionen der Buchmessen in Frankfurt, Guadalajara und Madrid (Parque del Retiro) die Entwicklung von Ausstellungsgestaltungen und -konzeptionen über drei Jahrzehnte. Durch die historische Perspektivierung bietet die Studie eine bisher nicht geleistete komparative und diachrone Analyse: von den ersten Ehrengastauftritten auf den Frankfurter Buchmessen der späten 1980er-Jahre bis zu jüngeren Auftritten im Jahr 2018 auf Buchmessen des spanischen und hispanoamerikanischen Raums.

Leitlinie der Analyse ist die Untersuchung der durch einen Ehrengastauftritt angestrebten und rezipierten Diskurse und Bilder (bzw. Images) eines Gastlandes, die sowohl rhetorische als auch ästhetische (räumlich-visuelle und performative) Dimensionen besitzen. Diese kommen durch Veranstaltungen, Pressemitteilungen und Programme zum Ausdruck, in besonders konzentrierter Weise aber durch Medien, Motive und Gestaltungsformen eines Ehrengastpavillons und einer Literatúrausstellung.

Ausgehend von einem literaturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse verfolgt die Studie zwei Ansätze, einen *philologischen* und einen *ästhetologischen*, um die Erscheinungsformen des literarischen Phänomens in solchen Kontexten zu ermitteln. Der Forschungsschwerpunkt der Arbeit liegt daher in der semiotisch produktiven Verknüpfung von a) Literatur (bzw. literarischem Feld), b) kulturellen Identitäten und c) Images einer Kultur, die im Zentrum der analysierten Ausstellungen stehen. Die theoretische Abhandlung im Teil I artikuliert und problematisiert die zentralen Begriffe *Literatur*, *Identität* und *Image* und deren historische Verflechtungen, indem u.a. die semiotische Funktion des Literarischen einerseits und jene von Ausstellungen (in Museen und Weltausstellungen) andererseits dargestellt wird, die spätestens seit dem XIX Jahrhundert zur Identitätsprägung und Imagebildung von Gemeinden und Nationen beitragen.

Zunächst wird ausgehend von der Theorie des literarischen Feldes (u.a. Bourdieu 1991 und 1992; Casanova 1999; Sapiro 2016a) der Literaturbegriff mit Blick auf Vermittlungskontexte und Verfahren auf internationalen Buchmessen neudefiniert, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Debatte über National- und Weltliteraturen als Zirkulationsmodelle (Damrosch 2003), die entsprechende Diskurse über die Literatur prägen. Die kombinierte Vermittlung von literarischen Werken und Länderimages im Rahmen von Ehrengastauftritten wird mithilfe von kulturwissenschaftlichen und marktwissenschaftlichen Ansätzen beschrieben, womit zum einen Identitäts- und Imagebildungsverfahren in deren Gemeinsamkeiten und Differenzen analysiert werden, zum anderen vermittelte „Imagotypen“ und „Autoimages“ eines Landes bzw. einer Kultur in Anlehnung an die literaturwissenschaftliche Imagologie (u.a. Dyserinck 1966; Fischer 1979; Fink 1993; Florack 2007; Kroucheva 2009) auf literarische Texte bzw. literaturhistorische und -kritische Kontexte zurückgeführt werden.

Zur Analyse solcher Images legt die Studie einen besonderen Fokus auf die mediale Gestaltung und Konzeption von Pavillon- und Ausstellungsräumen. Wegen der Neuheit und Komplexität des Forschungsobjekts besteht das erste Ziel der Arbeit darin, geeignete Modelle und

Dokumentationsmethoden zu entwickeln. Das Medium Ausstellung wurde durch den kombinierten Einsatz von museumsanalytischen Methoden in der Kulturwissenschaften (u.a. Bal 1996; Baur 2010; Schärer 2003; Scholze 2004; Muttenthaler/Wonisch 2003) und von theoretischen Ausführungen zu Modi und Möglichkeiten der Literatúrausstellung (u.a. Gfrereis/Lepper 2007; Bohnenkamp/Vandenrath 2011; Kroucheva/Schaff 2013; Régnier 2015; Hochkirchen/Kollar 2015; Hansen/Schoene/Teßmann 2017) erfasst. Schreibt die aktuellere Museumsforschung Besucher*innen einer Ausstellung eine zunehmend aktive Rolle zu (u.a. Simon 2010; Gesser et al. 2012; Wenrich/Kirmeier 2016), so werden auch in diesem Fall sämtliche Aspekte der Performativität von Ausstellungen und deren Interaktion mit dem Publikum berücksichtigt. Diese Dimensionen erweisen sich in der Studie als entscheidende Faktoren für den jeweils eingeführten Begriff von *Literatur*.

Basierend auf den oben skizzierten Ausführungen wurde ein vierfaches Modell zur Analyse von Ausstellungsräumen im Buchmessenkontext entwickelt, das Ausstellungen in deren a) *semiotischen*, b) *pragmatisch-kommunikativen*, c) *diskursiven* und d) *rezeptiven* Aspekten erfasst. Die Anwendung dieses Modells ermöglicht, die analysierten Gastlandauftritte in ihrer Multidimensionalität als komplexe „Dispositive“ (Koch 2016) zu betrachten und beschreiben, in denen die Literatur durch punktuelle Selektionen, Bewertungen, Klassifikationen und Kompositionen sowie kommunikative Rahmenereignisse in ein konstruiertes Ausstellungsobjekt transformiert wird. Daher beschreibt jede der Fallstudien nicht nur Ausstellungsräume und Exponate, und die jeweils in Ehrengastpavillons eingesetzte Medien und architektonischen Gestaltungsformen, sondern rekonstruiert auch umfassend die historischen und diskursiven Kontexte, in denen ein Ehrengastauftritt stattgefunden hat, und die für gezielte Vermittlungsstrategien eines Ehrengastprogramms auf der Buchmesse sowie für kontingent erweckte Rezeptionshorizonte sorgen.

Zur Einführung in die Fallstudien wird zudem ein historischer Überblick zum Entstehen des Ehrengastformats auf der Frankfurter Buchmesse 1988 und zur Entwicklung von Ausstellungspraktiken in diesem Rahmen gegeben. In diesem Zusammenhang wird zum ersten Mal versucht, eine taxonomische Definition der im Rahmen von Ehrengastauftritten eingesetzten Ausstellungsmodi vorzunehmen.

Zwei Analyseteile unternehmen eine diachrone Perspektivierung und Untersuchung von Ausstellungsstrategien im Rahmen von Ehrengastauftritten auf verschiedenen Buchmessen. Im ersten Analyseteil (Teil II) werden in historischer Perspektive drei exemplarische Auftritte aus der Chronologie der Länderauftritte auf der Frankfurter Buchmesse zwischen 1988 und 1997 untersucht: das erste Ehrengastland (Italien, 1988), das erste Land des amerikanischen Kontinents (Mexiko, 1992) und der erste Auftritt Portugals (1997), auf den eine lange Reihe portugiesischer Teilnahmen an Buchmessen folgen werden, die die vorliegende Arbeit teils ebenfalls berücksichtigt. Nach einer Betrachtung der Variationen des ursprünglichen Länderschwerpunkt-Formats in Frankfurt sowie auf den Buchmessen in Guadalajara und Madrid (Kapitel 7) vergleicht die Studie im zweiten Analyseteil (Teil III) einige erst kurz zurückliegende Literatúrausstellungen im Rahmen von Länderauftritten auf diesen Buchmessen und wiederum in Frankfurt: Deutschland auf der *Feria Internacional del Libro* (FIL) von Guadalajara (2011), Portugal auf der *Feria del Libro* von Madrid (2017), Frankreich und

die Frankophonie auf der Frankfurter Buchmesse (2017) und nochmal Portugal als Ehrengast der FIL Guadalajara im Jahr 2018 (Kapitel 9-11).

Die ausgewählten Beispiele zeigen eine mehrfache Entwicklung und Transformation der Kommunikation, der Gestaltung von Ausstellungen und auch der Verwendung von Literatur mit Blick auf Identitätskonzeptionen. Werden in den späten 1980er und 1990er-Jahren Ehrengastauftritte auf der Frankfurter Buchmesse von politischen Akteuren als gewinnbringende Schauplätze für die Repräsentation von „traditionsreichen“ Ländern als große Kulturnationen wahrgenommen (Rütten 2003), zeigen auch die analysierten Fallbeispiele aus dieser Zeitspanne einerseits eine Lenkung des literarischen durch das politische Feld, andererseits eine deutliche Anlehnung der dargestellten Literaturproduktionen an historisierende Interpretationsmuster. So bedienten zum Beispiel Italien (1988), Mexiko (1992) und Portugal (1997) durch imposante Inszenierungen und spektakuläre historische Überblicke – in Form von „grands récits“ (Lyotard 1979) – zum Teil Erwartungen und Imagotypen der nationalen Kulturen – etwa durch die Anspielung auf die Renaissance, die vorkolumbischen Zivilisationen oder die Seereisen. Die jüngeren und zeitgenössischen Beispiele hingegen setzen in ihren Ausstellungskonzepten stärker auf kommunikative Komponenten, die die Interaktion mit dem Publikum erfordern. Beim Ehrengastauftritt Deutschlands auf der Buchmesse in Guadalajara (2011) wurde im poetischen Symbol des Baums und mittels einer literarischen Performance ein dynamisches und transnationales Konzept in Szene gesetzt. Auf ähnliche Weise bemühte sich Frankreich auf der Frankfurter Buchmesse (2017) in Zusammenarbeit mit weiteren französischsprachigen Ländern um eine nicht frankreichzentrierte Darstellung der gegenwärtigen frankophonen Literatur durch eine Zusammenstellung von Installationen, Spielen und digitalen Medien. Auf der größten Publikumsmesse Spaniens, der *Feria del Libro de Madrid*, setzte Portugal in seiner Ausstellung die Literatur in den Dienst des Kulturtourismus und deutete den literarischen Text in ein Mittel zur Semiotisierung von Städten und Landschaften um. Kaum noch erkennbar war hingegen der Verweis auf die Literatur im portugiesischen Ehrengastpavillon auf der FIL Guadalajara 2018. Hier wurden das Buch und die Literatur als Brücke zur Aufwertung anderer Wirtschaftsbranchen wie Mode und Design eingesetzt.

Die Transformationen in den hier dargestellten Ausstellungskonzepten lassen eine eindeutige Tendenz erkennen: eine progressive Ablösung von modernen Repräsentationsformen. Diese zeigt sich insbesondere durch eine zunehmende „Entleerung“ und Dezentrierung von traditionell und historisch fixierten Literaturkanons, was auch eine Umwandlung und Ausweitung des Literaturbegriffs mit sich bringt. Immer mehr werden nicht nur neue, mehrsprachige und transkulturell geprägte Autor*innen im Rahmen von Länderdelegationen präsentiert, die die Vielfalt, Diversität und Offenheit der jeweiligen lokalen Buch- und Literaturbranchen sowie deren Wertsysteme darstellen sollen, sondern vor allem neue Genres, Literaturformen, Medien und Technologien, die verstärkt ein Land im Zeichen der Modernisierung und der Innovation inszenieren sollen. Die Zirkulation und Rezeption ausgestellter Literaturen im ökonomischen und kulturpolitischen Raum von Buchmessen erweisen sich dadurch als Prüfsteine für die Wandlungen des literarischen Mediums und seine Stelle in der Gegenwart. So kann die Studie sowohl wegen ihrer theoretischen Grundlagen als auch durch die Ausrichtung der Analyse

als Beitrag dienen, einen möglichst weitem und in den heutigen Literaturvermittlungsprozessen operationalisierbaren Literaturbegriff zu entwickeln. Dieser Begriff lässt sich u.a. in Anlehnung an die literaturwissenschaftliche Kanontheorie (Pozuelo Yvancos 2000 und Winko 1996) und die kritische Literaturgeschichtsschreibung als *pragmatisch* bezeichnen (vgl. Winko/Jannidis/Lauer 2009). Die pragmatische Dimension verweist nicht bloß auf eine historische Wandelbarkeit dessen, was und für wen je nach Kontext als *Literatur* gilt, sondern vor allem auf die konkreten *Praktiken*, die diese oder jene Fassung von Literatur jeweils bestimmen.

Nicht zuletzt ist auf Buchmessen immer mehr vom kommerziellen und politischen Wert der Literatur die Rede. So stellt die vorliegende Studie, neben ihrer literatur- und kulturwissenschaftlichen Dimension, auch Anwendungsmöglichkeiten im Sinne von *good practices* zusammen. Sie ist zudem ein analytisches Instrument zur kritischen Betrachtung von Ausstellungs- und Werbestrategien mittels der Literatur, der literarischen Inszenierung und Literaturvermittlung.

BIBLIOGRAFÍA

A. Literatura general

Abt, Jeffrey (2006): “The Origin of the Public Museum”. En: Macdonald, Sharon (ed.): *A Companion to Museum Studies*. Nueva York: Routledge, pp. 115-134.

Alpers, Svetlana (1990): “The Museum as a Way of Seeing”. En: Karp, Ivan/Lavine, Steven D. (eds.): *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington/Londres: Smithsonian Institution Press, pp. 26-32.

Anastasio, Matteo (2018): “Neue Sprachen der Literatur ‘auf Französisch’: Strategien des Literatúrausstellens im Zeichen von Innovation und Kooperation im Rahmen des Ehrengastauftritts Frankreichs auf der 69. Frankfurter Buchmesse (2017)”. En: *Lendemains*, núm. 170-171, pp. 47-74.

Anastasio, Matteo (2019a): “‘México, un libro abierto’. La exposición central del País invitado en la 44a Feria del Libro de Fráncfort (1992)”. En: Bosshard, Marco Thomas/García Naharro, Fernando (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. I: *Planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania*. Madrid/Fráncfort del Meno: Vervuert/Iberoamericana, pp. 45-91.

Anastasio, Matteo (2019b): “Caminos de... Portugal. El pabellón portugués en la 76a Feria del Libro de Madrid (2017) entre promoción literaria y turismo cultural”. En: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 41, año 2019, pp. 45-72.

Anastasio, Matteo (2022): “Las ferias del libro como espacios estéticos y performativos de definición literaria. El ejemplo del ‘árbol’ alemán, entre Frankfurt y Guadalajara”. En: Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 2: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 373-415.

Anastasio, Matteo (2023): “Transiciones entre ‘nacional’ y ‘mundial’. La exhibición de países y literaturas en las ferias internacionales del libro”. En: Anastasio, Matteo/Brink, Margot/Dauth, Lisa/Erickson, Andrew/Leitloff, Isabelle/Rhein, Jan (eds.): *Transnationale Literaturen und Literaturtransfer im 20. und 21. Jahrhundert. Plurilinguale und interdisziplinäre Perspektiven*. Bielefeld: transcript, pp. 97-112.

Anastasio, Matteo (2024): “Literatura española en exposición. Fráncfort 2022 y las maniobras de ‘desbordamiento’ del canon”. En: *Estudios Culturales Hispánicos*, núm. 6 [en prensa].

Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja I. (eds.; 2022): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 2: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert.

Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/García Naharro, Fernando/Hertwig Luise (2022): “Resultados del proyecto: ‘Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica’ (2017-2020)”. En: Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja (eds.): *Las*

ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica. Vol. 2: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 33-52.

Anastasio, Matteo/Rhein, Jan (eds.; 2021): *Transitzonen zwischen Literatur und Museum*. Berlín/Boston: De Gruyter.

Andermann, Jens/González Stephan, Beatriz (eds.; 2006): *Galerías del progreso*.

Andermann, Jens/Rowe, William (eds; 2005): *Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America*. Nueva York: Berghahn Books.

Anderson, Benedict (2006 [1983]): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Revisited Edition*. Londres/Nueva York: Verso.

Apter, Emily (2013): *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, Londres/Nueva York: Verso.

Aronczyk, Melissa (2013): *Branding the nation. The Global Business of National Identity*. Nueva York: Oxford University Press.

Assmann, Jan: “Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität”. En: id./Hölscher, Tonio: *Kultur und Gedächtnis*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1988, pp. 9-19.

Aullón de Haro, Pedro (2008): “Problemas fundamentales de la historiografía literaria moderna”. En: Romero Tobar, Leonardo (ed.): *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 15-30.

Austin, John Langshaw (1962): *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.

Ayala Ochoa, Camilo (2022): “Son lecturas nuestros pasos. La Feria Internacional del Libro de los Universitarios (Filuni) de la UNAM”. En: Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 2: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 481-493.

Azorín (2014): *Libros, buquinistas y bibliotecas. Crónicas de un transeúnte: Madrid-París*. Ed. de Francisco Fuster. Madrid: Fórcola Ediciones.

Azuma, Ronald T. (1997): “A Survey of Augmented Reality”. En: *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, vol. 6, núm. 4, pp. 355-385.

Bal, Mieke (1996): *Double Exposure. The Subject of Cultural Analysis*. Nueva York/Londres: Routledge.

Balzer, David (2014): *Curationism. How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. Toronto: Coach House Books.

Barth, Volker (2008): “Paris 1867”. En: Findling, John E./Pelle, Kimberly D. (eds.): *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*. Jefferson (North Carolina): McFarland & Company, pp. 37-44.

Barthel, Wolfgang (1984): “Literaturausstellungen im Visier”. En: *Neue Museumskunde*, vol. 27, núm. 1, pp. 4-13.

Barthes, Roland (1957): *Mythologies*. París: Seuil.

Barthes, Roland (1973): *Le plaisir du texte*. París: Seuil.

Barthes, Roland (1977): *Fragments d'un discours amoureux*. París: Seuil.

- Baudrillard, Jean (1981): *Simulacres et Simulation*. París: Galilée.
- Baur, Joachim (2010a): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld: transcript.
- Baur, Joachim (2010b): “Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands”. En: id. (ed.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld: transcript, pp. 279-283.
- Beller, Manfred (2007): “Perception, image, imagology”. En: Beller, Manfred/Leerssen, Joep (eds.): *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey*. Amsterdam/Nueva York: Rodopi, pp. 3-16.
- Beller, Manfred/Leerssen, Joep (eds.; 2007): *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey*. Amsterdam/Nueva York: Rodopi, pp. 3-16.
- Bennet, Tony (1995): *The Birth of Museum. History, Theory, Politics*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Benjamin, Walter (1991a): “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” [1935]. En: id.: *Gesammelte Schriften*. Vol. I, 2. Ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 431-508 (edición en español: Benjamin, Walter [2003]: *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Trad. de Andrés E. Weikert. Ciudad de México: Editorial Itaca).
- Benjamin, Walter (1991b [1927-1940]): *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*. Vol. V, 1. Ed. de Rolf Tiedemann. Fráncfort del Meno: Suhrkamp (edición en español: Benjamin, Walter [2005]: *Libro de los pasajes*. Trad. de Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero. Madrid: Akal Ediciones).
- Beyrer, Klaus (1986): “Literaturmuseum und Publikum. Zu einigen Problemen der Vermittlung”. En: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes*, vol. 33, núm. 2, pp. 37-42.
- Bettini, Maurizio (2016): *Radici, Tradizione, identità, memoria*. Boloña: Il Mulino.
- Bhabha, Homi K. (ed. 1990): “Introduction: narrating the nation”. En: id.: *Nation and Narration*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Birus, Hendrik (1995): “Goethes Idee der Weltliteratur Eine historische Vergegenwärtigung”, en: Schmeling, Manfred (ed.): *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 5-28.
- Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne (2019): *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Bioy Casares, Adolfo (2002): “La invención de Morel” [1940]. En: id.: *La invención de Morel. Plan de evasión. La trama celeste*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Bloom, Harold (1994): *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Nueva York/San Diego/Londres: Harcourt Brace & Co.
- Blumenberg, Hans (2013): *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Böck, Sebastian/Ingelmann/Matuszkiewicz, Kai/Schruhl (eds.; 2017): *Lesen X.0: Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart*. Göttingen: V&R unipress.

Böhme, Gernot (2001): *Asthetik. Vorlesung über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink.

Böhmer, Sebastian (2015): “Was bedeutet die Materialität der Literatur für die Literatur(-ausstellung)?”. En: Hochkirchen, Britta/Kollar, Elke (eds.): *Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven*. Bielefeld: transcript, pp. 87-102.

Böker, Elisabeth (2013): “Sagenhaftes Island” – Erfolgsfaktoren des isländischen Ehrengastauftritts auf der Frankfurter Buchmesse 2011, Johannes Gutenberg-Universität: Mainz. [tesis magistral].

Bolaños, María (2010): “Internationale Perspektiven der Museumsforschung – Spanien”. En: Baur, Joachim (ed.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: transcript, pp. 279-283.

Booth, Wayne C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Borges, Jorge Luis (1974): *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borsò, Vittoria (1994): *Jenseits der Einsamkeit – Versuch einer interkulturellen Analyse. Kritischer Rückblick auf die Diskurse des Magischen Realismus*. Fráncfort del Meno: Vervuert.

Boorstin, Daniel J. (1987 [1961]): *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Random House.

Bosshard, Marco Thomas (2014): “Länderschwerpunkte auf der Frankfurter Buchmesse. Zur Selbstinszenierung von Nationalkultur anhand der Gastlandauftritte Argentinien und Brasiliens”. En: Gesine Müller (ed.): *Verlag Macht Weltliteratur. Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Übersetzungspolitik*. Berlín: Walter Frey/tranvía, 2014, pp. 147-163.

Bosshard, Marco Thomas (ed.; 2015a): *Buchmarkt, Buchindustrie und Buchmessen in Deutschland, Spanien und Lateinamerika*. Berlin/Münster.

Bosshard, Marco Thomas (2015b): “Vorwort”. En: Bosshard, Marco Thomas (ed.): *Buchmarkt, Buchindustrie und Buchmessen in Deutschland, Spanien und Lateinamerika*. Berlin/Münster: LIT, pp. 7-12.

Bosshard, Marco Thomas (2021a): “¿Arquitectura versus literatura? Escenificación, jerarquización y marginación de la literatura: un análisis de la exposición del pabellón de honor de la Feria del Libro de Fráncfort en 1991”. En: Villarino Pardo, M. Carmen/Galanes Santos, Iolanda/Alonso, Ana Luna (eds.): *Promoción cultural y Traducción. Ferias internacionales del libro e invitados de honor*. Bern et al.: Peter Lang, pp. 197-223.

Bosshard, Marco Thomas (2021b): “Las ferias del libro de Frankfurt, Guadalajara, Buenos Aires y Rio de Janeiro y la promoción de las literaturas extranjeras a través del formato del ‘invitado de honor’: perspectivas y datos empíricos del público general y profesional”. En: Guerrero, Gustavo/Loy, Benjamin/Müller, Gesine (eds.): *Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 297-319.

Bosshard, Marco Thomas/García Naharro, Fernando (eds.; 2019): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 1: *Planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert.

Bosshard, Marco Thomas/Gieseke, Sarah (2015): “‘Das Leben ist ein Tango’: Zur Inszenierung argentinischer Literatur durch deutsche Verlage in den Vorschauen zum argentinischen Buchmesseschwerpunkt 2010”. En: Bosshard, Marco Thomas (ed.): *Buchmarkt, Buchindustrie und Buchmessen in Deutschland, Spanien und Lateinamerika*. Münster: LIT, pp. 195-224.

Bourdieu, Pierre (1979): *La distinction. Critique sociale du jugement*. París: Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, Pierre (1980): *Le Sens pratique*. París: Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, Pierre (1991): “Le champ littéraire”. En: *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, núm 1 (septembre de 1991), pp. 3-46.

Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil.

Boylan, Patrick J. (2006): “The Museum Profession”. En: Macdonald, Sharon (ed.): *A Companion to Museum Studies*. Malden et al.: Blackwell Publishing, pp. 415-430.

Bromberger, Christian (1993): “L’ethnologie de la France et le problème de l’identité”. En: *Civilisations*, vol. 42, núm. 2, pp. 45-63, <https://doi.org/10.4000/civilisations.2284> (16/06/2020).

Buschmann, Heike (2010): “Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse”. En: Baur, Joachim (ed.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: transcript, pp. 149-170.

Bustarret, Claire (2010): “Quand l’écriture vive devient patrimoine : Les manuscrits d’écrivains à l’Exposition de 1937”. En: *Culture & Musées*, núm. 16, pp. 159-176.

Burrow, Trigant (1924): “Social images versus reality”. En: *The Journal of Abnormal Psychology and Social Psychology*, vol. 19, núm. 3, pp. 230-235.

Califa, Oche (2022): “Las ciudades invitadas de honor en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires”. En: Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 2: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 471-480.

Cameron, Duncan (1971): “The Museum, a Temple or the Forum”. En: *Curator*, vol XIV, núm. 1, pp. 11-24.

Carré, Jean-Marie (1947): *Les écrivains français et le mirage allemand, 1800-1940*. París: Boivin.

Casanova, Pascale (2002): “Consécration et accumulation de capital littéraire”. En: *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, septembre de 2002, pp. 7-20, <https://doi.org/10.3406/arss.2002.2804> (23/06/2020).

Casanova, Pascale (2005): “Literature as a World”. En: *New Left Review*, núm. 31, pp. 71-90.

Casanova, Pascale (2008 [1999]): *La République Mondiale des Lettres*. París: Gallimard.

Casanova, Pascale (ed.; 2011): *Des littératures combatives. L’internationale des nationalismes littéraires*. París: Éditions Raisons d’agir.

Cendán Pazos, Fernando (1987): *Historia de la Feria del Libro de Madrid (1933-1986)*. Madrid: Cámara de Comercio e Industria de Madrid.

Cervantes Becerril, Freja I. (2022a): “Las voces femeninas del Premio FIL de Literatura en Lengua Romances”. En: Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 2: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 259-302.

Chartier, Roger (1992): *L'ordre des livres : lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence: Alinea.

Cheah, Pheng (2016): *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham/Londres: Duke University Press.

Clement, Michel/Bölke, Kristina/Schulz, Petra (2019): “The Impact of Book Fairs on Book Sales”. En: Bosshard, Marco Thomas/García Naharro, Fernando (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación económica y cultural*. Vol. 1.: *Planteamientos generales y testimonios*, Madrid/Fráncfort del Meno: Vervuert/Iberoamericana, pp. 133-144.

Colard, Jean-Max (2010) “Quand la littérature fait exposition”. En: *Littérature*, núm. 160, pp. 74-88.

Colard, Jean-Max (2016): “De la préface d'exposition à l'exposition préface”. En: Luneau, Marie-Pier/Saint-Amand, Denis (eds.): *La préface. Formes et enjeux d'un discours d'escorte*. París: Classiques Garnier, pp. 359-385.

Clüver, Claus (2001): “Inter textus, inter artes, inter media”. En: *Komparatistik: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Synchron, pp. 14-50.

D'haen, Theo (2012): *The Routledge Concise History of World Literature*. Abingdon/Nueva York: Routledge.

Damrosch, David (2003): *What Is World Literature?* Princeton/Oxford: Princeton University Press.

Damrosch, David (2020): *Comparing the Literatures. Literary Studies in a Global Age*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.

Darnton, Robert (1982): *What is the history of books?* En: *Daedalus*, vol. 111, núm. 3, pp. 65-83.

Davis, Todd F./Womack, Kenneth (2002): *Formalist Criticism and Reader-Response Theory*. Nueva York: Palgrave.

De Rougemont, Denis (1972 [1939]): *L'Amour et l'Occident*. París: Pion.

Debord, Guy (1987 [1967]): *La Société du Spectacle*. París: Éditions Champ Libre.

Delianidou, Simela (2010): *Transformative – transitäre – transgressive Identitätsmodelle. Autothematische Exilliteratur zwischen Moderne und Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Depoux, Annaliese (2006): “De l'espace littéraire à l'espace muséal : la muséographisation de Joachim du Bellay”. En: *Communication et langages*, núm. 150, pp. 93-103.

Desvallées, André/Mairesse, François (coord.; 2011): *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. París: Armand Colin.

Di Monte, Maria Giuseppina/Carci, Giuseppe/Lodovici, Emilia/Filaming, Valentina (eds. 2021): *Case museo. Tra consonanze e differenze*. Roma: De Luca Editori d'Arte.

- Dinnie, Keith (2005): *Nation Branding. Concept, Issues, Practice*. Abingdon: Routledge.
- Dirlik, Arif (2007): “Global South: Predicament and Promise”. En: *The Global South*, vol. 1, núm. 1, pp. 12-23.
- Dubois, Jacques (1978): *L’institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Bruselas: Bernand Natnan/Éditions Labor.
- Dujovne, Alejandro (2016): “Fráncfort háblame de mí”. En: *Revista Anfibia*, 3 de mayo de 2016, <https://www.revistaanfibia.com/frankfurt-hablame-de-mi/> (04.08.2023).
- Dujovne, Alejandro (2018): “¿Y dónde está el Estado? Propuestas para pensar el Estado y la política pública en los estudios del libro y la edición”. En: *Badebec*, vol. 8, núm. 15, pp. 205-206.
- Dujovne, Alejandro (2022): “La geografía común que nos separa: las ferias internacionales del libro en América Latina frente al reto de la fragmentación regional”. En: Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 2: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 145-175.
- Dujovne, Alejandro/Sorá, Gustavo (2011): “Un hecho de política cultural: Argentina en la República Mundial de la Edición”. En: Faillace, Magdalena (ed.): *Feria del Libro de Frankfurt: Argentina País invitado de honor 2010*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores/Comercio Internacional y Culto, pp. 188-202.
- Dyserinck, Hugo (1966): “Zum Problem der ‘images’ und ‘mirages’ und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft”. En: *Arcadia*, núm. 1, pp. 107-120.
- Dyserinck, Hugo (1970): *Graf Hermann Keyserling und Frankreich. Ein Kapitel deutsch-französischer Geistesbeziehungen im 20. Jahrhundert*. Bonn: Bouvier.
- Ebeling, Susanne/Hügel, Hans-Otto/Lubnow, Ralf (eds.; 1991): *Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985: Bundesrepublik Deutschland. Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie*. Múnich et al.: KG Saur.
- Eckermann, Johann Peter (2018 [1827]): *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Ed. de Karla-Maria Guth. Berlín/Weimar: Hofenberg [trad. es. id. (2005): *Conversaciones con Goethe*. Traducción al español de Rosa Sala Rose. Barcelona: Acanalado].
- Eco, Umberto (1975): *Trattato di semiotica generale*. Milán: Bompiani.
- Eco, Umberto (1977): *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*. Milán: Bompiani.
- Eco, Umberto (1979): *Lector in fabula*. Milán: Bompiani.
- Eco, Umberto (1986): “A Theory of Expositions” [1967]. En: id. *Travels in Hyperreality*. Nueva York: Harcourt Brace & Co., pp. 291-307.
- Eco, Umberto (2007): *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*. Milán: Bompiani.
- Einert, Katharina (2015): “América Latina y la literatura mundial ‘17 autores escriben la novela del continente latinoamericano’ o: La doble ficcionalización de América Latina y sus literaturas”. En: Gras Miravet, Dunia/Müller, Gesine (eds.; 2015): *América Latina y la literatura mundial*. Mercado

editorial, redes globales y la invención de un continente. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 223-239.

English, James F. (2005): *The Economy of Prestige. Prizes, Awards and the Circulation of Culture Value*. Cambridge/Massachusetts/Londres: Harvard University Press.

Erfurt, Jürgen (2021): *Transkulturalität – Prozesse und Perspektiven*. Tübinga: Narr Francke Attempo Verlag.

Espagne, Michel/Werner, Michael (1987): “La construction d’une référence culturelle allemande en France: Génèse et Histoire (1750-1914)”. En: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 42, núm. 4, pp. 969-992.

Ette, Ottmar (2004): “Wege des Wissens. Fünf Thesen: zum Weltbewusstsein und den Literaturen der Welt”. En: Hoffmann, Sabine/Wehrheim, Monika (eds.): *Lateinamerika. Orte und Ordnung des Wissens*. Tübinga: Günter Narr, pp. 169-184.

Ette, Ottmar (2012): *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlín/Boston: De Gruyter.

Ette, Ottmar (2013): *Viellöbliche Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur*. Berlín: Tranvía.

Fabietti, Ugo (1995): *L’identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*. Roma: Carocci.

Ferguson, Bruce W. (1996): “Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense”. En: Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce W./Nairne, Sandy (eds.): *Thinking about Exhibitions*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 126-136.

Fernández García, María Jesús/Leal, María Luísa (2012): “Introducción”. En: id. (coord.): *Imagologías Ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*. Mérida: Gabinete de iniciativas transfronterizas, Gobierno de Extremadura, pp. 13-15.

Findling, John E./Pelle, Kimberly D. (eds.; 2008): *Encyclopedia of World’s Fairs and Expositions*. Jefferson (North Carolina): McFarland & Company.

Fischer, Ernst (1999): “Geglückte Imagekorrektur? Bilanz des Schwerpunktthemas Österreich 1995”. En: Füssel, Stephan (ed.): *50 Jahre Frankfurter Buchmesse*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 150-162.

Fischer, Manfred (1979): “Komparatistische Imagologie. Für eine interdisziplinäre Erforschung national-imagotyper Systeme”. En: *Zeitschrift für Sozialpsychologie*, vol. 10, núm. 1, año 1979, pp. 30-44.

Fish, Stanley (1980): *Is There A Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.

Florack, Ruth (2007): *Bekannte Fremde. Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*. Tübinga: Niemeyer.

Foucault, Michel (1966): *Le mots et les choses*. París: Gallimard.

Foucault, Michel (1972): *Histoire de la folie à l’âge classique*. París: Gallimard.

Foucault, Michel (1984): “Des espaces autres” [texto de la conferencia al Cercle d’études architecturales, el 14 de marzo 1967]. En: *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, pp. 46-49.

Foucault, Michel (1994): “Le jeu de Michel Foucault” [1977]. En: id.: *Dits et Écrits. 1954-1988*. Vol. III: 1976-1979. París: Gallimard, pp. 298-329.

Foucault, Michel (2015a): “L’Archéologie du savoir” [1969]. En: id.: *Œuvres. II*. París: Gallimard, pp. 1-224.

Foucault, Michel (2015b): “L’Ordre du discours” [1970]. En: id.: *Œuvres. II*. París: Gallimard, pp. 225-259.

Foucault, Michel (2015c): “Surveiller et punir. Naissance de la prison” [1975]. En: id.: *Œuvres. II*. París: Gallimard, pp. 261-613.

Foucault, Michel (2015d): “Qu’est-ce qu’un auteur?” [1969]. En: id.: *Œuvres. II*. París: Gallimard, pp. 1258-1280.

Frey, Bruno S./Meier, Stephan (2006): “Cultural Economics”. En: Macdonald, Sharon (ed.): *A Companion to Museum Studies*. Malden et al.: Blackwell Publishing, pp. 398-414.

Funke, Mandy (2004): *Rezeptionstheorie, Rezeptionsästhetik: Betrachtungen eines deutsch-deutschen Diskurses*. Bielefeld: Aisthesis.

Füssel, Stephan (1999a): “Vorwort”. En: id. (ed.): *50 Jahre Frankfurter Buchmesse*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 7-11.

Füssel, Stephan (1999b): “Ein Frankfurter Phoenix. Die Anfänge der Frankfurter Buchmesse und ihre frühe Internationalisierung”. En: id. (ed.): *50 Jahre Frankfurter Buchmesse*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 12-29.

Füssel, Stephan (1999c): “‘Gegen die Geschäftemacherei des Bestsellerbetriebs’. Die kurze Phase der Gegen-Buchmesse 1977 bis 1984”. En: id. (ed.): *50 Jahre Frankfurter Buchmesse*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 115-119.

Füssel, Stephan (ed. 1999d): *50 Jahre Frankfurter Buchmesse: 1949–1999*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 139-149.

Galanes Santos, Iolanda (2021): “Traducción e invitado de honor en FIL. Una aproximación”. En: Villarino Pardo, M. Carmen/Galanes Santos, Iolanda/Alonso, Ana Luna (eds.): *Promoción cultural y Traducción. Ferias internacionales del libro e invitados de honor*. Berna et al.: Peter Lang, pp. 75-95.

Gamper, Michael/Müller-Tamm, Jutta/Wachter, David/Wrobel, Jasmin (eds.; 2023): *Der Wert der literarischen Zirkulation / The Value of Literary Circulation*. Berlín/Heidelberg: J.B. Metzler.

García Canclini, Néstor (2001 [1989]): *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Nueva edición*. Barcelona/Buenos Aires/Ciudad de México: Paidós.

García Naharro, Fernando (2019a): “Actores anejos al campo editorial: el caso de la Feria del Libro de Madrid”. En: Bosshard, Marco Thomas/García Naharro, Fernando (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. I: *Planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania*. Fráncfort del Meno/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 145-172.

García Naharro, Fernando (2019b): “El contenido de la forma. Madrid como ciudad invitada de honor en la FIL Guadalajara 2017”. En: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 41, pp. 109-132.

García Naharro, Fernando (2020): “Branding like a City: Barcelona and its Literature at the Buenos Aires Book Fair”. En: *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. 11, núm. 2, DOI: <https://doi.org/10.7202/1070265ar>.

García Naharro, Fernando (2021): “De lo que era el LIBER. Una mirada analítica a LIBER Madrid 2017 con Argentina como País invitado de honor”, texto de la conferencia dictada en el marco del IV Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición (4CAELE), en Paraná, del 10-12 de noviembre de 2021 en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos [inédito; cortesía del autor].

García Naharro, Fernando (2020): “Branding like a City: Barcelona and its Literature at the Buenos Aires Book Fair”. *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. XI, núm. 2, <https://id.erudit.org/iderudit/1070265ar> (06/08/2020).

García Naharro, Fernando (2022): “Ni puras ni (tan) bastardas. Las ferias del libro como instancias de consagración de nuevo cuño”. En: Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 2: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 121-139.

Gardner, Burleigh B./Levy, Sidney J. (1955): “The Product and the Brand”. En: *Harvard Business Review*, núm. 33, pp. 33-39.

Garone Gravier, Marina (2022): “Comunicación visual de las ferias del libro en México: los carteles del Palacio de Minería (1979-2019) y Guadalajara (1987-2017)”. En: Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 2: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 417-448.

Gee, James Paul (1999): *An Introduction to Discourse Analysis. Theory and Method*. Londres/Nueva York: Routledge.

Gellner, Ernest (1983): *Nation and Nationalism*. Ithaca (New York): Cornell University Press.

Genette, Gérard (1972): *Figures III*. París: Seuil.

Genette, Gérard (1982): *Palimpseste. La Littérature au second degré*. París: Seuil.

Genette, Gérard (1987): *Seuils*. París: Seuil.

Genette, Gérard (1991 [1979]): *Fiction et Diction*. París: Seuil.

Gerling, Vera Elisabeth (2004): *Lateinamerika. So fern und doch so nah? Übersetzungsanthologien und Kulturvermittlung*. Tübinga: Gunter Narr Verlag.

Gesser, Susanne/Handschin, Martin/Janelli, Angela/Lichtensteiger, Sibylle (eds.; 2012): *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.

Gfreireis, Heike (2007): “Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen?”. En: Gfreireis, Heike/Lepper, Marcel (eds.): *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*, Göttingen: Wallstein, pp. 81-87.

Gfrereis, Heike (2012): “Das Gesicht der Poesie. Die neue Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach Mit einem Seitenblick auf das Literaturmuseum der Moderne”. En: Seemann, Hellmut T./Valk, Thorsten (eds.): *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik*. Göttingen: Wallstein Verlag, pp. 269-282.

Gfrereis, Heike (2021): “Literarische Erfahrung im Museum oder: Wie man in einer Literatúrausstellung lesen kann”. En: Anastasio, Matteo/Rhein Jan (eds.): *Transitzonen zwischen Literatur und Museum*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 37-64.

Gfreireis, Heike/Lepper, Marcel (eds.; 2007): *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*, Göttingen: Wallstein.

Gil Espín, Manuel (2022): “La Feria del Libro de Madrid: desafíos e incertidumbres ante un mundo híbrido”. En: Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 2: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 451-461.

Goethe, Johann Wolfgang von (1998): *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Goethes Werke, vol. VII: *Romane und Novellen II. Hamburger Ausgabe*) Múnich: Beck.

Goldstein, Philip/Malchor, James L. (eds.; 2008): *New Directions in American Reception Study*. Oxford: Oxford University Press).

González, José Diego (ed.; 2018): *Zoom a las ferias*. Bogotá: CERLALC.

Götz, Franz Jürgen (1999): “Von der Buch- zur Medienmesse? Electronic Publishing und Electronic Media auf der Frankfurter Buchmesse”. En: Füßel, Stephan (ed.): *50 Jahre Frankfurter Buchmesse*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 163-177.

Gräbner, Cornelia (2008): “Performance Poetry. New Languages and New Literary Circuits?”. En: *World Literature Today*, enero-febrero de 2008, pp. 25-28.

Gräbner, Cornelia/Casas, Arturo (eds.; 2011): *Performing poetry: body, place and rhythm in the poetry performance*. Amsterdam [et al.]: Rodopi.

Gras Miravet, Dunia/Müller, Gesine (eds.; 2015): *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert.

Gras Miravet, Dunia/Müller, Gesine (eds.; 2015): *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert.

Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce W./Nairne, Sandy (eds.; 1996): *Thinking about Exhibitions*. Londres/Nueva York: Routledge.

Greenblatt, Stephen (1990): “Resonance and Wonder”. En: *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 43, núm. 4, pp. 11-34.

Gregorio, Maria (2021): “Reading a Literary Mind Map through European Exhibitions and Museums: A Visitor Testimony by a Member of the International Committee of Literary and Composers’ Museums (ICLCM)”. En: Anastasio, Matteo/Rhein Jan (eds.): *Transitzonen zwischen Literatur und Museum*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 95-111.

Gregorio, Maria/Kahrs, Axel (eds.): *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche e prospettive*. Milano: CLUEB.

Grice, Herbert Paul (1989): *Studies in the Way of Words*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.

Guarino, Micaela (ed.; 2020): *Musei letterari e di musicisti in Italia*. Milano: ICOM Italia.

Guerrero, Gustavo/Loy, Benjamin/Müller, Gesine (eds.; 2021): *World Editors. Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*. Berlín/Boston: De Gruyter.

Guyard, Marius-François (1951): *La littérature comparée*. París: Presses universitaires de France.

Gwóźdź, Patricia A./Lenz, Markus (2018): “Von der Weltliteratur zu den Literaturen der Welt”. En: id. (eds.): *Literaturen der Welt. Zugänge, Modelle, Analysen eines Konzeptes im Übergang*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Hajer, Marteen A. (1997): *The Politics of Environmental Discourse: Ecological Modernization and the Policy Process*. Oxford: Oxford University Press.

Hall, Stuart (1980): “Encoding/Decoding”. En: id./Hobson, Dorothy/Lowe, Andrew/Willis, Paul (eds.): *Culture, Media, Language*. Londres: Hutchinson, pp. 128-138.

Hamon, Philippe (1989): *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*. París: Librairie José Corti.

Hamon, Philippe (1995): “Le Musée et le texte”. En: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 95, núm. 1, pp. 3-12.

Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle. París: Librairie José Corti.

Hanak-Lettner, Werner (2011): *Die Ausstellung als Drama*. Bielefeld: transcript.

Hann, Rachel (2019): *Beyond Scenography*. New York: Routledge.

Hansen, Lis/Schoene, Janneke/Teßmann, Levke (eds.; 2017): *Das Immaterielle ausstellen: Zur Musealisierung von Literatur und performativer Kunst*. Bielefeld: transcript.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1995 [1835-1838]): *Vorlesungen über die Ästhetik, Bände 1-3*. Ed. Rüdiger Bubner. Stuttgart: Reclam.

Heilbron, Johan (1999): “Towards a Sociology of Translation: Book Translation as a Cultural World-System”. En: *European Journal of Social Theory*, vol. 2, núm. 4, pp. 429-444. DOI: 10.1177/136843199002004002.

Heilwagen, Olivier (2002): “Über die Unmöglichkeit, Literatur angemessen auszustellen”. En: Kussin, Christiane (ed.; 2002): *Zwischen Reliquienkult und Reizüberflutung. Möglichkeiten der Konzeption und Gestaltung von Literatúrausstellungen*. Berlín: ALG, pp. 118-142.

Helgesson, Stefan/Vermuelen, Pieter (eds.) (2016): *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*. Londres: Routledge.

Hendrix, Harald (ed.; 2008a): *Writers House and the Making of Memory*. Nueva York/Londres: Routledge.

Hendrix, Harald (2008b): “The Early Modern Invention of Literary Tourism”. En: id. (ed.) *Writers House and the Making of Memory*. Nueva York/Londres: Routledge, pp. 15-29.

Hendrix, Harald (2015): “Literary heritage sites across Europe: a tour d’horizon”. En: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, núm. 16, junio 2015, pp. 23-38.

Herder, Johann Gottfried (1982): “Über die neuere deutsche Literatur”. En: *Herders Werke in fünf Bänden*. Vol. 2. Ed. Regine Otto. Berlín/Weimar: Aufbau-Verlag, pp. 5-68.

Hertwig, Luise (2018): “Rayonnement culturel und Gastfreundschaft der französischen Sprache. Die Ehrengastauftritte Frankreichs auf der Frankfurter Buchmesse 1989 und 2017”. En: *Lendemains*, núm. 170-171, pp. 7-25.

Hertwig, Luise (2019): “Guests of Honour at Feria del Libro de Madrid: The Cases of ¡AleManía! and *France como un libro abierto*”. En: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 41, pp. 153-180.

Hertwig, Luise (2023): *Bibliodiversität im Kontext des französischen Ehrengastauftritts “Francfort en français” auf der Frankfurter Buchmesse 2017: Die ganze Vielfalt des Publizierens in französischer Sprache?* Tübingen: Narr Francke Attempto.

Hilier, Bill/Tzortzi, Kali (2006): “Space Syntax: The Language of Museum Space”. En: Macdonald, Sharon (ed.): *A Companion to Museum Studies*. Malden et al.: Blackwell Publishing, pp. 282-301.

Hobsbawm, Eric (1983): “Introduction: Inventing Traditions”. En: id./Ranger, Terence (eds.): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-15.

Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (eds.) (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hochkirchen, Britta/Kollar, Elke (eds.; 2015): *Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven*. Bielefeld: transcript.

Hocke, Gustav René (1957): *Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt.

Hoffmann, Anna Rebecca (2018): *An Literatur erinnern. Zur Erinnerungsarbeit literarischer Museen und Gedenkstätten*. Bielefeld: transcript.

Holland, Normand (1968): *The Dynamics of Literary Response*. New York: Oxford University Press.

Holstein, James A./Gubrium, Jaber F. (2000): *The Self We Live By. Narrative Identity in a Postmodern World*. Nueva York/Oxford: Oxford University Press.

Holt, Douglas B. (2004): *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*. Harvard: Harvard Business School Press.

Hooper-Greenhill, Eilean (2006): “Studying Visitors”. En: Macdonald, Sharon (ed.): *A Companion to Museum Studies*. Nueva York: Routledge, pp. 362-376.

Horta, Maria de Lourdes Parreiras (1992): *Museum Semiotics. A New Approach to Museum Communication*. Leicester: University of Leicester [tesis doctoral].

Hoth de Olano, Christiane/Schuster, Sven (2021): “Exposiciones y cultura visual en América Latina, siglos XX y XX. Introducción”. En: id. (eds): *Exposiciones y cultura visual en América Latina, siglos XIX y XX* (dossier de *Iberoamericana*, vol. XXI, núm. 77), pp. 7-13.

Hsieh, Hsiu-Fang/Shannon, Sarah E. (2005): “Three Approaches to Qualitative Content Analysis”. En: *Qualitative Health Research*, vol. 15, núm. 9, pp. 1277-1288.

Ilbrig, Cornelia (2015): “Objektaura, Inszenierung, künstlerische Annäherung: Was stellt man aus, wenn man Literatur ausstellt?”. En: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, núm. 16, junio 2015, pp. 41-57.

Ilbrig, Cornelia (2021): “Stufen der Besucheraktivierung – Ein Ausstellungsentwurf zur frühromantischen Programmzeitschrift *Athenaeum*”. En: Anastasio, Matteo/Rhein Jan (eds.): *Transitzonen zwischen Literatur und Museum*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 65-91.

International Publishers Association (IPA) (ed.: 2015): *The Future of Book Fairs*, <http://www.internationalpublishers.org/images/news/2015/BookFairs.pdf> (06/11/2022).

International Publishers Association (IPA) (ed.: 2017): *IPA Global Book Fair Report 2017*, https://www.internationalpublishers.org/images/industry-news/2017/IPA_Global_Book_Fair_Report_2017.pdf (06/11/2022).

Iser, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Stuttgart: Wilhelm Fink.

Iser, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens*. München: Fink Verlag.

Jaeckel, Volker (2021): “Umkämpfte Kunst: Das Prado-Museum während des Spanischen Bürgerkriegs 1936–1939 in Theater, Film und Roman”. En: Anastasio, Matteo/Rhein, Jan (eds.): *Transitzonen zwischen Literatur und Museum*. Berlín: De Gruyter, pp. 113-132.

Jakobson, Roman (1960): “Closing Statements: Linguistics and Poetics”. En: Thomas A. Sebeok (ed.): *Style In Language*. Cambridge Massachusetts: MIT Press, pp. 350-377.

Jannelli, Angela (2012): *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums*. Bielefeld: transcript.

Jauß, Hans Robert (1967): *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.

Jay, Paul (2010): *Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies*. Ithaca, NY/London: Cornell University Press.

Joachimsthaler, Jürgen (2009): “Mythos ‘Volk’. Zu Vorgeschichte und Entstehung der National-Texturen Mittel-, Ostmittel- und Nordosteuropas ”. En id./Trepte, Hans-Christian (eds.): *National-Texturen. Nationalliteratur als literarisches Konzept in Nordosteuropa*. Lüneburg: Nordost-Institut, pp. 11-18.

Jusdanis, Gregory (1991): *Belated modernity and aesthetic culture: inventing national literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kaiser, Brigitte (2006): *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*. Bielefeld: transcript.

Kammer, Manfred (2000): “Hypertext”. En: Schnell, Ralf (ed.): *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzler, pp. 212-213.

Kant, Immanuel (1974 [1790]): *Kritik der Urteilskraft*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Kaplan, Flora E.S. (2006): "Making and Remaking National Identities". En: Macdonald, Sharon (ed.): *A Companion to Museum Studies*. Nueva York: Routledge, pp. 152-169.

Karp, Ivan (1990): "Culture and Representation". En: id./Lavine, Steven D. (eds.): *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington/Londres: Smithsonian Institution Press, pp. 11-24.

Karp, Ivan/Lavine, Steven D. (1990): "Introduction. Museum and Multiculturalism". En: id. (eds.): *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington/Londres: Smithsonian Institution Press, pp. 1-9.

Kautt, York (2008): *Image. Zur Genealogie eines Kommunikationscodes der Massenmedien*. Bielefeld: transcript.

Kavaratzis, Mihails (2004): "From city marketing to city branding: Towards a theoretical framework for developing city brands". En: *Place Branding*, núm. 1, pp. 58-73.

Kavaratzis, Mihails/Ashworth, Gregory J. (2005): "City Branding, An Effective Assertion of Identity or a Transitory Marketing Trick?" En: *Tijdschrift voor economische en sociale geografie*, núm 96, vol. 5, diciembre de 2005, pp. 506-514.

Kern, Hermann (1982): *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*. Múnich: Prestel-Verlag.

Kloss Fernández del Castillo, Gerardo (2022): "Las ferias del libro como espacios sociales estructurantes para los profesionales de la edición". En: Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 2: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 87-106.

Koch, Franziska (2016): *Die "chinesische Avantgarde" und das Dispositiv der Ausstellung. Konstruktionen chinesischer Gegenwartskunst im Spannungsfeld der Globalisierung*. Bielefeld: transcript.

Kölling, Angelika (2014): "NZ@Frankfurt: Imagining New Zealand's Guest of Honour Presentation at the 2012 Frankfurt Book Fair from the Point of View of Literary Translation". En: *Imaginations*, vol. 5, núm. 1, pp. 81-99.

Körkkö, Helmi-Nelli (2016): "Finnland als Ehrengast der Frankfurter Buchmesse 2014. Wenn Kulturtransfer und Buchmarkt zusammenkommen". En: *Triangulum. Germanistisches Jahrbuch 2015 für Estland, Lettland und Litauen*, núm. 21, pp. 571-581.

Körkkö, Helmi-Nelli (2018): *Finnland.Cool. – Zwischen Literaturexport und Imagepflege. Eine Untersuchung von Finnlands Ehrengastauftritt auf der Frankfurter Buchmesse 2014*. Múnich: iudicium.

Körkkö, Helmi-Nelli (2020): "How Many Authors Does Finland have? The Frankfurt Book Fair as a Platform for the Export of Literature and Culture". En: *Imaginations*, vol. 11, núm. 3, , pp. 165-181.

Kreiwirth, David (2005): "Narrative Turn in the Humanities". En: Herman, David/Jahn, Manfred/Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 377-382.

Kroucheva, Katherina (2009): “‘...eine bestimmtere Erklärung mochten wir aus mehreren Gründen nicht verlangen’. Kurze Einführung in die Theorie und Geschichte der Imagologie”. En: Hiltraud Casper-Hehne/Imy Schweiger (eds.): *Kulturelle Vielfalt deutscher Literatur, Sprache und Medien*. Göttingen: Universitätsverlag, pp. 125-139.

Kroucheva, Katherina/Schaff, Barbara (eds.; 2013): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. Bielefeld: transcript.

Kruft, Hanno-Walter (1989): *Städte in Utopia: die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*. München: C.H. Beck.

Kussin, Christiane (ed.; 2002): *Zwischen Reliquienkult und Reizüberflutung. Möglichkeiten der Konzeption und Gestaltung von Literatúrausstellungen*. Berlín: ALG.

Kutzenberger, Stefan (2013): “Gasförmig, flüssig und fest. Visualisierungsstrategien der Aggregatzustände der Literatur am Beispiel Robert Musil”. En: Kroucheva, Katherina/Schaff, Barbara (eds.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*, Bielefeld: pp. transcript, pp. 165-183.

Lahire, Bernard (2002): “Campo, fuera de campo, contracampo”. En: *Colección Pedagógica Universitaria*, núm. 37/38, enero-junio/julio-diciembre 2002, en línea: https://www.uv.mx/cpue/coleccion/No_3738_Coleccion.htm (26/06/2020).

Leerssen, Joep (2007): “Imagology: History and Method”. En: Beller, Manfred/Leerssen, Joep (eds.): *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey*. Amsterdam/Nueva York: Rodopi, pp. 17-32.

Leerssen, Joep (2016): “Imagology: On using ethnicity to make sense of the world”. En Galéote, Gerardine (ed.): *Les stéréotypes dans la construction des identités nationales depuis une perspective transnationale* (dossier de *Iberic@l*, núm. 10), pp. 13-31.

Levander, Caroline y Mignolo, Walter (2011): “Introduction: The Global South and World Dis/Order”. En: *The Global South*, vol. 5, núm. 1, pp. 1-11.

Link, Jürgen (2008): “Sprache, Diskurs, Interdiskurs und Literatur (mit einem Blick auf Kafkas Schloß)”. En: Kämper, Heidrun/Eichinger, Ludwig M. (eds.): *Sprache – Kognition – Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung*. Berlín, Nueva York: De Gruyter, pp 115-134.

Locane, Jorge J. (2019): *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín/Boston: De Gruyter.

Locher, Hubert (2007): “Worte und Bilde. Visuelle und verbale Deixis im Museum und seinen Vorläufern”. En: Gfrereis, Heike/Leppner Marcel (eds.): *deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger*. Göttingen: Wallstein Verlag, pp. 9-37.

López Bernal, Carolina (ed.; 2016): *Memorias de Macondo. Cuando un territorio de la imaginación visitó la FILBo*. Bogotá: Cámara Colombiana del Libro/Alcaldía Mayor de Bogotá/Ministerio de Cultura de Colombia.

López César, Isaac (2017): *Exposiciones universales: una historia de las estructuras*. Barberà del Vallès: By-Architect.

- Lothar Jordan (2008): “Standards und Vielfalt von Literaturmuseen”. En: *Die Pforte. Veröffentlichungen des Freundeskreises Goethe-Nationalmuseum*, núm. 9, pp. 47-73.
- Lotman, Yuri M. (1996): *La semiósfera. La semiótica de la cultura*. Traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- Liotard, Jean-François (1979): *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. París: Les Éditions de Minuit.
- Macdonald, Sharon (2006b): “Expanding Museum Studies: An Introduction”. En: id. (ed.): *A Companion to Museum Studies*. Nueva York: Routledge, pp. 1-12.
- Macdonald, Sharon (ed.; 2006a): *A Companion to Museum Studies*. Nueva York: Routledge.
- Maier, Günter W./Kirchgeorg, Manfred (2018): “Image”. En: *Gabler Wirtschaftslexikon*, <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/image-34829> (18/03/2019).
- Mairesse, François (2011): “Public – Regarde & Analyse”. En: Desvallées, André/Mairesse, François (coord.): *Dictionnaire encyclopédique de muséologie Dictionnaire de muséologie*. París: Armand Colin, pp. 499-525.
- Mairesse, François (dir.; 2022): *Dictionnaire de muséologie*. París: Armand Colin.
- Mani, B. Venkat (2017): *Recoding World Literature. Libraries, Print Culture, and Germany’s Pact with Books*. Nueva York: Fordham University Press.
- Martínez Rus, Ana (2019): “Las Ferias del Libro de Madrid (1933-1936) como fiestas republicanas”. En: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 41, pp. 19-39.
- Mason, Rhiannon (2006): “Cultural Theory and Museum Studies”. En: Macdonald, Sharon (ed.): *A Companion to Museum Studies*. Nueva York: Routledge, pp. 17-32.
- Mayoral, José Antonio (1987): *Estética de la recepción*. Madrid: ArcoLibros.
- Mazière, Francine (2018): *L’analyse du discours*. París: Presses Universitaires de France/Humensis.
- McLuhan, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Merriman, Nick (1989): “Museum Visiting as a Cultural Phenomenon”. En: Vergo, Peter (ed.): *The New Museology*. Londres: Reaktion Books, pp. 149-171.
- Metz, Christian (2011): “Lustvolle Lektüre. Zur Semiologie und Narratologie der Literatúrausstellung”. En: Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (eds.): *Wort-Räume ZEICHEN-WECHSEL Augen-Poesie Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen*, Göttingen: Wallstein, pp. 87-99.
- Michaud, Guy (1971): “Architectures”. En: *Ethnopsychologie*, núm. 26, pp. 311-333.
- Mitchell, W.J. Thomas (1994): *Picture Theory. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moeran, Brian (2010): “The Book Fair as a Tournament of Values”. En: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 16, núm. 1, pp. 138-154.

Moreno Mínguez, Carmen (2019): “La feria como espacio político: el caso de la Feria del Libro de Fráncfort de 1976 como plataforma de denuncia de las dictaduras del Cono Sur”. En: *Cuadernos de historia contemporánea*, núm. 41, pp. 69-87. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/chco.66096>.

Moretti, Franco (2000): “Conjectures on World Literature”. En: *New Left Review*, núm. 1, pp. 54-68.

Moretti, Franco (2003): “More Conjectures”. En: *New Left Review*, núm. 20, pp. 73-81.

Moretti, Franco (2013): *Distant Reading*. Londres/Nueva York: Verso.

Müller, Gesine (ed.; 2014): *Verlag Macht Weltliteratur. Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Übersetzungspolitik*. Berlín: Walter Frey/tranvía.

Müller, Gesine (2020): *Wie wird Weltliteratur gemacht? Globale Zirkulationen lateinamerikanischer Literaturen*. Berlín/Boston: De Gruyter.

Müller, Gesine/Guerrero, Gustavo/Locane, Jorge/Loy, Benjamin (eds.; 2020): *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*. Berlín/Boston: De Gruyter.

Müller, Gesine/Locane, Jorge/Loy, Benjamin (eds.; 2018): *Re-mapping world literature: writing, book markets and epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlín/Boston: De Gruyter.

Muniz Jr., José de Souza (2018): “Políticas da in(ter)dependência: os estandes coletivos dos editores independentes na Feira do Livro de Buenos Aires”. En: *Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 660-675.

Muniz Jr., José de Souza (2022): “Feiras do livro como centros de peregrinação: fluxos seletivos e regimes de copresença”. En: Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 2: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 107-119.

Muniz Jr., José de Souza/Szpilbarg, Daniela (2016): “Edição e tradução, entre a cultura e a política: Brasil e Argentina na Feira do Livro de Frankfurt”. En: *Sociedade e Estado*, vol. 31, núm. 3, pp. 671-692.

Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina (2015): *Gesten des Zeigens. Zur Răpresentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.

Niemeier, Sabine (2001): *Funktionen der Frankfurter Buchmesse im Wandel von den Anfängen bis heute*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Neuhaus, Stephan (2009): *Literaturvermittlung*. Viena: UVK Verlagsgesellschaft.

Nora, Pierre (1984): “Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux”. En: id. (ed.): *Les lieux de mémoire*. Vol I. : *La République*. París: Gallimard, pp. XVI-XLII.

Norrick-Rühl, Corinna (2020): “‘Die Buchwelt zu Gast in Frankfurt’. Understanding the Impact of the Guest of Honour Presentation at Frankfurt Book Fair on the German Literary Marketplace”. En: *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. XI, núm. 2, DOI: <https://doi.org/10.7202/1070263ar>.

Pansa, Francesca/Vinci, Anna (1992): *Effetto Eco*. Roma: Nuova Edizioni del Gallo.

Pearce, Susan (1992): *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester: University of Leicester.

Pedota Enzo (2015): “Der argentinische Pavillon auf der Frankfurter Buchmesse 2010”. En: Bosshard, Marco Thomas (ed.): *Buchmarkt, Buchindustrie und Buchmessen in Deutschland, Spanien und Lateinamerika*. Berlín/Münster: LIT Verlag, pp. 223-266.

Pietsch, Theodore W. (2012): *Trees of Life. A Visual History of Evolution*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Piontek, Anja (2017): *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*. Bielefeld: transcript.

Pozuelo Yvancos, José María (2000): “Teoría del canon”. En: Rosa María Aradra Sánchez/José María Pozuelo Yvancos (eds.): *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, pp. 11-140.

Prendergast, Christopher (2001): “Negotiating World Literature”. En: *New Left Review*, núm. 8, pp. 100-121.

Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tubinga/Basilea: A. Francke Verlag/UTB.

Reese, Walter (1980): *Literarische Rezeption*. Stuttgart: Metzler.

Régnier, Marie-Clémence (2015a): “Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire”. En: *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, núm. 16, pp. 5-20.

Régnier, Marie-Clémence (ed. 2015b): *Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire* (dossier de *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, núm. 16).

Régnier, Marie-Clémence (2020): “La Musée de la littérature de 1937, lieu de transmission de l’histoire littéraire”. En: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 120, núm. 2, pp. 451-472.

Reuter, Ewald (2016): “Finnland.Cool – Kann man durch Literaturexport erfolgreich ‘Nation Branding’ betreiben?”. En: *Triangulum. Germanistisches Jahrbuch 2015 für Estland, Lettland und Litauen*, núm. 21, pp. 583-592.

Rodríguez, Juan Carlos (2008): “Las literaturas nacionales o el ombligo de los espíritus”. En: Romero Tobar, Leonardo (ed.): *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 63-106.

Rolando, Stefano (2021): *Public Branding. Per un nuovo modo di narrare i territori e le loro identità*. Milán: Egea.

Romero Tobar, Leonardo (ed.; 2008): *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Rosendahl Thomsen, Mads (2008): *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*, Nueva York: Continuum.

Rosenthal, Olivia/Ruffel, Lionel (2010): “Introduction”. En: *Littérature*, núm. 160, pp. 3-13.

Rosenthal, Olivia/Ruffel, Lionel (2018): “Introduction”. En: *Littérature*, núm. 192, pp. 5-18.

Rühl, Manfred (1993): “Images – Ein symbolischer Mechanismus der öffentlichen Kommunikation zur Vereinfachung unbeständiger Public Relations”. En: Armbrrecht, Wolfgang/Avenarius, Horst/Zabel, Vif (eds.): *Image und PR. Kann Image Gegenstand einer Public Relations-Wissenschaft sein?* Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH, pp. 55-72.

Rütten, Marion (1999): “Die Länderschwerpunkte ab 1988: Fallbeispiele Italien und Frankreich”. En: Füssel, Stephan (ed.): *50 Jahre Frankfurter Buchmesse*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 139-149.

Rütten, Marion (2003): *Die Länderschwerpunkte der Frankfurter Buchmesse und ihre Auswirkungen auf den belletristischen Buchmarkt in Deutschland (am Beispiel der Länder Italien, Frankreich und Japan)*. Maguncia: Johannes Gutenberg-Universität Mainz [tesis de maestría].

Ryan, Marie-Laure/Foote, Kenneth/Azaryahu, Maoz (2016): *Narrating Space/Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus: The Ohio State University Press.

Sabri, Heike (1999): “Knef und die Folgen: Bestsellermarketing in den siebziger Jahren”. En: Füssel, Stephan (ed.): *50 Jahre Frankfurter Buchmesse*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 120-129.

Saferstein, Ezequiel A. (2012): “La Feria del Libro Independiente y Autónoma (FLIA) en Buenos Aires. Tres ejes para su abordaje”. En: *Argumentos. Revista de crítica social*, núm. 14, [https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/896/782](https://publicaciones sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/896/782) [20.02.2020].

Saferstein, Ezequiel A. (2013): “La Feria del Libro en Buenos Aires y la concentración del espacio editorial: Una aproximación a la sociedad del espectáculo en la circulación de libros”. En: *Kairos*, núm. 32, noviembre de 2013, <http://www.revistakairos.org/wp-content/uploads/FeriaLibro.pdf> [20.02.2020].

Saferstein, Ezequiel A. (2022): “¿Qué lectores tienen las editoriales independientes? Los públicos de las ferias de libros en Argentina y la reproducción de las desigualdades estructurales del espacio editorial”. En: Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 2: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 305-329.

Said, Edward W. (1978): *Orientalism*. Nueva York: Pantheon Books.

Sánchez, Yvette (1999): *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra.

Sánchez Prado, Ignacio (ed.) (2006): *América Latina en la “literatura mundial”*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

Santos Unamuno, Enrique (2012): “La identidad como estereotipo: los estudios imagológicos frente a las coartadas de la Literatura”. En: Fernández García, María Jesús/Leal, María Luisa (coord.): *Imagologías Ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*. Mérida: Gabinete de iniciativas transfronterizas, Gobierno de Extremadura.

Sapiro, Gisèle (ed.; 2009a): *Translatio. Le marché de la traduction en France à l’heure de la mondialisation*. París: Éditions du CNRS.

Sapiro, Gisèle (ed.; 2009b): *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. París: Éditions Nouveau Monde.

Sapiro, Gisèle (2016a): “The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals”. En: *Poetics*, núm. 59, pp. 5-19.

Sapiro, Gisèle (2016b): “How Do Literary Works Cross Borders (or Not)?”. En: *Journal of World Literature*, vol. 1, núm. 1, pp. 81-96.

- Sapiro, Gisèle (2020): “Festivals. Constructing an Alternative Public Sphere”. En: Boes, Tobias/Braun, Rebecca/Spiers, Emily (eds.): *World Authorship*. Oxford: Oxford University Press, pp. 149-164.
- Sapiro, Gisèle/Heilbron Johan (eds.; 2002): *Traduction: les échanges littéraires internationaux* (dossier de *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 144).
- Schaff, Barbara (2011): “‘In the Footsteps of ...’: The Semiotics of Literary Tourism”. En: *KulturPoetik*, Vol. XI, núm. 2, pp. 166-180.
- Schaff, Barbara (2013): “Literaturfestivals. Überlegungen zur Eventisierung der Literatur”. En: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (eds.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. Bielefeld: transcript 2013, pp. 271-288.
- Schaff, Barbara (2021): “‘Jane Austen in 41 Objects’: How Literary Museums Narrativise Authors and Objects”. En: Anastasio, Matteo/Rhein, Jan (eds.): *Transitzonen zwischen Literatur und Museum*. Berlín: De Gruyter, pp. 227-241.
- Schärer, Martin (2003): *Die Ausstellung, Theorie und Exempel*. München: Müller-Straten.
- Schiffrin, André (1999): *L'édition sans éditeurs*. París: La Fabrique.
- Schlegel, Friedrich von (1846): *Geschichte der alten und neuen Literatur*. Viena: Klang.
- Schmidt, Sarah-Maria (2011): *Kunst als Kommunikationsmedium und Imageträger für Unternehmen*. Hamburg: Diplomatico Verlag.
- Schneider, Ute (1999): “Literarische und politische Gegenöffentlichkeit”. En: Füssel, Stephan (ed.): *50 Jahre Frankfurter Buchmesse*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 89-114.
- Scholze, Jana (2004): *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: transcript.
- Scholze, Jana (2010): “Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen”, en: Baur, Joachim (ed.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld: transcript, pp. 121-149.
- Schulz, Christoph Benjamin (2015): “White Cube versus Wohnzimmer. Kunstmuseen als Orte literarischer Kommunikation”. En: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, núm. 16, pp. 97-122.
- Schuster, Sven (2015): *Die Inszenierung der Nation. Das Kaiserreich Brasilien im Zeitalter der Weltausstellungen*. Fráncfort del Meno: Peter Lang.
- Schuster, Sven (ed. 2014): *La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Seibert, Peter (2011): “Literaturausstellungen und ihre Geschichte”. En: Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (eds.): *Wort-Räume ZEICHEN-WECHSEL Augen-Poesie Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen*. Göttingen: Wallstein, pp. 15-37.
- Settis, Salvatore (2004): *Il futuro del classico*. Turín: Einaudi.
- Simon, Nina (2010): *The Participatory Museum*. Santa Cruz (California): Museum 2.0.
- Smith, Anthony D. (2005 [1986]): *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford (et al.): Blackwell Publishing.

Smith, Charles Saumarez (1989): “Museums, Artefacts and Meanings”. En: Vergo, Peter (ed.): *The New Museology*. Londres: Reaction Books, pp. 6-21.

Sorá, Gustavo (1994): *Libros de una exposición. Etnografía de las bienales internacionales de libros de Rio de Janeiro e São Paulo*. Rio de Janeiro: Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro [tesis de maestría].

Sorá, Gustavo (1996): “Os livros do Brasil entre o Rio de Janeiro e Frankfurt”. En: *BIB. Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, núm. 41: pp. 3-33.

Sorá, Gustavo (2002): “Frankfurt y otras aduanas culturales entre Argentina y Brasil. Una aproximación etnográfica al mundo editorial”. En: *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 15, año 2002, pp. 125-143.

Sorá, Gustavo (2004): “Os editores e a república mundial das letras: As feiras do livro como feito social e como obxecto sociolóxico”. En: *A trabe de ouro. Publicación galega de pensamento crítico*, vol. XV, núm. 4, pp. 57-65.

Sorá, Gustavo (2012): “Editar la nación. Bicentenario argentino en Frankfurt”. En: Batticuore, Graciela/Gayol, Sandra (eds.): *Tres momentos de la cultura argentina: 1810, 1910, 2010*, Buenos Aires: Prometeo, pp. 153-181.

Sorá, Gustavo (2013a): “El mundo como feria. In(ter)dependencias editoriales en la Feria de Frankfurt”. En: *Comunicación y medios*, núm. 27, pp. 102-128.

Sorá, Gustavo (2013b): “Cosmologies du capitalisme éditorial: le Brésil et le Portugal à la foire de Francfort”. En : Cooper-Richet, Diana/Molier, Jean-Yves (eds.): *Commerce Transatlantique de Librairie, un des fondements de la mondialisation culturelle (France, Portugal, Brésil, XVIII-XX siècle)*. Campinas (Brasil): UNICAMP/ Publicações IEL, pp. 75-99.

Sorá, Gustavo (2016): “Primitivas y futuristas: las ferias de libros bajo el prisma de la sociología”. En: *Revista BePé*, vol. X, núm. 18, pp. 19-23.

Sorá, Gustavo (2021): “Peter Weidhaas y América Latina. Internacionalización y politización de las ferias de libros”. En: Galanes Santos, Iolanda/Alonso, Ana Luna/Villarino Pardo, Carmen (eds.): *Promoción cultural y Traducción. Ferias internacionales del libro e invitados de honor*. Berna/Berlín/Nueva York/Oxford, p. 41-57.

Sorá, Gustavo (2022): “Ferias internacionales de libros. Trabajo de campo, archivo y arqueología reflexiva”. En: Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica. Vol. 2: Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 55-86.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): “Can the Subaltern Speak?”. En: Nelson, Cary/Grossberg, Lawrence (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: Macmillan, pp. 271-313.

Spring, Ulrike/ Schimanski, Johan /Aarbakke, Thea (eds.; 2021): *Transforming Author Museums: From Sites of Pilgrimage to Cultural Hubs*. New York / Oxford: Berghahn.

Staniszewski, Anne-Mary (1998): *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Londres/Cambridge (Massachusetts): MIT Press.

Stobbe, Urte (2013): “Literatur zum Greifen nah. Strategien und Praktiken des gegenwärtigen Literatur- und Kulturtourismus”. En: Kroucheva, Katherina/Schaff, Barbara (eds.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. Bielefeld: transcript, pp. 251-269.

Storm, Eric (2017): “World Fairs and (Inter)national Exhibitions”. En: Leerssen, Joep (ed.): *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe*, www.romanticnationalism.net (24/10/2022).

Strausfeld, Michi (ed.; 1989 [1976]): *Lateinamerikanische Literatur*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Strausfeld, Michi (2015): “Der deutsche Buchmarkt und die Rezeption spanisch- und portugiesischsprachiger Literatur”. En: Marco Thomas Bosshard (ed.): *Buchmarkt, Buchindustrie und Buchmessen in Deutschland, Spanien und Lateinamerika*. Berlín/Münster: LIT, pp. 123-146.

Subrahmanyam, Sanjay (1997): “Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia. The Eurasian Context of the Early Modern History of Mainland South East Asia, 1400-1800”. En: *Modern Asian Studies*, núm. 31, pp. 735-762.

Szpilbarg, Daniela (2011): “Las ferias de libros como espacios de legitimación: un análisis acerca de las relaciones entre literatura, economía y cultura en la Feria del Libro de la Ciudad de Buenos Aires 2011”. En: *IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales*, Universidad de Buenos Aires, online: <http://cdsa.aacademica.org/000-034/2> (20/09/2020).

Szpilbarg, Daniela (2015): *Las tramas de la edición mundializada. Transformaciones y horizontes del campo editorial en Argentina 1998-2013*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Thielmann, Christiane (1999): “Themenschwerpunkt als Kontrastprogramm: ‘Kind und Buch’”. En: Füßel, Stephan (ed.): *50 Jahre Frankfurter Buchmesse*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 130-138.

Toporov, Vladimir N. (1973): “L’albero universale. Saggio di interpretazione semiotica”. En: Lotman, Yuri M./Uspenskij Boris A. (eds.): *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell’RSS*. Turín: Einaudi, 148-201.

UNESCO (2010): *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. París: UNESCO [disponible en línea: <https://bit.ly/2LgU9XF> (21/02/2024)].

UNESCO (2003): *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, del 17 de octubre de 2003, <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n#art2> (06/12/2023).

Uribe Schroeder, Richard/Zapata López, Fernando/Jaramillo Hoyos, Bernardo/dos Santos Piúba, Fabiano/Torres Cadena, Mónica et al. (2012): *Las ferias del libro. Manual para expositores y visitantes profesionales*. Bogotá: CERLALC/UNESCO.

Valdes, Mario/Miller, Owen (1985): *Identity of the Literary Text*. Toronto: University of Toronto Press.

Valéry, Paul (1960a): “Présentation du ‘Musée de la littérature’” [1938]. En: id.: *Œuvres*. vol. II. Ed. Jean Hytier. París: Gallimard, pp. 1145-1149.

Valéry, Paul (1960b): “Un problème d’exposition” [1938]. En: id.: *Œuvres*. vol. II. Ed. Jean Hytier. París: Gallimard, pp. 1150-1156.

van Es, Nicky/Heilbron, Johan (2015): “Fiction from the periphery: how dutch writers enter the field of english-language literature”. En: *Cultural Sociology*, vol. 9, núm. 3, p. 296-319.

Vergo, Peter (1989): “Introduction”. En: id. (ed): *The New Museology*. Londres: Reaction Books, pp. 1-5.

Vila-Sanjuan, Sergio (2007): *El síndrome de Fráncfort*. Barcelona: Editorial la Magrana.

Villarino Pardo, M. Carmen (2014a): “As feiras internacionais do livro como espaço de diplomacia cultural”. En: *Brasil Brazil. Revista de Literatura Brasileira*, vol. XXVII, núm. 30, pp. 134-152.

Villarino Pardo, M. Carmen (2014b): “Imagem e(m) exportação: exibição e negócio nas feiras internacionais do livro – o caso do Brasil”. En: Barberena, Ricardo/Carneiro, Vinícius (eds.): *Das luzes às soleiras: perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Luminara Editorial, pp. 57-83.

Villarino Pardo, M. Carmen (2016): “Estrategias y procesos de internacionalización. Vender(se) y mostrar(se) en ferias internacionales del libro”. En: Galanes Santos, Iolanda/Ana Luna, Silvia Montero/Áurea Fernández (eds.): *La traducción literaria. Nuevas investigaciones*. Granada: Comares, pp. 73-92.

Villarino Pardo, M. Carmen (2018): “Las ferias internacionales del libro y la condición de invitado de honor: ¿Un escaparate (también) para la promoción de la lectura en el exterior?”. En: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, núm. 55, pp. 151-176.

Villarino Pardo, M. Carmen (2022): “¿Visibilizar cultura(s) a través de ciudades? El papel de las ferias internacionales del libro y la condición de ciudad invitada de honor”. En: Anastasio, Matteo/Bosshard, Marco Thomas/Cervantes Becerril, Freja I. (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 2: *Estudios de caso y conclusiones*, Fráncfort del Meno/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 199-236.

Villarino Pardo, M. Carmen/Galanes Santos, Iolanda/Alonso, Ana Luna (eds.; 2021): *Promoción cultural y Traducción. Ferias internacionales del libro e invitados de honor*. Berna et al.: Peter Lang.

Vogel, Anke (2019): “The Reception of Book Fairs and Guest of Honor Presentations: Outlining Theoretical Frameworks and Empirical Research Methods”. En: Bosshard, Marco Thomas/García Naharro, Fernando (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. I: *Planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania*. Madrid/Fráncfort del Meno: Vervuert/Iberoamericana, pp. 93-107.

Voss, Julia (2007): *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837-1874*. Fráncfort del Meno: Fischer.

Waldschmidt, Anne/Klein, Anne/Tamayo Korte, Miguel y Dalman-Eken, Sibel (2008): “Diskurs im Alltag – Alltag im Diskurs: Ein Beitrag zu einer empirisch begründeten Methodologie sozialwissenschaftlicher Diskursforschung”. En: *Historical Social Research*, vol. 33, núm. 1, pp. 313-343.

Wang, Ning (1999): “Rethinking Authenticity in Tourism Experience”. En: *Annals of Tourism Research*, Vol. 26, núm. 2, pp. 349-370.

Warning, Rainer (ed.; 1975): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Múnich: Fink.

Watson, Nicola (2020): *The Author's Effects: On Writer's House Museums*. Oxford: Oxford University Press.

Weber, Millicent (2018): *Literary Festivals and Contemporary Book Culture* Palgrave Macmillan. Nueva York: Springer Nature.

Weidhaas, Peter (2003): *Zur Geschichte der Frankfurter Buchmesse*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Weidhaas, Peter (2007): *Und kam in die Welt der Büchermenschen. Erinnerungen*. Berlín: Ch. Links Verlag.

Weidhaas, Peter (2010): *See you in Frankfurt*. Nueva York: Locust.

Wellek, René (1953): "The concept of Comparative Literature". En: *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. II, pp. 1-5.

Wellek, René (2009 [1959]): "The Crisis of Comparative Literature". En: Damrosch, David/ Melas, Natalie/Buthlezi, Mbongiseni (eds.): *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*. Princeton: Princeton University Press, pp. 161-172.

Welsch, Wolfgang (2017): *Transkulturalität: Realität – Geschichte – Aufgabe*. Viena: New Academic press.

Wenrich, Rainer/Kirmeier, Josef (ed.) (2016): *Kommunikation, Interaktion und Partizipation. Kunst- und Kulturvermittlung im Museum am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Múnich: Kopaed.

Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte (2002): "Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen". En: *Geschichte und Gesellschaft*, vol. 28. núm. 4, pp. 607-636.

Wiegmann, Eva (ed.) (2018): *Diachrone Interkulturalität*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter Heidelberg.

Winko, Simone (1996): "Literarische Wertung und Kanonbildung". En: Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (eds.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv, pp. 585-600.

Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard (2009): "Radikal historisiert: für einen pragmatischen Literaturbegriff". *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlín/Nueva York: De Gruyter, pp. 3-39.

Wirth, Uwe (2011): "Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?". En: Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (eds.): *Wort-Räume ZEICHEN-WECHSEL Augen-Poesie Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen*. Göttingen: Wallstein, pp. 53-64.

Wißkirchen (2002): "Der Schwierige Anfang. Das 'Drehbuch' als wissenschaftliche Grundlage von Literatúrausstellungen". En: Kussin, Christiane (ed.): *Zwischen Reliquienkult und Reizüberflutung. Möglichkeiten der Konzeption und Gestaltung von Literatúrausstellungen*. Berlín: ALG, pp. 46-63.

Wright, Philips (1989): "The Quality of Visitors~Experiences in Art Museums". En: Vergo, Peter (ed.): *The New Museology*. Londres: Reaction Books, pp. 119-148.

Wunenburger, Jean-Jacques (1997): *Philosophie des images*. París: Themis.

Xu, Xanya (2017): *Corporate Museum. From Industry Identity to Exhibition Communication*. Firenze: Altralea edizioni.

Zeissig, Vanessa (2021): “‘A Room is not a Book’: Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum”. En: Anastasio, Matteo/Rhein, Jan (eds.): *Transitzonen zwischen Literatur und Museum*. Berlín: De Gruyter, pp. 189-212.

Zeissig, Vanessa (2023): *Die Zukunft der Literaturmuseen. Ein aktivistisches Manifest*. Bielefeld: transcript.

Zeller (1978-1979): “Literaturausstellungen. Möglichkeiten und Grenzen”. En: *Jahresring*, núm. 25, pp. 294-300.

B. Otras fuentes y materiales de archivo (por capítulo)

1. Introducción y Parte I (cap. 1-3)

[sobre temas focales (1976-1986) y países invitados (1988) en Fráncfort y Guadalajara (2018)]

1.1. Publicaciones oficiales, discursos y catálogos

Andreotti, Giulio (1988a): “Il libro fucina di idee e testimonianza di una società” [discurso inaugural del Ministro de Asuntos Exteriores en la Feria del Libro de Fráncfort, 4 de octubre de 1988]. En: *Vita italiana – Cultura e Scienza*, año III, núm. 4, pp. 104-107.

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM; ed.) (1985): *Pressedokumentation “Orwell 2000”. Presseberichte des In- und Auslandes zur 36. Frankfurter Buchmesse 1984*. Fráncfort del Meno: AuM.

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (ed.; 1988 /1989): *Pressedokumentation Schwerpunktthema Italien: 40. Frankfurter Buchmesse, 5.-10. Oktober ’88*. Fráncfort del Meno: AuM.

Becker, Jörg/Rauter, Rosmarie (ed.; 1978): *Die Dritte Welt im deutschen Kinderbuch 1967-1977. Analysen und Katalog zu der Ausstellung während der 30. Frankfurter Buchmesse 1978*. Fráncfort del Meno: AuM.

Becker, Jörg/Weidhaas Peter (eds.; 1980): *Bücher und Rechte – Literatur aus Schwarzafrika. Eine Brochüre der Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika e.V. aus Anlass des Messeschwerpunkts “Afrika – ein Kontinent auf dem Weg zu sich selbst” der Frankfurter Buchmesse 1980*. Frankfurt: Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika e.V.

Frankfurter Buchmesse (1996): *Das Buch der Frankfurter Buchmesse*. Fráncfort del Meno: Ausstellungs- und Messe-GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM).

Frankfurter Buchmesse (2017): “FAQs Gastland”, <http://www.buchmesse.de/de/ehrengast/> (25.02.2018).

Heine, Bernd (1980): "Introduction – Books about Africa in the Seventies". En: Rauter, Rosmarie/Mzee, Said (eds.): *Africana. An International Exhibition of Books at the 32nd Frankfurt Book Fair*. Fráncfort del Meno: AuM, pp. XIX-XXV.

Kitzinger, Raimund/Pressler, Christine/Ramserger, Ingeborg (eds.) (1978): *Schöne alte Kinderbücher. Eine Ausstellung der Arbeitsgemeinschaft Atniquariat im Börsenverein des Deutschen Buchhandels. Frankfurter Buchmesse 18. bis 23. Oktober 1978*. Fráncfort del Meno: Buchhändler-Vereinigung.

Lourenço, Eduardo (1997a): "Portugal na hora de Goethe". En: *Presse-Information, Börseverein des Deutschen Buchhandels e.V.: Discurso de Eduardo Lourenço, escritor. Por ocasião da inauguração da 49^a da Feira de Livros de 1997 em Francoforte. Terça Feira, 14 de Outubro de 1997*. Fráncfort del Meno: Börseverein des Deutschen Buchhandels [carpeta de prensa; Archivo de Gustavo Sorá/Reserva Patrimonial del Museo de Antropología de Córdoba (Argentina); publicado también en: "Portugal na hora de Goethe". En: *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* núm. 705, 22 de octubre de 1997, p. 19].

Mzee, Said (1980): "Introduction. Indigenous African publishing makes headway". En: Rauter, Rosmarie/Mzee, Said (eds.): *Printed and Published in Africa. An International Exhibition of Books at the 32nd Frankfurt Book Fair*. Fráncfort del Meno: AuM, pp. XVII-XX.

Mzee, Said/Rauter, Rosmarie (eds.; 1980a): *Africana. An International Exhibition of Books at the 32nd Frankfurt Book Fair*. Fráncfort del Meno: AuM.

Mzee, Said/Rauter, Rosmarie (eds.; 1980b): *Printed and Published in Africa. An International Exhibition of Books at the 32nd Frankfurt Book Fair*. Fráncfort del Meno: AuM.

National Book Trust (1986): *Books from India. A Catalogue of Books "Printed and Published in India"*. Nueva Dehli: National Book Trust, India.

Niemeier, Sabine (2001): *Funktionen der Frankfurter Buchmesse im Wandel von den Anfängen bis heute*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Queiroz da Silva, Fraciele (2021): "Las FIL en las trayectorias de autorías brasileñas". En: Vilarino Pardo, M. Carmen y Alonso, Ana Luna (eds.): *Promoción cultural y Traducción. Ferias internacionales del libro e invitados de honor*. Berna: Peter Lang, pp. 159-177.

Rauter, Rosmarie (ed.; 1978): *Printed for Children. World Children's Books Exhibition*. Múnich/Nueva York/Londres/París: Saur.

Rauter, Rosemarie (ed. 1982): *Yesterday's Religion in Today's World/World Religions. Two International Exhibition of Books on the Occasion of the Focus Theme "Religion" at the 34th Frankfurt Book Fair*. Fráncfort del Meno: AuM.

Rauter, Rosmarie (ed.; 1984): *Orwell 2000. An International Exhibition of Books on the Occasion of the Focus Theme "Orwell 2000" at the 36th Frankfurter Buchmesse*. Fráncfort del Meno: AuM.

Rauter, Rosmarie (ed.; 1988): *Books on Italy. An International Exhibition of Books on the Occasion of the focal theme "Italy" at the 40th Frankfurter Buchmesse*. Fráncfort del Meno: AuM.

Rauter, Rosmarie (ed.; 1992): *Books on Mexico. An exhibition on the occasion of the focal theme "Mexico" at the 44th Frankfurt Book Fair*. Fráncfort del Meno: AuM.

Rauter, Rosemarie (ed.; 1997): *Books on Portugal. An exhibition on the occasion of the focal theme "Portugal – Pathway into the World" at the 49th Frankfurt Book Fair*. Fráncfort del Meno: AuM.

Weidhaas, Peter (1978): "Introduction". En: Rauter, Rosmarie (ed.): *Printed for Children. World Children's Books Exhibition*. Múnich/Nueva York/Londres/París: Saur, pp. 9-10.

Weidhaas, Peter (1980): "Introduction". En: Mzee, Said/Rauter, Rosmarie (eds.): *Africana. An International Exhibition of Books at the 32nd Frankfurt Book Fair*. Fráncfort del Meno: AuM, pp. XIII-XIV.

Weidhaas, Peter (1982a): "Preface". En: Rauter, Rosmarie (ed.): *Yesterday's Religion in Today's World/World Religions. Two International Exhibition of Books on the Occasion of the Focus Theme "Religion" at the 34th Frankfurt Book Fair*. Fráncfort del Meno: AuM, pp. XIX-XXI.

Weidhaas, Peter (ed.; 1982b): *Religion von gestern in der Welt von heute. Streitgespräche und Positionen*. Gelnhausen/Berlín: Burckhadthaus-Laetere Verlag.

Weidhaas, Peter (1984): "Preface". En: Rauter, Rosmarie (ed.): *Orwell 2000. An International Exhibition of Books on the Occasion of the Focus Theme "Orwell 2000" at the 36th Frankfurter Buchmesse*. Fráncfort del Meno: AuM, pp. XV-XVI.

1.2. Fuentes no publicadas y materiales de archivo

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (1976a): *Bienvenido a la capital del libro. 28^a Feria del Libro de Fráncfort. 16-21 de septiembre de 1976*. Fráncfort del Meno: AuM [gazeta; archivo de la Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg, Fráncfort, Ffm Kq 2/318 Bd. 3]

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (1976b): *28. Frankfurter Buchmesse 1976. Messebericht* [archivo privado de Peter Weidhaas, Maguncia].

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM; ed.) (1976c): *Internationale Presseberichte zum Schwerpunktthema Lateinamerika der 28. Frankfurter Buchmesse* [documentación de prensa sobre el tema focal "América Latiana" de la 28^a Feria del Libro de Frankfurt; archivo privado de Peter Weidhaas, Mainz].

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM; ed.) (1984): *Messebericht 1984* [informe sobre la edición 1984, extractos: pp. 24-26; Archivo del Institut für Stadtgeschichte Fráncfort, Bestand W2-9/59 –colección Friedrich Georgi, depósito del Börsenverein des Deutschen Buchhandels e. V.–].

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (1988): *Messebericht. 40. Frankfurter Buchmesse 1988 – Vertraulich*. Fráncfort del Meno: AuM [Archivo del Institut für Stadtgeschichte Fráncfort, Bestand W1-55/43].

Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) (2018a): *Manual de operaciones. Invitado de Honor 2018*. Guadalajara: FIL [archivo Universidad de Guadalajara/FIL Guadalajara].

Frankfurter Buchmesse (2016): *Premiere: Canada to be Guest of Honour at the Frankfurt Book Fair 2020*. En: <https://www.buchmesse.de/en/press/press-releases/2016-10-07-premiere-canada-be-guest-of-honour-at-frankfurt-book> [12/01/2023].

Frankfurter Buchmesse (2017): *FAQs Gastland*. En: <http://www.buchmesse.de/de/ehrengast/> [24/07/2017].

Frankfurter Buchmesse (2018): *Georgia celebrates the opening of its 2018 literature programme in Leipzig*. En: <https://www.buchmesse.de/en/press/press-releases/2018-03-15-georgia-celebrates-opening-of-its-2018-literature> [12/01/2023].

1.3. Prensa

Bondy, François (1984): “Dem Jahr 1984 ausgeliefert. Meinungen zu George Orwell” [*Süddeutsche Zeitung*, 5 de octubre de 1984]. En: Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (ed.): *Pressedokumentation “Orwell 2000”. Presseberichte des In- und Auslandes zur 36. Frankfurter Buchmesse 1984*. Fráncfort del Meno: AuM, pp. 325-327.

Börsenblatt (1988): “...und gelegentlich sogar einen italienischen Cocktail!” [*Börsenblatt*, 14 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 493.

Die Welt (1988): “Die Liebe der Deutschen zu Eco & Co” [*Die Welt am Sonntag*, 2 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 92-93.

Ferraris, Luigi Vittorio (1988): “Perché l’Italia e perché nell’88”. En: *Vita italiana – Cultura e Scienza*, año III, núm. 4, pp. 111-113.

Frankfurter Allgemeine Zeitung (1988): “Mehr Zeit fürs Publikum. Die Buchmesse wartet mit einigen Neuerungen” [*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23 de septiembre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 54.

Frankfurter Neue Presse (1976): “Ein Kontinent in der Krise: Buchausstellung Lateinamerika”. En: *Frankfurter Neue Presse*, 17 de septiembre de 1976; consultado en Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM): *Internationale Presseberichte zum Schwerpunktthema Lateinamerika der 28. Frankfurter Buchmesse* [documentación de prensa sobre el tema focal “América Latiana” de la 28ª Feria del Libro de Frankfurt; archivo privado de Peter Weidhaas, Mainz], p. 50.

Fränkisches Volksblatt (1984): “Orwell 2000 ist für vieles Kein Thema” [*Fränkisches Volksblatt*, 6 de octubre de 1984]. En: Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (ed.): *Pressedokumentation “Orwell 2000”. Presseberichte des In- und Auslandes zur 36. Frankfurter Buchmesse 1984*. Fráncfort del Meno: AuM, pp. 340-341.

Grimm, Rudolf (1988a): “Eine Literatur wird besichtigt” [*Rhein-Neckar Zeitung*, 9 de septiembre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 47.

Haase, Marlis (1988): “Phantastische Kulisse für die Literatur” [*Neue Ruhr Zeitung*, 6 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 167.

Hart[h], Helene (1988): “Oltre Francoforte”. En: *Vita italiana – Cultura e Scienza*, año III, núm. 4, pp. 116-122.

Isenberg, Wolfgang (1984): “Wenn Video triumphiert” [*Kölnische Rundschau*, 4 de octubre de 1984]. En: Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (ed.): *Pressedokumentation “Orwell 2000”. Presseberichte des In- und Auslandes zur 36. Frankfurter Buchmesse 1984*. Fráncfort del Meno: AuM, pp. 50-51.

Joeckler, Rudolf (1984): “Verleger contra Orwell” [*Die Rheinpfalz*, 4 de octubre de 1984]. En: Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (ed.): *Pressedokumentation “Orwell 2000”. Presseberichte des In- und Auslandes zur 36. Frankfurter Buchmesse 1984*. Fráncfort del Meno: AuM, p. 48.

Köstler, Cornelia (1988): “Vom Umgang mit Büchern” [*Der Tagesspiegel*, 5 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 119.

Krebs, Hans (1988): “Italien gegen den Rest der Welt” [*Ausburger Allgemeine*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 187-188.

Krebs, Hans (1988): “Italien gegen den Rest der Welt” [*Ausburger Allgemeine*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 187-188.

Langendorf, Boris: “Fráncfort 1988: ganz gut gelaufen” [*Buchreport*, 13 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 498.

Le Figaro (1988): “L’ouverture de la Babel du livre” [*Le Figaro (Paris)*, 5 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 357-358.

Maletzke, Elsemarie (1986): “Das ganze Indien konnte es nicht sein”. En: *Börsenblatt*, núm 81, 10 de octubre de 1986, pp. 2716-2720.

Mohr, Reinhard (1988): “Ciao Italia. Die Frankfurter Buchmesse ist zu Ende”. En: *taz*, 11 de octubre de 1988, p. 4.

Möller, Johann Michael (1988): “Kunst der Verschwendung. Neue Sachbücher in diesem Herbst” [*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 137-138.

Neue Presse (1988): “Grass ist der Gipfel, und Eco macht sie alle blaß” [*Neue Presse*, 30 de septiembre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 65.

Offenbach Post (1984): “Big Brother ist nicht gefragt” [*Offenbach Post*, 4 de octubre de 1984]. En: Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (ed.): *Pressedokumentation “Orwell 2000”. Presseberichte des In- und Auslandes zur 36. Frankfurter Buchmesse 1984*. Fráncfort del Meno: AuM, p. 56.

Olberg, Klaus Post (1984): “Es wird doch gelesen” [*Weser Kurier*, 5 de octubre de 1984]. En: Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (ed.): *Pressedokumentation “Orwell 2000”. Presseberichte des In- und Auslandes zur 36. Frankfurter Buchmesse 1984*. Fráncfort del Meno: AuM, pp. 57-58.

Prosinger, Wolfgang (1988a): “Literatursturm aus dem Süden” [*Süddeutsche Zeitung*, 1 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 72-73.

Prosinger, Wolfgang (1988b): “Literaturaufschüttung” [*Badische Zeitung*, 10 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 90-91.

Schmidt Uwe: “Interview mit Buchmessedirektor Peter Weidhaas” [*Börsenblatt*, 14 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 496-497.

The Bookseller (1988): “40th Frankfurt-busy, not buzzy” [*The Bookseller*, 14 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 505-508.

Werlen, Nestor (1988): “Italien in Deutschland: Ein Potemkinsches Dorf aus Büchern” [*Vaterland*, 8 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 386-387.

Wiesbadener Kurier (1984): “Orwell, Öko und die Zukunft des Buches” [*Wiesbadener Kurier*, 6 de octubre de 1984]. En: Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (ed.): *Pressedokumentation “Orwell 2000”. Presseberichte des In- und Auslandes zur 36. Frankfurter Buchmesse 1984*. Fráncfort del Meno: AuM, pp. 69-71.

2. Italia en la Frankfurter Buchmesse (1988) (cap. 4).

2.1. *Literatura crítica e informes*

Alighieri, Dante (2002): *La divina commedia*. Vol. I: *Inferno*. Ed. Ettore Zolesi. Roma: Armando editore.

Calvino, Italo (1988): *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milán: Garzanti.

Calvino, Italo (1967): “La compresenza dei tempi”. En: *Galleria*, vol. XVII, núm. 3-6, pp. 237-240.

Cases, Cesare (1988): “L’‘effetto Eco’”. En: *Belfagor*, vol. XLIII, núm. 5, pp. 581-584.

Di Vincenzo, Riccardo (ed. 2003): *Dal Greco al Florian: scrittori italiani al caffè*. Milán: Archinto.

Dubini, Paola (2009): “La fortuna commerciale degli autori italiani”. En: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (ed.): *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 ad oggi*. Milán: Effigie, pp. 3-36.

Eco, Umberto (1980): *Il nome della rosa*. Milán: Bompiani (trad. es. de Ricardo Pochtar: *El nombre de la rosa*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003).

Eco, Umberto (1984): *Postille a Il nome della rosa*. Milán: Bompiani.

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (ed.; 1988): *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 ad oggi*. Milán: Effigie, pp. 153-163.

Galfré, Monica (2015): *Il regime degli editori: Libri, scuola e fascismo*. Bari/Roma: Laterza.

Iannucci, Amilcare A. (2002): “*Made in Italy*. L’immagine dell’Italia e della cultura italiana all’estero dal secondo dopoguerra a oggi”. En: Malato, Enrico (ed.)/Formisano Luciano (coord.): *Storia della letteratura italiana*. Vol. 12: *La letteratura italiana fuori d’Italia*. Roma: Salerno Editore, pp. 985-1017.

Mair, Georg (1992): *Die Rezeption der italienischen Literatur im deutschen Sprachraum am Beispiel von Italo Calvino: ein Beitrag zur deutschsprachigen Literaturkritik zwischen 1957 – 1987*. Innsbruck: Universität Innsbruck [tesis doctoral].

Masina, Lucia (2016): *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*. Milán: EDUCatt.

Montanelli, Indro/Gervaso, Roberto (2001): *L'Italia dei comuni*. Milán: Rizzoli.

Occhipinti, Stefania (2000), *L'Italia dei comuni. Secoli XI-XIII*. Roma: Carocci.

Pavesi, Matteo (2009): “Il cellario e lo scaffale. Itinerario tra cinema e letteratura in Italia 1947-2009”. En: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (ed.): *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 ad oggi*. Milán: Effigie, pp. 173-181.

Pansa, Francesca/Vinci, Anna (1992): *Effetto Eco*. Roma: Nuova Edizioni del Gallo.

Peresson, Giovanni (2009): “I tanti volti del copy italiano”. En: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (ed.): *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 ad oggi*. Milán: Effigie, pp. 37-76.

Petrarca, Francesco (1964): *Il canzoniere*. Ed. Giancarlo Contini. Turín: Einaudi.

Patota, Giuseppe (2017): *La quarta corona: Pietro Bembo e la codificazione dell'italiano scritto*. Bologna: Il Mulino.

Sartre, Jean-Paul (1967): “L'universale singolare”. En: *Galleria*, vol. XVII, núm. 3-6, pp. 259-260.

Tarabbia, Andrea (2009): “Quando la cultura conquista il mondo. Dai Premi Nobel a Umberto Eco”. En: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (ed.): *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 ad oggi*. Milán: Effigie, pp. 153-163.

Sessa, Rosa (2014): “Marcello Piacentini e il mito della città italiana in America. La Cittadella Italiana all'Esposizione Internazionale di San Francisco del 1915”. En: *Storia dell'Urbanistica*, vol. XXXIII, núm. 6, pp. 493-511.

Simonetti, Gianluigi (2023): *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*. Roma: Nottetempo.

Scrivano, Riccardo (1986): “Il labirinto come metafora del Manierismo”. En: Della Valle, Daniela (ed.): *Manierismo e letteratura: atti del congresso internazionale (Torino, 12-15 ottobre 1983)*. Turín: Meynier, pp. 271-284.

Zanzotto, Andrea (2011): *Tutte le poesie*. Milán: Mondadori.

2.2. Publicaciones oficiales, catálogos y memorias

Abatecola, Clara (1988): “Otto esposizioni. Guida alla Kongresshalle”. En: Presidenza del Consiglio dei Ministri della Repubblica Italiana/Direzione Generale delle Informazioni dell'Editoria e della Proprietà Letteraria, Artistica e Scientifica (ed.): *Diario Italiano. Rassegna delle manifestazioni per la 40ª Fiera del Libro di Francoforte*. Roma: Direzione Generale/Presidenza del Consiglio dei Ministri, pp. 34-42.

Agosti, Paola (ed.; 1988): *Volto d'Autore: Novanta scrittori fotografati da Paola Agosti, Letizia Battaglia, Giovanna Borgese, Fausto Giaccone, Fernando Scianna, Franco Zecchin*. Turín: Salone del Libro di Torino.

Andreotti, Giulio (1988a): "Il libro fucina di idee e testimonianza di una società" [discorso inaugural del Ministro de Asuntos Exteriores en la Feria del Libro de Fráncfort, 4 de octubre de 1988]. En: *Vita italiana – Cultura e Scienza*, año III, núm. 4, pp. 104-107.

Andreotti, Giulio (1988b): [s.T.]. En: Presidenza del Consiglio dei Ministri della Repubblica Italiana/Direzione Generale delle Informazioni dell'Editoria e della Proprietà Letteraria, Artistica e Scientifica (ed.): *Diario Italiano. Rassegna delle manifestazioni per la 40ª Fiera del Libro di Francoforte*. Roma: Direzione Generale/Presidenza del Consiglio dei Ministri, p. 8.

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (ed.; 1988/1989): *Pressedokumentation Schwerpunktthema Italien: 40. Frankfurter Buchmesse, 5.-10. Oktober '88*. Fráncfort del Meno: AuM.

Associazione Italiana Editori (AIE) (ed.; 1989): *Il libro. Editoria e cultura in Italia dal 1948 ad oggi. Una mostra da sfogliare*. Milán: AIE.

Associazione Italiana Editori (AIE)/Fondazione Maria e Goffredo Bellonci (1987): *Catalogo dei premi letterari: Viareggio, Strega, Campiello, Penna d'oro e Premi Nobel italiani per la letteratura*. Milán: Editrice bibliografica.

De Mita, Ciriaco (1988): "Presentazione". En: Presidenza del Consiglio dei Ministri della Repubblica Italiana/Direzione Generale delle Informazioni dell'Editoria e della Proprietà Letteraria, Artistica e Scientifica (ed.): *Diario Italiano. Rassegna delle manifestazioni per la 40ª Fiera del Libro di Francoforte*. Roma: Direzione Generale/Presidenza del Consiglio dei Ministri, pp. 5-6.

Direzione Generale delle Informazioni, dell'Editoria e della Proprietà Letteraria, Artistica e Scientifica/Jayme Fadda (coord. 1988): *Il libro tra impresa e cultura: ABI, ACRI, EFIM, ENEA, ENEL, FIAT, INA – Assitalia, IRI, Olivetti. Salone Nazionale del Libro, Torino (19-23 maggio 1988); Fiera Internazionale del Libro, Francoforte (4-9 ottobre 1988)*. Roma: Istituto Poligrafico.

Faldi, Italo/Frisaldi Giulia (ed.; 1987): *Contributi editoriali alla ricerca storico-artistica negli ultimi dieci anni: mostra del libro d'arte*. Roma, Accademia nazionale di San Luca, 9-30 dicembre 1987 (Quaderni di Libri e riviste d'Italia, núm. 18). Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali/Direzione Generale per gli Affari Generali Amministrativi e del Personale – Divisione editoria.

Fiera del Libro per Ragazzi (1988): *Annual '88. Illustrators of children books*. Boloña: Fiera del Libro per Ragazzi/Picture Books Studio.

Garbuglia, Mario (1988): "Uno scenografo tra gli editori, a Francoforte". En: Presidenza del Consiglio dei Ministri della Repubblica Italiana/Direzione Generale delle Informazioni dell'Editoria e della Proprietà Letteraria, Artistica e Scientifica (ed.): *Diario Italiano. Rassegna delle manifestazioni per la 40ª Fiera del Libro di Francoforte*. Roma: Direzione Generale/Presidenza del Consiglio dei Ministri, pp. 28-32.

Nannini Nardi, Paola (ed.) (1988): “L’Italia alla Fiera di Francoforte” [dossier]. En: *Vita italiana – Cultura e Scienza*, año III, núm. 4, pp. 101-143.

Pasquinucci, Graziella (ed.): *Arteoggi: I cataloghi delle mostre 1983/1988*. Viareggio: Arteoggi.

Presidenza del Consiglio dei Ministri della Repubblica Italiana/Direzione Generale delle Informazioni dell’Editoria e della Proprietà Letteraria, Artistica e Scientifica (ed.; 1988): *Diario Italiano. Rassegna delle manifestazioni per la 40ª Fiera del Libro di Francoforte*. Roma: Direzione Generale/Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Rauter, Rosmarie (ed.; 1988): *Books on Italy: an international exhibition on the occasion of the focal theme “Italy” at the 40th Frankfurt Book Fair*. Fráncfort del Meno: Ausstellungs- und Messe-GmbH des Börsenvereins des deutschen Buchhandels.

Rolando, Stefano (1987): “Presentazione – Ripensare ai libri di successo per rilanciare nuova lettura”. En: Associazione Italiana Editori (AIE)/Fondazione Maria e Goffredo Bellonci: *Catalogo dei premi letterari: Viareggio, Strega, Campiello, Penna d’oro e Premi Nobel italiani per la letteratura*. Milán: Editrice bibliografica, p. 7.

Rolando, Stefano (2008): *Quarantotto: argomenti per un bilancio generazionale: partecipazione, libertà, violenza, ambiguità*. Milano: Bompiani.

Tornabuonni, Lietta (1988): “L’impero del sé”. En: Agosti, Paola (ed.; 1988): *Volto d’Autore: Novanta scrittori fotografati da Paola Agosti, Letizia Battaglia, Giovanna Borgese, Fausto Giaccone, Fernando Scianna, Franco Zecchin*. Turín: Salone del Libro di Torino, pp. 9-10.

Vigini, Giuliano (1990): “Rapporto 1989 sullo stato dell’editoria libraria in Italia”. En: Associazione Italiana Editori (AIE) (ed.): *Catalogo degli editori italiani 1990*. Milán: Editrice Bibliografica, pp. 43-76.

Weidhaas, Peter (1988): “Preface”. En: Rauter, Rosmarie (ed.): *Books on Italy: an international exhibition on the occasion of the focal theme “Italy” at the 40th Frankfurt Book Fair*. Fráncfort del Meno: Ausstellungs- und Messe-GmbH des Börsenvereins des deutschen Buchhandels, pp. XIII-XIV.

2.3. Fuentes no publicadas y materiales de archivo

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (ed; 1976): *28. Frankfurter Buchmesse, 16.-21. September 1976*. Fráncfort del Meno: AuM [archivo privado de Peter Weidhaas].

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (ed; 1988a): *Diario Italiano. Veranstaltungskalender: Schwerpunktthema Italien/Calendario delle manifestazioni: Tema Italia. 40. Frankfurter Buchmesse, 5.-10. Oktober ’88*. Fráncfort del Meno: AuM [Archivo privado de la arquitecta Martha D. Carrera Salcedo, Ciudad de México].

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (1988b): *AuM: Messebericht. 40. Frankfurter Buchmesse 1988 – Vertraulich*. Fráncfort del Meno: AuM [Archivo del Institut für Stadtgeschichte Frankfurt, fondo W1-55/43].

Facco Bonetti, Giancarlo (1990): s.T. [Carta al Embajador de Italia en la Alemania Federal, Raniero Vanni d'Archirafi – Informe de fin de mandato, 4 de junio de 1990] [archivo privado de Giancarlo Facco Bonetti].

Fondo Mario Garbuglia (1988): *Mostra del libro d'arte: Kongresshalle* Roma, marzo-julio 1988 [documentos y planimetrías; archivo de la Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma – Fondo 00005 521/1-7].

Fotografías y audiovisuales

Archivo privado de la arquitecta Martha D. Carrera Salcedo, Ciudad de México.

Fondo Mario Garbuglia (1988): *Mostra del libro d'arte: Kongresshalle* Roma, marzo-julio 1988 [imágenes de la maqueta del pabellón italiano; archivo de la Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma – Fondo 00005 521/6].

Historisches Archiv des Börsenvereins in der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt [fondo HA/BV 96, Archivo fotográfico de la Frankfurter Buchmesse: *Frankfurter Buchmesse 1988 – Italien*].

Liebe Italia. Il Libro italiano nel Sistema della Cultura dell'Arte e della Comunicazione alla Fiera Internazionale del Libro, Francoforte 1988 (Italia, 1989 [película documental], 19'30''). Dir: Adriano Amidei Migliano [archivo histórico audiovisual de la Presidenza del Consiglio dei Ministri/Dipartimento dell'Editoria e informazione, Roma].

Entrevistas

Abatecola, Clara, responsable de comunicación en la Dirección general de Publicaciones de la República italiana, 11 de noviembre de 2021 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Facco Bonetti, Gianfranco, ex cónsul general de Italia en Alemania, 13 de enero de 2022 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Migliotti Auerbach, Simona, escenógrafa, asistente del arquitecto Mario Garbuglia responsable del diseño y del proyecto ejecutivo del pabellón, 18 de marzo de 2023 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Rolando, Stefano, jefe de la Dirección general de Publicaciones de la República italiana y comisario de la presencia de Italia en Fráncfort, 15 de octubre 2021 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Rolando, Stefano, jefe de la Dirección general de Publicaciones de la República italiana y comisario de la presencia de Italia en Fráncfort, 5 de enero de 2022 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

2.4. Prensa

[La indicación de página de los artículos procedentes de la documentación de prensa de la Frankfurter Buchmesse remite de forma abreviada a esta fuente (AuM 1988/1989); para el detalle bibliográfico de la publicación véase la sesión de arriba “Publicaciones oficiales”]

Aachener Volkszeitung (1988): “Zu teure Italien-Show?” [*Aachener Volkszeitung*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 184.

Altarocca, Claudio (1988a): “Parlano gli scrittori: perché vado a Francoforte, perché resto a casa”. En: *Tuttolibri (La Stampa)*, 1 octubre de 1988, p. 1.

Altarocca, Claudio (1988b): “A Francoforte l’Italia fa un buon bottino”. En: *Tuttolibri (La Stampa)*, 8 octubre de 1988, p. 1.

Alto Adige (1988): “L’Italia alla Buchmesse” [*Alto Adige*, 20 de mayo de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 282.

Arbasino, Alberto (1988): “Marionetta che invenzione!”. En: *la Repubblica*, 29 de agosto de 1988, p. 4. Disponible en: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/09/29/marionetta-che-invenzione.html> (09/05/2022).

Art e Dossier (1988): “Una messe di libri” [*Art e Dossier*, núm. 28, octubre 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 452-453.

Aspesi, Natalia (1988a): “Aspettando Francoforte”. En: *La Repubblica*, 17 de septiembre de 1988, p. 28. Disponible en: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/09/17/aspettando-francoforte.html> (21/02/2022)

Aspesi, Natalia (1988b): “Il tricolore sventola su Francoforte”. En: *La Repubblica*, 5 de octubre de 1988, p. 17. Disponible en: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/10/05/il-tricolore-sventola-su-francoforte.html> (21/02/2022).

Associazione Italiana Editori (AIE): “L’A.I.E. alla Fiera di Francoforte”. En: *Giornale della Libreria*, vol. 101, núm. 11, p. 18.

A.Z. (1988): “Pagine Europee. Il successo italiano apre prospettive per il ‘92” [*La Nazione*, 6 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 361.

Bada, Riccardo (1988): “Fráncfort, mar de libros” [*La Vanguardia*, 6 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 366.

Badische Neueste Nachrichten (1988): “Begeistert reisten die Dichter einst in das Land der blühenden Zitronen” [*Badische Neueste Nachrichten*, 8 de octubre de 1988] En: AuM 1988/1989, p. 235.

Barbi, Mario (1988): “Lo ‘spirito’ italiano illumina Francoforte” [*Gazzetta del Mezzogiorno*, 5 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 359.

Barth, Achim (1988): “Wiedersehen mit dem ‘rasenden Roland’” [Münchner Merkur, 3 de septiembre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 43-44.

Behrend, Katrin (1988): “Milliarden nur für den Firlefanz”. En: *Abendzeitung*, 8 de octubre de 1988, p. 8. [Publicado también en: AuM 1988/1989, p. 234].

Bernasconi, Carlo (1988a): “Un boom niente affatto che passeggero”. En: *Vita italiana – Cultura e Scienza*, año III, núm. 4, pp. 125-127.

Bernasconi, Carlo (1988b): “Sein oder Nicht-Design. Thema ‘Italien’: Weniger wäre mehr gewesen”. En: *Börsenblatt*, núm. 82, 14 de octubre de 1988, p. 3070.

Berni, Barbara (1988): “Quarantuno italiani su cento non hanno mai letto un libro” [*Giornale d’Italia*, 18 de septiembre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 315-316.

Börsenblatt (1988): “Zwischen ‘Ausbund von Kitsch’ und Glasnost?”. En: *Börsenblatt*, núm. 77, 27 de septiembre de 1988, p. 2787.

Braunschweiger Zeitung (1988): “Schmökern im Scriptorium” [*Braunschweiger Zeitung*, 6 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p.166.

Bribián, Carlos (1988): “La política de las editoriales pretende derribar el muro entre las dos Europas” [ABC, 6 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 363.

Brunner, Daniel (1988): “Eco: Von ihm selbst erzählt” [*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 191.

B.Z. (1988): “Zitadelle des Buches” [B.Z., 6 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 165.

Chiaberge, Riccardo (1988): “Lacune in fiera. Ma nelle idee il made in Italy è in deficit?”. En: *Corriere della Sera*, 9 de octubre de 1988, p. 18.

Chierici, Maurizio (1988): “Al lunapark del libro tricolore”. En: *Il Corriere della Sera*, 5 de octubre 1988, p. 3.

Chiusano, Italo Alghiero (1988): “Una vetrina per il libro” [*L’Osservatore romano*, 13 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 428-429.

Colberg, Klaus (1988): “Viel Pompöses, wenig Neues” [*Weser Kurier*, 6 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p.164.

Corriere Mercantile (1988): “Il capo dello Stato tedesco al Padiglione ‘Italia’”. [*Corriere Mercantile*, 10 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 405.

Cosi, Marina (1988): “Microscopio tedesco sull’editoria italiana”. [*Italia oggi*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 380.

Costa, Caio Tulio (1988): “Começa em Frankfurt a maior feira de livros do planeta” [*Fòhla de São Paulo*, 5 de octubre de 1988]. Em: AuM 1988/1989, p. 351.

Debenedetti, Antonio (1988): “Verso Francoforte in una bufera di polemiche”. En: *Corriere della Sera*, 11 de septiembre de 1988, p. 17.

Der Spiegel (1988): “Erfüllter Traum”. En: *Der Spiegel*, núm. 40, año 1988, pp. 239-246.

Die Welt (1988a): “Römische Feste” [*Die Welt*, 7 de maio de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 17.

Die Welt (1988b): “Paradiese muß man aus der Entfernung lieben” [*Die Welt*, 1 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 79-82.

Die Welt (1988c): “Die Liebe der Deutschen zu Eco & Co” [*Die Welt am Sonntag*, 2 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 92-93.

Drioli, Itti (1988): “Una Fiera tricolore” [*La Nazione*, 12 de septiembre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 299.

Eisermann, Tobias (1988a): “Le complot d’Eco” [*Hebdo*, 29 de septiembre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 329-330.

Eisermann, Tobias (1988b): “Wo die Zitronen blühen” [*Rheinischer Merkur*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 209-212.

Elvers, Karin (1988): “Lesend essen”. En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7 de octubre de 1988, p. 48.

Ensini, Adriano (1988): “Francoforte, la festa tricolore è finita”. [*Il corriere degli italiani*, 23 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 448-449.

Fagiolino, Enrico (1988): “Allitalia. Ein paar bescheidene Vorschläge” [*Frankfurter Rundschau*, 30 de septiembre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 66.

Farruggia, Marilena (1988): “Francoforte non si bada a spese”. [*Corriere del Ticino*, 6 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 368.

Fenner, Marlott Linka (1988): “Literarischen Herbst in Frankfurt” [*Börsenblatt*, 13 de mayo de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 458-459.

Ferchl, Irene (1988): “Das Buch, das aus dem Stiefel kommt” [*Stuttgarter Zeitung*, 8 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 222.

Ferrand, Christine (1988): “Les livres et les professions. Francfort 1988 : moins médiatique, plus professionnelle” [*Livres Hebdo*, 17 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 510-513.

Ferraris, Luigi Vittorio (1988): “Perché l’Italia e perché nell’88”. En: *Vita italiana – Cultura e Scienza*, año III, núm. 4, pp. 111-113.

Flensburger Tageblatt (1988): “Der ‘Eco-Effekt’: Begeisterung für Italiens Literatur” [*Flensburger Tageblatt*, 1 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 74.

Frankfurter Rundschau (1988): “Armada italiana” [*Frankfurter Rundschau*, 29 de junio de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 19.

Giardina, Riccardo (1988): “Coriandoli italiani sopra libri e feste” [*La nazione*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 378-379.

Glossner, Herbert (1988): “Füllhorn vor dem Messetor” [*Deutsches Allgemeines – Sonntagsblatt*, 16 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 267-268.

Gregotti, Vittorio (1988): “Quel padiglione di cartapesta a Francoforte”. En: *Corriere della Sera*, 15 de octubre de 1988, p. 13.

Grimm, Rudolf (1988a): “Eine Literatur wird besichtigt” [*Rhein-Neckar Zeitung*, 9 de septiembre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 47.

Grimm, Rudolf (1988b): “Den Spaghettis folgen die Bücher. Italienische Literatur bestimmt diesjährige Buchmesse” [*Aachener Volkszeitung*, 1 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 83.

Grimm, Rudolf (1988c): “‘Faszination Italien’ auch in der Literatur” [*Offenbach-Post*, 1 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 75-76.

Gröteke, Friedhelm (1988): “Lust auf Bücher” [*Die Zeit*, 21 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 270-272.

Guicciardi, Elena (1988): “Effetto moda”. En: *La Repubblica*, 29 de septiembre de 1988, p. 6. Disponible en: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/09/29/effetto-moda.html> (21/02/2022).

Haase, Marlis (1988): “Phantastische Kulisse für die Literatur” [*Neue Ruhr Zeitung*, 6 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 167.

Hart[h], Helene (1988): “Oltre Francoforte”. En: *Vita italiana – Cultura e Scienza*, año III, núm. 4, pp. 116-122.

Hevía, Elena (1988): “El formidable espectáculo de la edición italiana, dueña de la ciudad del Main” [*ABC*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 370-371.

Holwein, Jürgen: “Eco Superstar schägt alle. Italienische Autoren und Verlage auf Frankfurts Buchmesse” [*Stuttgarter Nachrichten*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 186.

Il Piccolo (1988): “Specchi, e nient’altro” [*Il Piccolo*, 27 de agosto de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 289.

Incontri (1988): “Im Kielwasser von Umberto Eco/Sulla scia di Umberto Eco” [*Incontri*, núm. 8, año 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 276.

Inverardi, Matthias (1988a): “Italien steht im Mittelpunkt” [*Offenbach-Post*, 13 de agosto de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 35.

Inverardi, Matthias (1988b) “Italien: Sonniges Mittelmeerland brilliert nicht nur mit Büchern” [*Offenbach-Post*, 30 de septiembre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 67.

Jornal de Letras (1988): “Vinte e seis editoras portuguesas na 40ª Feira do Livro de Frankfurt” [*Jornal de Letras*, 4 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 343.

Jornal de Noticias (1988): “O pêndulo de Foucault de Eco. O ‘best-seller’ anunciado” [*Jornal de Noticias*, 5 de septiembre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 292.

Kanthak, Dietmar (1988): “In der Zitadelle der Literatur” [*Generalanzeiger*, 6 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p.168.

Klüver, Henning (1988a): “Warum so viel Italien, Herr Wagenbach?” [*Börsenblatt*, núm. 78, año 1988, 30 de septiembre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 474-476.

Klüver, Henning (1988b): “Grüße von Made in Italy” [*Tagespiegel*, 5 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 153-154.

Kölner Stadt-Anzeiger (1988): “Optimismus zum Auftakt” [*Kölner Stadt-Anzeiger*, 5 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 159.

Köstler, Cornelia (1988): “Vom Umgang mit Büchern” [*Der Tagesspiegel*, 5 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 119.

Krohn, Rüdiger (1988): “Selbstbewusst zum Jubiläum” [*Badische Neueste Nachrichten*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 194-195.

Kronsbein, Joachim (1988): “Die große Bühne der Eitelkeiten”. En: *Hamburger Abendblatt*, 6 de octubre de 1988, p. 23.

Le Figaro (1988): “L’ouverture de la Babel du livre” [*Le Figaro (Paris)*, 5 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 357-358.

Lilli, Laura (1988a): “Il musicista? È Bontempelli”. En: *la Repubblica*, 6 de octubre de 1988. Disponible en: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/10/06/il-musicista-bontempelli.html> (07/06/2023).

Lilli, Laura (1988a): “Ma qualche autore spende di più”. En: *la Repubblica*, 7 de octubre de 1988, p. 32. Disponible en: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/10/07/ma-qualche-autore-spende-di-piu.html?ref=search> (18/04/2022).

Lilli, Laura (1988c): “Un’asta per Dio”. En: *la Repubblica*, 10 de octubre de 1988, p. 31. Disponible en: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/10/09/un-asta-per-dio.html?ref=search> (18/04/2022).

Lottman, Herbert R. (1988): “Back on an Even Keel” [*Publishers Weekly*, 28 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 516-521.

Ludwig, Eva (1988): “Geld und Kultur” [*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 240.

Malatesta, Stefano (1988): “E ‘O libro mio sta in fronte a te...”. En: *la Repubblica*, 29 de septiembre de 1988, p. 2. Disponible en: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/09/29/libro-mio-sta-in-fronte.html> (04/04/2022).

Mappes-Niediek, Norbert (1988): “Häufiger mit Zitronen gehandelt”, [*Vorwärts*, 1 de octubre de 1988] AuM 1988/1989: pp. 86-87.

Markgraf, Hendrik (1988): “Mehr Zeit fürs Publikum”. En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23 de septiembre de 1988, p. 43.

Mayer, Bernd (1988): “Gibt es einen Eco-Effekt?” [*Stuttgarter Nachrichten*, 4 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989 p. 99.

Möller, Johann Michael (1988): “Kunst der Verschwendung. Neue Sachbücher in diesem Herbst” [*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 137-138.

Montroni, Romano (1988): “E il libraio sogna alla Buchmesse” [*Il Resto del Carlino*, 10 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 404.

Moritz, Hans-Jürgen (1988): “Lasagne mit Lesezeichen: Frankfurter Buchmesse als ‘Italienische Reise’” [*Deister- und Weser-Zeitung*, 5 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 123.

Moussanet, Marco (1988): “Fiera di Francoforte. L’Europa è tutta un libro” [*Quotidiano (Suiza)*, 8 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 391.

Muti, Andrea (1988a): “Su Francoforte è polemica (sterile)” [*Avanti*, 8 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 385.

Muti, Andrea (1988b): “Per l’editoria sfida europea” [*Avanti*, 11 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 418-419.

Neue Presse (1988): “Grass ist der Gipfel, und Eco macht sie alle blaß” [*Neue Presse*, 30 de septiembre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 65.

Obst, Andreas (1988): “Kultur ist Show” [*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 197.

Obst, Andreas (1988): “Zahmer Futurismus” [*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 169.

Paul, Wolfgang (1988): “Bella Italia ergreift von der Literaturmesse Besitz” [*Berliner Morgenpost*, 8 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 216.

Pivetta, Oreste (1988): “Dell’Italia solo l’Eco?” [*l’Unità*, 6 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 370-371.

P.M. (1988): “Il libro muore, viva il libro!” [*Avanti*, 8 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 388-389.

Pons, Anne (1988): “Francfort: viva la commedia!” [*L’express*, 14 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 434.

Prossinger, Wolfgang (1988a): “Literatursturm aus dem Süden” [*Süddeutsche Zeitung*, 1 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 72-73.

Prossinger, Wolfgang (1988b): “Literaturaufschüttung” [*Badische Zeitung*, 10 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 90-91.

Prossinger, Wolfgang (1988c): “Sternstunde oder Todesstoß für die Italienische Literatur?” [*Basler Zeitung*, 11 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 424-425.

Prossinger, Wolfgang (1988d): “Inge Feltrinelli: ‘Es geht alles ineinander über’” [*Basler Zeitung*, 11 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 425.

Rauh, Inge (1988): “Neue Show auf der Via Mobile. Frankfurter Buchmesse 1988: Die Italiener Entdecken ein Forum” [*Nürnberger Nachrichten*, 10 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 193-194.

Rolando, Stefano (1988): “Bücher, Verlage, Märkte: Image einer Kultur” [*Frankfurter Rundschau*, 5 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 158.

Rosa, Vasco (1988): “Itália! Oh Itália” [*Independiente*, 14 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 436-438.

Ross, Werner (1988): “Deutsche Blicke nach Italien”. En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1 de octubre de 1988, p. BuZ1.

Sandner-v. Dehn, Claudia (1988): “Eco Jagd und Kulturkitsch” [*Hessische Niedersächsische Allgemeine*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 189-190.

Schabouk, Werner (1988): “Wirklichkeit mit Leichtigkeit” [*Nürberger Zeitung*, 1 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 88-91.

Schwäbische Zeitung (1988): “Als Clou steht der Altar aus dem Eco-Film im fahlen Licht” [*Schwäbische Zeitung*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 205-206.

Segler, Daland (1988): “Hier könnte, wer will, auch lesen” [*Frankfurter Rundschau*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 204.

Serafini, Luigi (1988): “Padiglione di cartapesta” [*Il Messaggero*, 13 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 427.

Siegener Zeitung (1988): “Frankfurter Buchmesse schlägt wieder alle Rekorde”. En: *Siegener Zeitung*, 7 de octubre de 1988. En: AuM 1988/1989, p. 196.

Süddeutsche Zeitung (1988a): “Neue Konzeption der Frankfurter Buchmesse” [*Süddeutsche Zeitung*, 11 de agosto de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 32.

Süddeutsche Zeitung (1988b): “Bella Italia” [*Süddeutsche Zeitung*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 181.

Süddeutsche Zeitung (1988c): “Seltsame Reise durchs Labyrinth” [*Süddeutsche Zeitung*, 8 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 227-228.

Summa, Angelika (1988): “Italien lockt mit Fantasie” [*Mainpost Würzburg*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 201.

The Bookseller (1988): “40th Frankfurt-busy, not buzzy” [*The Bookseller*, 14 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 505-508.

Tschechne, Wolfgang (1988): “Sein oder Design ist keine Frage” [*Lübecker Nachrichten*, 8 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 219.

ubs/sti (1988): “Autoren, Sponsoren, Trittbrettfahrer” [*Westfälischer Anzeiger*, 7 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 84-85.

Vannuccini, Vanna (1988): “Imaginäres Land” [*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 226.

Villari, Lucio (1988): “Cittadella di parole”. En: *la Repubblica*, 29 de septiembre de 1988, p. 3. Disponible en: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/09/29/cittadella-di-parole.html> (13/04/2022).

Vocke, Ruth (1988): “Farbpunkte in der Landschaft” [*Deutsche Tagespost*, 8 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 232-233.

Vollenweider, Alice (1988): “Zwischen Einaudi und Eco” [*Neue Zürcher Zeitung*, 13 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 431.

von Helmolt, Christa (1988): “Tempel der Kunst und Kosmos der Phantasie” [*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 163.

Vordemann, Jürgen (1988): “Acht Männer verraten kein einziges Wort” [*Die Welt*, 10 de agosto de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 31.

Waldvogel, Rolf (1988): “Kennst Du das Land, wo die Bücher blühen?” [*Schwäbische Zeitung*, 5 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 121.

Welt der Arbeit (1988): “Italien-Flair in Frankfurt” [*Welt der Arbeit*, 4 de agosto de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 27.

Werlen, Nestor (1988): “Italien in Deutschland: Ein Potemkinsches Dorf aus Büchern” [*Vaterland*, 8 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 386-387.

Westfalenpost (1988): “Liebe zu Literatur und Film aus dem ‘Stiefelland’” [*Westfalenpost*, 17 de septiembre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 51.

Westfälische Rundschau (1988): “Italiens Bücher mit viel Aufwand in Szene gesetzt” [*Westfälische Rundschau*, 6 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 172.

Westfälischer Anzeiger (1988): “Nach der Rose das Pendel” [*Westfälischer Anzeiger*, 1-2 de octubre de 1988]. En: AuM 1988/1989, p. 203.

Zeisel, Dorothea (1988): “Die Italiener kommen” [*Stuttgarter Zeitung*, 5 de agosto de 1988]. En: AuM 1988/1989, pp. 28-29.

3. México en la Frankfurter Buchmesse (1992) (cap. 5)

3.1. Literatura crítica e informes

Aguilar Mora, Jorge (1978): *La divina pareja: historia y mito; valoración e interpretación de la obra ensayística de Octavio Paz*. Ciudad de México: Ediciones Era.

Análisis Plural (1993): “Capítulo II. México y la economía en 1992”. En: *Análisis Plural*, año de 1992, <http://hdl.handle.net/11117/993> (28/07/2023).

Arróniz, Othón (1996): “Teatro misionero del siglo XVI”. En: Garza Cuarón, Beatriz/Baudot, G. (eds.): *Historia de la literatura mexicana: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Vol. I: *Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*. Ciudad de México: Universidad Nacional de México/Siglo XXI, pp. 388-415.

Basave B., Agustín (1992): *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Bonfil, Guillermo (1983 [1970]): “Del indigenismo de la Revolución a la antropología crítica”. En: Medina, Andrés/Mora, Carlos García (eds.): *La quiebra política de la antropología social en México*. Vol. I: *La impugnación*. Ciudad de México: UNAM, pp. 141-164.

Borsò, Vittoria (1992a): “Die Aktualität mexikanischer Literatur: von der Identität zur Heterogenität.”. En: *Iberoamericana*, vol. 46, núm. 2, pp. 84-108.

Borsò, Vittoria (1994). *Jenseits der Einsamkeit. Versuch einer interkulturellen Analyse. Kritischer Rückblick auf die Diskurse des Magischen Realismus*. Fráncfort del Meno: Vervuert.

Borsò, Vittoria (2010a): “Independencia y Revolución: de las utopías a las paradojas — transformaciones culturales en el pensamiento mexicano”. En: Leyva, Gustavo/Connaughton, Brian/Díaz, Rodrigo/Canclini, Néstor García/Illades, Carlos (eds.): *Independencia y Revolución: pasado, presente y futuro*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/UAM, Itzapalapa, pp. 739-773.

Borsò, Vittoria (2010b): “Paradojas del *nation-building* en la genealogía de la ‘literatura nacional’ mexicana: Ignacio M. Altamirano y Juan A. Mateos”. En: Folger, Robert / Leopold, Stephan (eds.): *Escribiendo la Independencia. Perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 225-245.

Campos, Julieta (1961): “Realismo mágico o realismo crítico”. En: *Revista de la Universidad de México*, vol. 15, núm. 5, pp. 4-8.

Chang-Rodríguez, Raquel (ed.; 2002): *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Vol. II: *La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. Coord. de Beatriz Garza Cuarón. Ciudad de México: Universidad Nacional de México/Siglo XXI.

Díaz Mirelez, Ana Laura (2010): “Las artes de lenguas indígenas. Notas en torno a las obras impresas en el siglo XVIII”. En: Vogeley, Nancy/Ramos Medina, Manuel (eds.): *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Vol. III: *Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo XVIII*. Coord. de Beatriz Garza Cuarón. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, pp. 243-268.

De la Cruz, Víctor (2017): “Las literaturas indígenas y la Revolución mexicana”. En: *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 55, pp. 174-185.

Garza Cuarón, Beatriz (1996a): “Prólogo”. En: id./Baudot, Georges (eds.): *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Vol. I: *Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*. Coord. de Beatriz Garza Cuarón. Ciudad de México: Universidad Nacional de México/Siglo XXI, pp. 9-12.

Garza Cuarón, Beatriz (1996b): “Las historias de la literatura mexicana, desde el siglo XVIII a la fecha”. En: id./Baudot, Georges (eds.): *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Vol. I: *Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*. Coord. de Beatriz Garza Cuarón. Ciudad de México: Universidad Nacional de México/Siglo XXI, pp. 13-23.

González Navarro, Moisés (1968): “El mestizaje mexicano en el periodo nacional”. En: *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 30, Núm. 1, pp. 35-50.

Hielscher, Martin (ed. 1992): *Fluchtort Mexiko: ein Asylland für die Literatur*. Hamburgo/Zúrich: Luchterhand.

Hölz, Karl (1992): “Roman- und Erzählliteratur in Mexiko: Tendenzen und Strömungen”. En: Briesemeister, Dietrich/Zimmermann, Klaus (eds.): *Mexiko heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*. Fráncfort del Meno: Vervuert, pp. 499-522.

Ibarra González, Ana Carolina (2002): “El desarrollo de la imprenta”. En: Chang Rodríguez, Raquel (ed.): *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Vol. II: *La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. Coord. de Beatriz Garza Cuarón. Ciudad de México: UNAM-Siglo XXI, pp. 69-84.

Klotsch, Andreas (ed. 1991): *Erkundungen. 22 Erzähler aus Mexiko*. Berlín: Verlag Volk und Welt.

Kohut, Karl (2001): “La recepción de la literatura mexicana en Alemania”. En: Bieber, León E. (ed.): *Las relaciones germano-mexicanas desde el aporte de los hermanos Humboldt hasta el presente*. Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 295-317.

León-Portilla, Miguel (1992): “Encuentro de Dos Mundos. Una perspectiva no circunscrita al pasado”. En: *Revista Mexicana de Política Exterior*, núm. 34, pp. 9-20.

León-Portilla, Miguel (ed.; 2013 [1959]): *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la*

conquista/El reverso de la conquista: relaciones. (Obras de Miguel León-Portilla, tomo XIII). Ciudad de México: UNAM/Instituto de Investigaciones Históricas/El Colegio Nacional.

Martínez, José Luis (1955): *La emancipación literaria de México*. Ciudad de México: Antigua Librería Robredo.

Máynez Vidal, Pilar (2003): “La literatura en las lenguas indígenas de México. Retos y conquistas”. En: *Caravelle*, núm. 81, 2003. pp. 187-202.

Meneses Tello, Felipe (2012): “El desastre de la documentación indígena durante la invasión-conquista española en Mesoamérica”. En: *LIS Critique (Library and Information Science Critique)*, vol. 4, n. 2, pp. 20-32.

Montalvo, Germán (ed.; 2014): *Vicente Rojo: Diseño gráfico*. Ciudad de México: El Colegio Nacional/CONACULTA/Universidad Autónoma de Nuevo León/Ediciones Era.

Montemayor, Carlos (1992): “Prólogo”. En: id. (ed.): *Los escritores indígenas actuales*. Vol. I: *Poesía, narrativa, teatro*. Ciudad de México: Fondo Editorial Tierra Adentro/CONACULTA.

O’Gorman, Edmundo (1958): *La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. Ciudad de México: FCE.

Peña, Margarita (2010): “El teatro novohispano en el siglo XVIII”. En: Vogeley, Nancy/Ramos Medina, Manuel (eds.): *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Vol. III: *Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo XVIII*. Coord. de Beatriz Garza Cuarón. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, pp. 202-221.

Paz, Octavio (2000): “El laberinto de la soledad” [1950]. En: id.: *El laberinto de la soledad*. *Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Peyer, Rudolf (ed.; 1992): *Mexiko erzählt: von den Maya und Azteken bis zur Gegenwart*. München: Diederichs.

Rall, Dieter (2010): “La Revolución mexicana en *Tierra* (1932) y *¡Mi General!* (1934), de Gregorio López y Fuentes, y en *La rebelión de los colgados* (1936) y *El General*. *Tierra y Libertad* (1940), de B. Traven”. En: Werz, Nikolaus (ed.): *Populisten, Revolutionäre, Staatsmänner. Politiker in Lateinamerika*. Frankfurt: Vervuert, pp. 71-89.

Ramos, Samuel (2001 [1934]): *El perfil del hombre y la cultura en México*. Madrid: Espasa Calpe.

Rodríguez, Sandra Patricia (2011): “Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario del ‘12 de octubre de 1492’ debates sobre la identidad americana” En: *Revista de estudios sociales*, núm. 38, pp. 64-75.

Sáinz, Gustavo (ed. 1992): *Menschenlabyrinth: die besten mexikanischen Erzählungen*. Fráncfort del Meno: Büchergilde Gutenberg.

Scharf, Kurt/Wiesner, Herbert (eds.; 1991): *Sie wohnen in der Geschichte. Moderne Erzählprosa aus Mexiko* (número de: *die horen*, núm. 164).

Strosetzki, Christoph (ed.; 1992): *Mexiko erzählt: 16 Erzählungen*. Fráncfort del Meno: Fischer.

Tenorio Trillo, Mauricio (1996): *Mexico at the World’s Fairs. Crafting a Modern Nation*. Berkeley (California)/Londres: University of California Press.

Vasconcelos, José (1992): “La raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana” [1925]. En: id.: *Obra selecta*. Ed. de Christopher Domínguez Michael. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 83-115.

Vogeley, Nancy (2010): “La novela en el siglo XVIII”. En: id./Ramos Medina, Manuel (eds.): *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Vol. III: *Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo XVIII*. Coord. de Beatriz Garza Cuarón. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, pp. 222-242.

Vogeley, Nancy/Ramos Medina, Manuel (eds.; 2010): *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Vol. III: *Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo XVIII*. Coord. de Beatriz Garza Cuarón. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI.

3.2. Publicaciones oficiales, discursos y memorias

Ausstellungs- u. Messe-GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (1992): *Veranstaltungskalender Schwerpunktthema Mexiko/Calendario de actividades Tema central México*. 44. *Frankfurter Buchmesse, 29.9.-5.10.1992/44ª Feria del Libro de Frankfurt*. Fráncfort del Meno: AuM.

Ausstellungs- u. Messe-GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (1992/1993): *Pressedokumentation*. 44. *Frankfurter Buchmesse 30.9.-5.10.1992. Schwerpunktthema Mexiko*. Fráncfort del Meno: AuM.

Ausstellungs- u. Messe-GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (1991/1992): *Pressedokumentation*. 43. *Frankfurter Buchmesse 9.-14.10.1991. Schwerpunktthema Spanien*. Fráncfort del Meno: AuM.

Briseño, Lilian (1992): “Del arte de las fiestas, el color y los sabores”. En: Meyer, Eugenia (ed.): *México, un libro abierto. Memoria*, Ciudad de México: DGP CONACULTA, pp. 121-125.

Canales, Claudia (1992): “Los bienes de la tierra”. En: Meyer, Eugenia (ed.): *México, un libro abierto. Memoria*, Ciudad de México: DGP CONACULTA, pp. 29-51.

CONACULTA/Instituto Nacional de Bellas Artes (1992): “Zwei Jahrhunderte Mexikanischer Graphik/Dos Siglos de Gráfica Mexicana” [folleto; archivo del periodista de Michael Nüngesser].

Jiménez, Gustavo (1992a): “Nueve vistas de la literatura mexicana”. En: Meyer, Eugenia (ed.): *México, un libro abierto. Memoria*. Ciudad de México: DGP CONACULTA, pp. 99-117.

Manrique, Leonardo (1992): “La civilización del México antiguo”. En: Meyer, Eugenia (ed.): *México, un libro abierto. Memoria*. Ciudad de México: DGP CONACULTA, pp. 19-37.

Meyer, Eugenia (ed.) (1992a): *México, un libro abierto. Memoria*. Ciudad de México: DGP CONACULTA.

Meyer, Eugenia/Yankelevich, Pablo (1992a): “Los desafíos contemporáneos”. En: Meyer, Eugenia (ed.): *México, un libro abierto. Memoria*. Ciudad de México: DGP CONACULTA, pp. 69-89.

Meyer, Eugenia/Yankelevich, Pablo (1992b): “Hacia una industria editorial”. En: Meyer, Eugenia

(ed.): *México, un libro abierto. Memoria*. Ciudad de México: DGP CONACULTA, pp. 69-89.

Paz, Octavio (1992): *Discurso con motivo de inauguración de la 44ª Feria del Libro de Fráncfort* 29.9.92. Fráncfort del Meno: AuM [dossier de prensa, archivo del romanista Karsten Garscha].

Rauter, Rosmarie (ed.; 1992): *Books on Mexico. An exhibition on the occasion of the focal theme "Mexico" at the 44th Frankfurt Book Fair*. Fráncfort del Meno: AuM.

Tibol, Raquel (ed. 1992): *Die Schrift: Mexikanische Fotografen – 13 x 10 – La escritura: fotógrafos mexicanos 13 x 10*. Ciudad de México: CONACULTA.

Weidhaas, Peter (1992a): "Preface – Avant Propos – Vorwort". En: Rauter, Rosmarie (ed): *Books on Mexico. An exhibition on the occasion of the focal theme "Mexico" at the 44th Frankfurt Book Fair*. Fráncfort del Meno: AuM, pp. XI-XIII.

Yankelevich, Pablo (1992): "El quehacer educativo y cultural". En: Meyer, Eugenia (ed.): *México, un libro abierto. Memoria*. Ciudad de México: DGP CONACULTA, pp. 53-65.

3.3. Fuentes no publicadas y materiales de archivo

Borsò, Vittoria (1992b): carta a José Luis Martínez (ataché cultural de la Embajada de México en Alemania), 14 de octubre de 1992 [archivo de Vittoria Borsò].

Carrera Salcedo, Martha D. (1992): carta a Rafael Tovar de Teresa, 13 de julio de 1992 [Archivo de Martha D. Carrera Salcedo].

Colegio de Arquitectos de México (1992): carta a Rafael Tovar de Teresa, 30 de julio de 1992 [Archivo de Martha D. Carrera Salcedo].

CONACULTA (1992a): *Mexiko 92, Frankfurt. Presstexte* [dosier de prensa]. Fráncfort del Meno: Burson Marsteller GmbH [archivo del periodista Michael Nungesser].

CONACULTA (1992b): *México, un libro abierto/Mexiko, ein offenes Buch* [Programa de actividades, folleto]. Fráncfort del Meno: Organisationsbüro Mexiko [archivo del periodista Michael Nungesser].

Distribución de imágenes en los atriles de los siglos XVI-XIX de "México, un libro abierto" [documento de trabajo; archivo de Martha Hellion].

Exposición "México, un libro abierto". 44ª edición de la Feria del Libro de Frankfurt, México '92. Guiones museográficos [documento de trabajo; archivo de Martha Hellion].

Exposición "México, un libro abierto". 44ª edición de la Feria del Libro de Frankfurt, México '92. Guiones museográficos [copia del documento anterior con anotaciones en lápiz de Martha D. Carrera Salcedo; archivo de Martha D. Carrera Salcedo].

Exposición "México, un libro abierto". 44ª edición de la Feria Internacional del Libro, Frankfurt, México 1992. Guiones científicos [documento de trabajo; archivo de Martha D. Carrera Salcedo].

Fechas de los códigos para "México, un libro abierto" (Sección Raíces), 29 de julio de 1992 [documento de trabajo; archivo de Martha Hellion].

Feria internacional del libro, Fráncfort 1992, "México, un libro abierto". Prehispánico

[documento de trabajo; archivo de Martha Hellion].

Lista de exlibris fotografiados en la Biblioteca de México [documento de trabajo; archivo de Martha Hellion].

Objetos por procedencia, 6 mayo de 1992 [documento de trabajo; archivo de Martha D. Carrera Salcedo].

Jiménez, Gustavo (1992b): “La literatura en México”. En: *Exposición “México, un libro abierto”*. 44ª edición de la Feria Internacional del Libro, Frankfurt, México 1992. Guiones científicos [documento de trabajo; archivo de Martha D. Carrera Salcedo].

Relación de “libros de pinturas” (códices) sugeridos para “México, un libro abierto” (Sección “Raíces”), 29 de julio de 1992 [documento de trabajo; archivo de Martha Hellion].

Fotografías

Archivo de Martha Hellion

Hendrix+Studio

Fotos de Rogerio Cuéllar [archivos de Humberto Spíndola y Martha D. Carrera Salcedo]

Historisches Archiv des Börsenvereins in der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt (repositorio HA/BV 96, Fotoarchiv der Frankfurter Buchmesse).

Entrevistas

Borsò, Vittoria, romanista (Universität zu Köln) y asesora responsable del programa de eventos *El universo de la literatura mexicana* en la Feria del Libro de Fráncfort de 1992, entrevista del 3 de agosto de 2017 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Carrera, Martha D., arquitecta y diseñadora del proyecto del pabellón mexicano en la Feria del Libro de Fráncfort 1992, entrevista del 11 de marzo de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Carrera, Martha D., entrevista del 10 de abril de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Carrera, Martha D., entrevista del 4 de diciembre de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Hendrix, Jan, curador artístico de la muestra *México, un libro abierto*, entrevista del 13 de diciembre de 2017 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Hellion, Martha, curadora artística de la muestra *México, un libro abierto*, entrevista del 15 de diciembre de 2017 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Meyer, Eugenia, directora de Publicaciones de CONACULTA y comisaria de *México, un libro abierto*, entrevista del 28 de agosto de 2017 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Rojo, Vicente, ilustrador y diseñador del logotipo de *México, un libro abierto*, entrevista del 6 de

diciembre de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Salgado Andrade, Eva, directora de Promoción editorial en la Dirección de Publicaciones de CONACULTA y responsable de comunicación de *México, un libro abierto*, entrevista del 15 de diciembre de 2017 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Spíndola, Humberto, artista, autor de escenografías en papel para la muestra *México, un libro abierto*, 30 de septiembre de 2017 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

3.4. Prensa

[La indicación de página de los artículos procedentes de la documentación de prensa de la Frankfurter Buchmesse (AuM 1992/1993) remite de forma abreviada a esta fuente, arriba mencionada].

Aehnelt, Reinhard (1992): “Das mexikanische Exil”. En: *Börsenblatt*, núm. 76, 22 de septiembre de 1992, pp. 96-99.

Anders, Ferdinand (1992): “Ein unbeschreibliches Land”. En: *Börsenblatt*, núm. 76/1992, 22 de septiembre de 1992, pp. 165-169.

Bada, Ricardo (1992a): “Un libro abierto” [*Diario 16*, 29 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, pp. 63-64.

Bada, Ricardo (1992b): “El pabellón de México, principal atractivo de la feria” [*Diario 16*, 1º de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, pp. 206.

Berliner Morgenpost (1992): “Tacos und Tequila” [*Berliner Morgenpost*, 1º de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 127.

Berke, Bernd (1992): “Mexiko will ein offenes Buch sein” [*Westfälische Rundschau*, 3 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 141.

Börsenblatt (1992): “Erlösung vom Sombbrero”. En: *Börsenblatt*, núm. 81, 9 de octubre de 1992, p. 120.

Borsò, Vittoria (1992c): “Mexikanisch sein heißt europäisch sein”. En: *Der Schweizer Buchhandel*, núm. 16, 23 de septiembre de 1992, pp. 6-7.

Borsò, Vittoria (1992d): “Eine kleine Literaturgeschichte”. En: *Der Schweizer Buchhandel*, núm. 16, 23 de septiembre de 1992, p. 7.

Breña, Angelina Camargo (1991): “México, Tema Central de la Feria”. En: *Excelsior*, 8 de octubre de 1991, p. 29.

Buchreport (1992): “Messe-Rückblick ’92. Natürlich viel Arbeit, aber leider auch viele Sorgen”. En: *Buchreport*, núm. 41, 7. de octubre de 1992, pp. 8-9 y 12.

Buhrfeind, Anne (1992): “Literatur aus der ‘Neuen Welt’” [*Ostthüringer Zeitung*, 3 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 139.

Burghardt, Tobias (1992): “Kopf oder Zahl. Prosagedichte von Octavio Paz”. En: *Stuttgarter Zeitung*, 30 de septiembre de 1992, p. V (sección “Literatur”).

Chwastek, Sieglinde (1992): “Bücher wie anderso Fisch. Mexikanische Autoren über ihre Bücher und über Frankfurt” [*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 161.

Cuadrado, Nuria (1992): “Arreola: ‘Pertenezco a una generación de escritores en vías de extinción’” [*ABC*, 29 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 64.

Delibros (1992): “México releva a España” [*Delibros*, núm. 15, octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, pp. 269-270.

Der Polygraph (1992): “Gute bis sehr gute Geschäftsmesse” [*Der Polygraph*, núm. 21, 5 de noviembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 354.

Die Rheinpfalz (1992): “Mexiko – ein offenes Buch” [*Die Rheinpfalz*, 30 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 36.

Editores (1992): “México, tema central. 44ª Feria Internacional del Libro de Fráncfort” [*Editores*, núm. 25, noviembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 355-356.

Egelkraut, Ortrun (1992a): “Schwerpunkt Literatur. Das Mexiko-Programm zur 44. Buchmesse” [*Frankfurter Rundschau*, 29 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 25.

Egelkraut, Ortrun (1992b): “Nicht nur Bücher, nicht nur Tacos” [*Berliner Zeitung*, 6 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 25.

Excelsior (1992): “México, Libro Abierto al Tiempo y la Modernidad” [*Excelsior*, 11 de junio de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 36.

Fiori, Antonella (1992): “Una Buchmesse da video”. En: *L'Unità*, 1º de octubre de 1992, p. 18.

Frankfurter Allgemeine Zeitung (1991): “Mexiko ist nächstes Schwerpunktland” [*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12 octubre de 1991]. En: AuM 1992/1993, p. 7.

Frankfurter Allgemeine Zeitung (1992): “Hielscher, Martin: *Fluchtort Mexiko*” [reseña]. En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11 de noviembre de 1992, p. BuZ5.

Frankfurter Rundschau (1992a): “Heute zur Lesung: Mexikanische Literatur” [*Frankfurter Rundschau*, 23 de enero de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 8.

Frankfurter Rundschau (1992b): “Kultur in drei Kapiteln. Mexikos Buchmesse-Pavillon” [*Frankfurter Rundschau*, 1º de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 120.

Frenkel, Ulrike (1992): “Aus dem Irrgarten der Einsamkeit”. En: *Stuttgarter Zeitung*, 30 de septiembre de 1992, p. V (sección “Literatur”).

Garscha, Karsten (1992): “Mexiko – ein offenes Buch”. En: *Forschung Frankfurt*, núm. 3, año 1992, pp. 2-17.

Geißler, Cornelia (1992): “Mexiko liegt bald am Main”. En: *Berliner Zeitung*, núm. 135, 12 junio de 1992, p. 17.

Gohlis, Tobias (1992): “Fluchtort und Menschenlabyrinth”. En: *Stuttgarter Zeitung*, 30 de septiembre de 1992, p. V (sección “Literatur”).

González Guarduño, Beatriz (1992): “El gobierno asumirá el 80 por ciento del costo del pabellón de México en la Feria de Frankfurt” [*El Día*, 10 de abril de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 35.

G.R. (1992): "Mexiko – ein offenes Buch" [*Nürnberger Zeitung*, 1º de octubre 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 122.

Gretzschel, Mathias (1992): "Mexiko nutzt seine Chance". En: *Hamburger Abendblatt*, 1º de octubre de 1992, p. 9.

Haase, Marlis (1992): "Mexiko und seine Masken" [*Neue Ruhr Zeitung*, 2 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 131.

Hamburger Morgenpost (1992): "Literarisches Land der Maya" [*Hamburger Morgenpost*, 25 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 21.

Hierholzer, Michael (1992): "Die Götter bleiben Stumm. Der Frankfurter Kunstverein zeigt 'Aktuelle Kunst aus Mexiko'". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2 de octubre de 1992, p. 27.

Hollensteiner, Stephan (1992): "Die Geschichte des Schreibens in Mexiko spannt einen weiten geschichtlichen Bogen" [*Wiesbadener Kurier*, 1º de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 125.

Horst, Michael (1992): "Suche nach eigener Identität. Literatur aus Mexiko in schillernder Vielfalt auf der Buchmesse" [*Westfälische Nachrichten*, 2 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 132.

Il Sole 24 Ore (1992): "Si è inaugurata ieri a Francoforte la 44ª edizione della 'Buchmesse' con il Messico protagonista" [*Il Sole 24 Ore*, 30 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 202.

Jamin, Ulrike (1992): "Offene Fragen. Zur Mexiko-Ausstellung in der Kongresshalle". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1º de octubre de 1992, p. 59.

JGJ [Jens Jessen] (1992): "Der Edle Wilde" [*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 154.

Kief, Dieter (1992): "Ein Heimvorteil für die Intellektuellen" [*Passauer Neue Presse*, 5 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 149.

Kirchner, Annerose (1992): "Faszinierend fremd und vertraut" [*Ostthüringer Zeitung*, 3 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 144.

Kitzinger Zeitung (1992): "Schwarzacher Schüler informieren sich auf der Buchmesse über Mexiko" [*Kitzinger Zeitung*, 7 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 164.

Kleinert, Susanne (1992): "Was ist mexikanisch an Mexikos Literatur?" [*Saarbrücker Zeitung*, 22 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 166.

Kohse, Petra (1992): "Begegnungen im Konjunktiv". En: *taz*, 1º de octubre de 1992, p. 16.

La Jornada (1992): "México no gastará más de 5 mdd en la Feria de Frankfurt" [*La Jornada*, 10 de abril de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 34.

La Presse Montréal (1992): "Le Prix Nobel Octavio Paz inaugure la 44ª Foire du livre de Francfort" [*La Presse Montréal*, 30 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 179.

Livres Hebdo (1992): "L'édition mondiale en hibernation" [*Livres Hebdo*, núm. 41, 9 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, pp. 291-293.

Lüke, Herdis (1992): "Welt der Mythen" [*Rheinische Post*, 19 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 18.

Mannheimer Morgen (1992): "Kulturschätze. Der mexikanische Pavillon" [*Mannheimer Morgen*, 2 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 131.

Massot, Dolors (1992): “La ausencia de Fuentes” [ABC, 30 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 187.

Massot, Josep (1992a): “Octavio Paz denuncia en Fráncfort el estado anémico de la literatura actual” [La Vanguardia, 30 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, pp. 174-175.

Massot, Josep (1992b): “México revela en Fráncfort una generación de autores eclipsado por Paz y Fuentes”. [La Vanguardia, 2 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 220.

Maute, Karl (1992a): “Mexiko, ein unbeschreibliches Land”. En: Börsenblatt, núm. 76, 22 de septiembre de 1992, pp. 42-49.

Meyer, Eugenia (1992b): “En torno a críticas por la Feria de Frankfurt”. En: Proceso, 12 de septiembre de 1992; disponible en línea: <http://www.proceso.com.mx/160128/de-eugenia-meyer-en-torno-a-criticas-por-la-feria-de-frankfurt> (06/01/2018).

Milanesi, Gherardo (1992): “Octavio Paz: ‘Non sono uno stalinista di destra’” [Avvenire, 26 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 46.

Moret, Xavier (1992a): “La literatura mexicana, protagonista de la Feria de Fráncfort que se inaugura mañana” [El País, 28 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, pp. 52-53.

Moret, Xavier (1992b): “Octavio Paz pide valentía a los editores en la apertura de la Feria de Fráncfort” [El País, 30 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, pp. 170-171.

Nungesser, Michael (1993): “Mexiko in Sicht? Kunst zur Frankfurter Buchmesse 1992”. En: Kritische Berichte, núm. 1/93, pp. 84-88.

Ochoa Sandy, Gerardo (1992a): “Paco Ignacio Taibo II, multieditado en Alemania, inconforme con la selección para la Feria de Frankfurt”. En: Proceso, 5 de septiembre de 1992; disponible en línea: <http://www.proceso.com.mx/160080/paco-ignacio-taibo-ii-multieditado-en-alemania-inconforme-con-la-seleccion-para-la-feria-de-francfort> (06/01/2018).

Ochoa Sandy, Gerardo (1992b): “Pese al escaparate de Fráncfort, los libros mexicanos lejos del éxito comercial en Europa”. En: Proceso, 5 de octubre de 1992, pp. 48-51.

Paz, Octavio (1992b): “Alas y raíces (I)”. En: Abc (Sevilla), 30 de septiembre de 1992, p. 3.

Paz, Octavio (1992c): “Alas y raíces (II)”. En: Abc (Sevilla), 1º de octubre de 1992, p. 3.

Paz, Octavio (1992d): “Eloge de la négation” [Le Monde, 1º de octubre de 1992; traducción de Jean-Claude Masson]. En: AuM 1992/1993, p. 210-211.

Peters, Theo (1992): “Die unerkannten Propheten. Mexiko steht im Mittelpunkt der Frankfurter Buchmesse die am Mittwoch eröffnet” [Berliner Morgenpost, 27 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 23.

Ponce, Armando (1992): “Dos mil metros cuadrados para nuestros libros”. En: Proceso, 29 de agosto de 1992; <http://www.proceso.com.mx/160028/dos-mil-metros-cuadrados-para-nuestros-libros> (21/01/2018).

Queren, Henning (1992): “Zwischen Tequila, Maya und Moderne” [Neue Presse, 1º de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 127.

Rehn, Renate (1992): “Hierzulande kaum bekannt. Mexikanische Literatur als Schwerpunkt der Buchmesse” [Aachener Nachrichten, 30 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 107.

Reutlinger Generalanzeiger (1992): “Schwerpunkt Mexiko ohne Exokitk” [*Reutlinger Generalanzeiger*, 6 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 160.

Rheinländer, Jörg (1992): “Im Kampf gegen die Vorurteile. #das literarische Mexiko debattiert auf der Buchmesse: Thema Poesie” [*Frankfurter Rundschau*, 5 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 150.

Rosales y Zamora, Patricia (1992a): “Fráncfort, la máxima presencia editorial mexicana” [*Excelsior*, 30 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, pp. 37-38.

Rosales y Zamora, Patricia (1992b): “Indecisos, los cambios en política: O. Paz” [*Excelsior*, 30 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 180.

Rosales y Zamora, Patricia (1992b): “Concluyó la Feria de Fráncfort” [*Excelsior*, 6 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 253.

Rosell, M. Mar (1992): “Las generaciones mexicanas posteriores a los maestros del ‘boom’ presentan sus obras a Europa” [*Diario 16*, 29 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 61.

Sassano, Marco (1992): “Tutti i libri dell’altra America” [*Il Giorno*, 30 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 192.

Scharf, Kurt (1992): “Eigentlich hat sie eine Schlüsselstellung: Die Literatur Mexikos ist deutschen Lesern nur wenig bekannt” [*Berliner Zeitung*, 29 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 26.

Scheller, Wolf (1992): “Schreiben, erzählen, denken, träumen” [*Die Rheinpfalz*, 11 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 15.

Schmitt Hans-Jürgen (1992a): “Amerikas erste Druck-Nation” [*Frankfurter Rundschau*, 11 de junio de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 9.

Schmitt, Hans-Jürgen (1992b): “Mexiko – oh weh!” [*Frankfurter Rundschau*, 5 octubre 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 147.

Schmitt, W. Christian (1992): “Ob alle Botschaften” [*Schwäbische Donauzeitung*, 29 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 24.

Schmitz, Alexander (1992a): “Bedürfnis über sich Auskunft zu geben”. En: *Börsenblatt des deutschen Buchhandels*, núm. 81, 9 de octubre de 1992, pp. 104-107.

Schmitz, Alexander (1992b): “Drei Literaturen”. En: *Börsenblatt des deutschen Buchhandels*, núm. 81, 9 de octubre de 1992, pp. 109-111.

Schmitz, Alexander (1992c): “...und ansosten immer deutsch-akademisch auf der Suche nach den erhabenen Motiven”. En: *Börsenblatt des deutschen Buchhandels*, núm. 81, 9 de octubre de 1992, pp. 111-112.

Sesín, Saide (1992a): “Los vínculos entre Alemania y México se verán fortalecido por la cultura y la educación: Zedillo”. En: *Unomásuno*, 30 de septiembre de 1992, p. 26.

Sesín, Saide (1992b): “Gibt es noch Indios?”. En: *taz*, 30 de septiembre de 1992, p. 10.

Sesín, Saide (1992c): “Opinan algunos alemanes que México fue muy aséptico al exhibir sus libros en Fráncfort”. En: *Uno más uno*, 10 de octubre de 1992, p. 27.

Stauch-von Quitzow, Wolfgang (1992): “Mexiko springt für die alte Sowjetunion ein” [*General Anzeiger*, 3 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 12.

Stausberg, Hildegard (1992): “Kabale und Kultur in Mexiko”. En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7 de abril de 1992, p. 35.

Stiftel, Ralf (1992): “Chance für Lückenbüßer. Tradition und Gegenwart – Mexiko ist in Frankfurt ein ‘offenes Buch’” [*Westfälischer Anzeiger*, 1º de octubre de 1992] En: AuM 1992/1993, p. 121.

Strausfeld, Michi (1992): “Blutbad am Platz der Kulturen” [*Kölner Stadt-Anzeiger*, 24 de septiembre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 20.

Strausfeld, Michi (1992b): “1968 ist eine Zäsur im politischen sowie kulturellen Leben Mexikos”. En: *Börsenblatt*, núm. 76, 22 de septiembre de 1992, pp. 62-66.

Vega, Patricia (1992): “México no gastará más de 5 mdd en la Feria de Frankfurt” [*La Jornada*, 10 de abril de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 34.

Walker, Martin (1992): “Titel, Themen, Torten” [*Schweizer Buchhandel*, núm. 17, 7 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, pp. 286-287.

Weidhaas, Peter (1992b): “100 Billionen Buchstaben” [*Südwestfunk Journal*, octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, pp. 267-268.

Wiese, Heidi (1992): “Das ‘offene Buch’ bleibt für Laien weitgehend verschlossen” [*Westfalen Blatt*, 3 de octubre de 1992]. En: AuM 1992/1993, p. 140.

Wolffheim, Franziska (1992): “Von den eigenen Göttern im Stich gelassen”. En: *Hamburger Abendblatt*, 22 de septiembre de 1992, p. 7.

Zedillo Ponce de León, Ernesto (1992): “Wir wollen unseren deutschen Freunden zeigen...” En: *Börsenblatt des deutschen Buchhandels*, núm. 81, 9 de octubre de 1992, pp. 168-169.

4. Portugal en la Frankfurter Buchmesse (1997) (cap. 6)

4.1 Literatura crítica sobre la literatura y cultura portuguesa

Al Berto (1997): *O Medo. Trabalho poético 1974-1997*. Lisboa: Assirio & Alvim.

Azevedo e Silva, José Manuel (2008): “Padre António Vieira Do Mito de Ourique à Utopia do Quinto Império”. En: *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, núm. 8, pp. 145-160.

Braga, Teófilo (2005 [1909-1918]): *História da Literatura Portuguesa. (Recapitulação)*. Vol. I: *Idade Média*. Ed. de João Palma Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Briesemeister, Diedrich (1997): “Das Portugiesische Paradies – Was Deutsche über Portugal denken/O Paraíso Português – O que os alemães pensam de Portugal”. En: Rosenthal, Gisela (ed.; 1997): *Deutsche sehen Portugal: bibliographische Ausstellung/O Olhar Alemão. Exposição bibliográfica*. Lisboa: Livaria Buchholz, pp. 22-28.

Coelho, Jacinto do Prado (1982): “Nota sobre a ordenação dos textos”. En: Pessoa, Fernando: *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Vol. I. Lisboa: Ática, pp. VII-XXXIII.

Costa Lobo, António (2011 [1909]): *Origens do Sebastianismo*. Alfagride: Texto.

Costa, Afonso (1921): *O genio de Camões. Os Lusíadas: ensaio critico*. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes.

Júdice, Manuela (ed.; 1993a): *Casa Fernando Pessoa*. Lisboa: Câmara Municipal/Pelouro de Cultura.

Lopes, Teresa Rita (2015): “Introdução ao(s) *Livro(s) do Desassossego*”. En: Pessoa, Fernando: *Livro(s) do Desassossego*. Edición de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global editora, pp. 21-34.

Lourenço, Eduardo (1978): *O Laberinto da Saudade. Psicanalase Mítica do Destino Português*. Lisboa: Dom Quixote.

Lourenço, Eduardo (1999): *Portugal como Destino. Seguido de Mitologia da saudade*. Lisboa: Gradiva.

Mertin, Ray-Güde (1997): “Lob und Preis auf Portugiesisch”. En: Briesemeister, Dietrich/Schönberger, Axel (eds.): *Portugal heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Fráncfort del Meno: Vervuert, pp. 813-825.

Monteiro, Adolfo Casais (1991): *Europa*. Porto: Confluência.

Nabuco, Joaquim (1872): *Camões e Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Typ. Imperial Instituto Artistico.

Offenhäuser, Dieter (1997): “Das Bild Portugals in Deutschland”. En: Briesemeister, Dietrich/Schönberger, Axel (eds.): *Portugal heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Fráncfort del Meno: Vervuert, 899-938.

Oliveira Ribeiro, Paula de/Vilhena, João Francisco: *Casas D’Escritas*. Fotografias de João Francisco Vilhena. Prefacio de Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Temas e Debates.

Pessanha, Camilo (1997): *Clepsidra e outros poemas*. Edición de Barbara Spiaggiari. Oporto: Lello Editores.

Pessoa, Fernando (1937): “Carta inédita de Fernando Pessoa” [carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 de enero de 1935]. En: *Presença: Folha de Arte e Crítica*, vol. 49, núm. 3 (junio 1937), 1–4. https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1_3/UCBG-RP-1-5-s1_3_master/UCBG-RP-1-5-s1/UCBG-RP-1-5-s1_item1/P645.html (13/07/2021).

Pessoa, Fernando (1990): *Poemas de Álvaro de Campos. (Edição crítica de Fernando Pessoa. Série maior. Vol. II)*. Edición de Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Pessoa, Fernando (2010): *Livro do Desasocego. (Edição crítica de Fernando Pessoa. Série maior. Tomo XII, Vol. 1-2)*. Edición de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Pessoa, Fernando (2018): *Mensagem e Poemas Publicados em Vida. (Edição Crítica de Fernando Pessoa. Vol. I)*. Edición de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional.

Pinto, Silva (1887): “Notas”. En: Verde, Cesário: *O Livro de Cesário Verde: 1873-1886*. Edición de Silva Pinto. Lisboa: Typographia Elzeveriana, pp. 105-106 [disponible en el archivo digital de la Biblioteca Nacional de Portugal: <https://purl.pt/123> (10/01/2023)].

Pires, António Machado (1979): “Marcas da insularidade no *Mau Tempo no Canal* de Vitorino Nemésio”. En: *Arquipélago. Série Ciências Humanas*, núm. 1, pp. 79-90.

Pizarro, Jerónimo (2010): “Apresentação”. En: Pessoa, Fernando: *Livro do Desasocego. (Edição crítica de Fernando Pessoa. Série maior. Tomo XII, Vol. 1-2)*. Edición de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 7-10.

Pizarro, Jerónimo (2018): *Ler Pessoa*. Lisboa: Tinta da China.

Rosenthal, Gisela (1997b): “Zur Rezeption portugiesischer Geschichte und Kultur in Deutschland/Da repercussão da história e cultura portuguesas na Alemanha”. En: id. (ed.): *Deutsche sehen Portugal: bibliographische Ausstellung/O Olhar Alemão. Exposição bibliográfica*. Lisboa: Livaria Buchholz, pp. 13-21.

Rosenthal, Gisela (ed.; 1997a): *Deutsche sehen Portugal: bibliographische Ausstellung/O Olhar Alemão. Exposição bibliográfica*. Lisboa: Livaria Buchholz.

Santos Lopes, Marília dos (2002): “Jaime Cortesão e As Memórias das Grande Guerra”. En: Viegas Brauer-Figueiredo, M. Fátima/Hopfe Karin (eds.): *Metamorfoses do Eu: o diário e outros géneros autobiográficos na literatura portuguesa do século XX*. Fráncfort del Meno: Verlag Teo Ferrer de Mesquita, pp. 67-82.

Saraiva, António José/Lopes, Óscar (1997): *História da Literatura Portuguesa. (17. ed., corr. e actualizada)*. Porto: Porto Editora.

Seabra, José Augusto (1996): “O Arquitexto da Mensagem”. En: Pessoa, Fernando: *Mensagem. Poemas exotéricos*. Edición de José Augusto Seabra. Madrid [et al.]: ALLCA XX, pp. 238-245.

Sena, Jorge de (1969). “Em Creta, com o Minotauro”. En: id.: *Peregrinatio ad loca infecta: 70 poemas, alguns dos quais amáveis...* Lisboa: Portugália Editora, p. 112.

Soares, Maria Luísa de Castro: “A re-invenção d’Os Lusíadas em Memorial do Convento de José Saramago”, *Humanitas*, Vol. 58 [2006], pp. 509-524.

van den Besselaar, José (1987): *O sebastianismo. História sumária*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Vieira, António (1997): *Sermão da primeira domingo do advento dito por Luís Miguel Cintra. Sermão de Santo António dito por Luís Lima Barreto. Sermão do Espírito Santo dito por José Manuel Mendes*. Lisboa: CNCDP/Teatro da Cornucópia [6 CD-Audio + 3 folhetos].

4.2. Publicaciones oficiales

Brito, Joaquim de/Lousada, Maria Alexandre/Seixo, Maria Alzira/ (eds.; 1997): *Lesen, unbegrenzt reisen: die Portugiesen und die Welt/O livro e a viagem sem limites*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Campos Rosado, António de (1997a): “The Portugal Pavillon” En: Rosário Pedreira, Maria do (ed.): *Portugal: Pathways into the World*, Lisboa/Fráncfort del Meno: Portugal-Frankfurt 97, S.A., pp. 117-120.

Campos Rosado, António de/Neves, Susana/Rosário Pedreira, Maria do (eds.; 1997): *Hors Texte*, Lisboa/Fráncfort del Meno: Portugal-Frankfurt 97, S.A.

Carrilho, Manuel Maria (1997): “Message from the Portuguese Minister of Culture”. En: En: Rosário Pedreira, Maria do (ed.): *Portugal: Pathways into the World*, Lisboa/Fráncfort del Meno: Portugal-Frankfurt 97, S.A., pp. 15-17.

Comisariado da Exposição Mundial de Lisboa (1997): *Á Última Exposição do Século XX/The Last Exposition of the 20th Century* [brochure]. Lisboa: Parque EXPO '98, SA.

Insua, Juan (ed.; 1997a): *Les Lisboes de Pessoa*. Barcelona: Disputació de Barcelona/CCCB.

Insua, Juan (ed.; 1997b): *Pessoas Lissabon*. Barcelona: Disputació de Barcelona/CCCB.

Júdice, Nuno (1997): “Forty Writers at the Centre of the World”. En: En: Rosário Pedreira, Maria do (ed.): *Portugal: Pathways into the World*, Lisboa/Fráncfort del Meno: Portugal-Frankfurt 97, S.A., pp. 25-29.

Júdice, Nuno (ed.) y Pererinha, Ana Maria (1997): *Portuguese Writers in Frankfurt. Photographs by Luísa Ferreira*. Lisboa/Frankfurt: Portugal-Frankfurt 97, S.A. [caja de postales con nota biográficas].

Kegler, Michael (1997): *Literatur aus Portugal und dem portugiesischsprachigen Afrika: übersetzte lieferbare Titel. Eine kommentierte Bibliographie*. Fráncfort del Meno: Ferrer de Mesquita (TFM).

Lourenço, Eduardo (1997a): “Portugal na hora de Goethe”. En: *Presse-Information, Börseverein des Deutschen Buchhandels e.V.: Discurso de Eduardo Lourenço, escritor. Por ocasião da inauguração da 49^a da Feira de Livros de 1997 em Francoforte. Terça Feira, 14 de Outubro de 1997*. Frankfurt: Börseverein des Deutschen Buchhandels [carpeta de prensa; Archivo de Gustavo Sorá/Reserva Patrimonial del Museo de Antropología de Córdoba (Argentina); publicado también en: “Portugal na hora de Goethe”. En: *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* núm. 705, 22 de octubre de 1997, p. 19].

Lourenço, Eduardo (1997b): *Selected essays/Ausgewählte Essays*. Edición de Maria do Rosário Pedreira/Portugal-Frankfurt 97, S.A. Lisboa/Fráncfort del Meno: Portugal-Frankfurt 97, S.A.

Mega Ferreira, António (1997a): “Books – Pathway into the World”. En: Rosário Pedreira, Maria do (ed.): *Portugal: Pathways into the World*, Lisboa/Fráncfort del Meno: Portugal-Frankfurt 97, S.A., pp. 121-123.

Mega Ferreira, António (1997b): “Livros – Caminhos no mundo”. En: Rosário Pedreira, Maria do (ed.): *Livros – Caminhos no mundo. Viagens, afectos, desassossego, trajectos, destinos*. Lisboa/Fráncfort del Meno: Portugal-Frankfurt 97, S.A., pp. 2-3.

Mega Ferreira, António (1997c): [S.t.]. En: Insua, Juan (ed.; 1997b): *Pessoas Lissabon*. Barcelona: Disputació de Barcelona und CCCB, 1997b, p. 4.

Mega Ferreira, António (1997d): [S.t.]. En: Brito, Joaquim de/Lousada, Maria Alexandre/Seixo, Maria Alzira/ (eds.; 1997): *Lesen, unbegrenzt reisen: die Portugiesen und die Welt/O livro e a viagem sem limites*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, p. 4.

Moura, Eduardo (dir.)/Lopes, Helena/Rosário Pedreira, Maria do (eds.) (1997): *Portugal Pathways into the world. 49th Frankfurt Book Fair/Portugal: Wege in die Welt*. [CD-ROM], Lisboa/Fráncfort del Meno: Portugal-Frankfurt 97 S.A, 1997.

Rauter, Rosemarie (ed.; 1997): *Books on Portugal. An exhibition on the occasion of the focal theme "Portugal – Pathway into the Wolrd" at the 49th Frankfurt Book Fair*. Fráncfort del Meno: AuM.

Rosário Pedreira, Maria do (ed.; 1996): *Agenda 1996-97. Frankfurter Buchmesse 1997*. Portugal Schwerpunktthema, Lisboa/Fráncfort del Meno: Portugal-Frankfurt 97 S.A.

Rosário Pedreira, Maria do (ed.; 1997a): *Portugal: Pathways into the World*, Lisboa: Portugal-Frankfurt 97 S.A.

Rosário Pedreira, Maria do (ed.; 1997b): *Livros. Caminhos no mundo. Viagens, afectos, desassossego, trajectos, destinos*. Lisboa/Fráncfort del Meno: Portugal-Frankfurt 97, S.A.

Sampaio, Jorge (1997a): "Message of the President of the Portuguese Republic". En: Rosário Pedreira, Maria do (ed.): *Portugal: Pathways into the World*, Lisboa: Portugal-Frankfurt 97, S.A., pp. 9-13.

Sampaio, Jorge (1997b): *Presse-Information, Börseverein des Deutschen Buchhandels e.V.: Discurso de Jorge Sampaio, Presidente da República portuguesa. Por ocasião da inauguração da 49^a da Feira de Livros de 1997 em Francoforte. Terça Feira, 14 de Outubro de 1997*. Frankfurt: Börseverein des Deutschen Buchhandels [carpeta de prensa; Archivo de Gustavo Sorá/Reserva Patrimonial del Museo de Antropología de Córdoba (Argentina)].

Seixo, Maria Alzira (1997): "O Livro e a Viagem sem Limites". En: id./Brito, Joaquim de/Lousada, Maria Alexandre (eds.): *Lesen, unbegrenzt reisen: die Portugiesen und die Welt/O livro e a viagem sem limites*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 8-41.

Weidhaas, Peter (1997): "Preface". En: Rauter, Rosemarie (ed.): *Books on Portugal*. Fráncfort del Meno: AuM.

4.3. Materiales de archivo y fuentes no publicadas

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) (1997a): *Veranstaltungskalender Schwerpunktthema: Portugal; 49. Frankfurter Buchmesse 15. - 20. Oktober 1997*. Fráncfort del Meno: Ausstellungs- und Messe-GmbH des Börsenvereins des deutschen Buchhandels [archivo de Gustavo Sorá/Reserva Patrimonial del Museo de Antropología de Córdoba (Argentina)].

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM) ed.; 1997b): *Pressedokumentation. 49. Frankfurter Buchmesse 15.10.-20.10.1997. Schwerpunktthema Portugal – Wege in die Welt (nur zum internen gerbrauch)*. Fráncfort del Meno: Pressereferat der Frankfurter Buchmesse [archivo de la Frankfurter Buchmesse/Börsenverein des Deutschen Buchhandels e. V., Fráncfort].

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) (1997a): *Ciclo de exposiciones Las ciudades y sus escritores. Las Lisboas de Fernando Pessoa*. [dossier de prensa; archivo de CCCB].

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) (1997b): *Contents of the Exhibition Pessoa's Lisbons*. 17 de febrero de 1997 [documentación de trabajo; archivo de CCCB].

Portugal-Frankfurt 97, S.A. (1997): 49. *Frankfurter Buchmesse – Portugal Schwerpunktthema/País Tema/Focal Theme: Pressekonferenz 21. Mai 1997* [carpeta prensa, 21 de mayo de 1997; Archiv für Stadtgeschichte Frankfurt: repositorio S3/Sammlung Ortsgeschichte, 20.196].

Luísa Pacheco Marques Arquitecta (LPM): *49ª Feira do Livro de Fráncfort – 1997. Pavilhão de Portugal. Projeto de Execução de Arquitectura (2ª Fase)*. 12 de agosto de 1997 [Archivo LPM Arquitecta Lda, Proc. núm. 758.96.A agosto 1997].

Luísa Pacheco Marques Arquitecta (LPM): *49ª Feira do Livro de Fráncfort – 1997: Pavilhão de Portugal. Projecto de execução: Conteúdos*. Septiembre de 1997 [Archivo LPM Arquitecta Lda, Proc. núm. 758.96.A setembro 1997].

Luísa Pacheco Marques Arquitecta (LPM): *Planta do Piso “1”, Implantação dos Conteúdos* [Archivo LPM Arquitecta Lda, 3.7.A/758/AGO 96.A].

Fotografías

Archivo fotográfico de Luísa Pacheco Marques Arquitecta Lda/Maria do Rosário Pedreira, Lisboa. Archivo privado de António do Campos Rosado, Lisboa.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB) (PT//TT/PTF97, Portugal-Frankfurt 97, S.A. 1996/1998).

Historisches Archiv des Börsenvereins in der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt (repositorio HA/BV 96, Fotoarchiv der Frankfurter Buchmesse).

Entrevistas

Campos Rosado, António, curador del pabellón y de la exposición central de Portugal en la Feria del Libro de Fráncfort 1997, 17 de noviembre de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Campos Rosado, António, curador del pabellón y de la exposición central de Portugal en la Feria del Libro de Fráncfort 1997, 25 de julio de 2019 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Ferrer de Mesquita, Teo, editor y director ejecutivo de Portugal-Frankfurt 97, Teo Ferrer de Mesquita (TFM) 10 octubre de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Pacheco Marques, Luísa, arquitecta y diseñadora del pabellón de Portugal en la Feria del Libro de Fráncfort de 1997, 29 de julio de 2019 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

4.4. Prensa

A Capital (1997): “Portugal no centro das atenções” (*A Capital*, 17 de octubre de 1997). En: AuM 1997b [s.p. – Sección “Internationale Presse”].

A.W. (1997): “Porträt zu Lissabon”. En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 de octubre de 1997, R2; en línea: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/reise/portraet-zu-lissabon-11318752.html> (17/12/2020).

Açoriano Oriental (1997): “Feira do Livro de Frankfurt com pavilhão português” (*Açoriano Oriental*, 14 de octubre de 1997). En: AuM 1997b [s.p. – Sección “Internationale Presse”].

Auffermann, Verena (1997): “Auftritt gefallener Götter”. En: *Süddeutsche Zeitung*, 15 de octubre de 1997, p. 45.

Ayren, Armin (1997): “In der Kürze. Meyer-Clasons Sammlung portugiesischer Gegenwartsliteratur”. En: *Stüttgarter Zeitung*, 15 de octubre de 1997, p. 36.

B.Z. (1997): “Portugal: Wer braucht schon einen Nobelpreis?”. En: *B.Z.*, 16 de octubre de 1997, p. 10.

Bager, Wolfgang (1997): “Die Entdecker werden entdeckt”. En: *Südkurier*, 17 de octubre de 1997, p. 14.

Beck, Johannes (1997): “Portugiesische Politik seit der ‘Nelkenrevolution’”. En: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, núm. 9, año 44, pp. 799-805.

Bender, Ruth (1997): “Literaturnation in virtueller Trutzburg”. En: *Kieler Nachrichten*, 16 de octubre de 1997, p. 11.

Berliner Morgenpost (1997): “Aus dem Schwerpunkt Portugals bislang nur 105 Titel auf Deutsch”. En: *Berliner Morgenpost*, 15 de octubre de 1997, 27.

Bolduan, Viola (1997): “Pessoa in der ‘Black Box’”. En: *Wiesbadener Kourier*, 16 de octubre de 1997, p. 11.

Bollmann, Ralph (1997): “In Lissabon”. En: *Die Zeit*, núm. 42, 10 de octubre de 1997, https://www.zeit.de/1997/42/In_Lissabon (17/12/2020).

Buschmann, Albrecht (1997): “Nimm das Leben wie es ist, kurz”. En: *Der Tagesspiegel*, 14 de octubre de 1997, p. 23.

Carvalho, António (1997a): “Para além do fado e futebol”. En: *Diário de Notícias*, 15 de octubre de 1997, pp. 40-42.

Carvalho, António (1997b): “O estímulo cultural da bica”. En: *Diário de Notícias*, 16 de octubre de 1997, 39-40.

Carvalho, Mário de (1997c): “Ansichten einer Stadt: Esta Lisboa prezada”. En: *Börsenblatt*, núm. 81 (10 de octubre de 1997), pp. 39-41.

Carvalho, Mário de (1997d): “Un vaso con agua”. En: *Tranvía*, núm. 46 (septiembre de 1997), pp. 7-9.

Casalegno, Andrea (1997): “Portogallo star anche senza il Nobel”. En: *Il Sole 24 Ore*, 19th October 1997, p. 22.

Coelho, Tereza/Queirós, Luís Miguel (1997a): “Portugal: a margen no centro” [*Jornal de Notícias*, 15 de octubre de 1997]. En: AuM 1997b [s.p., sección “Internationale Presse”].

Coelho, Tereza/Queirós, Luís Miguel (1997b): “O espaço verde da feira”. En: *Público*, 16 de octubre de 1997, p. 26.

Correio da Manhã (1997a): “Cultura portuguesa conquista Frankfurt” [*Correio da Manhã*, 14 de octubre de 1997]. En: AuM 1997b [s.p., sección “Internationale Presse”].

Correio da Manhã (1997b): “Pavilhão de Portugal excede expectativas”. En: *Correio da Manhã*, 16 de octubre de 1997, p. 34.

Coutinho, Isabel (2011): “O mundo editorial pela lupa do antropólogo”. *Público. Blogues: Ciberescritas*, 27 de diciembre de 2011, <http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2011/12/27/o-mundo-editorial-pela-lupa-do-antropologo/> (29/12/2020).

Der Tagespiegel (1997): “Sind Sie eine enttäuschte Linke, Senhora Jorge?”. En: *Der Tagespiegel*, 15 de octubre de 1997, p. 18.

Diário as Beiras (1997): “Dez mil visitantes no pavilhão português”. En: *Diário as Beiras*, 17 de octubre de 1997, p. 24.

Diário de Notícias (1997): “Escritores numa semana de roda-viva” (*Diário de Notícias*, 13 de octubre de 1997). En: AuM 1997b [s.p., sección “Internationale Presse”].

Eigenwald, Rolf/Losa, Ilse (1997): “Gespräch mit der Schriftstellerin Ilse Losa. Der Wunsch nach sprachlicher Integration”. En: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, núm. 9, año 44, pp. 824-828.

Engelmayer, Elfriede (1997): “Lídia Jorge’s ‘Paradies ohne Grenzen’”. En: *Tranvía*, núm. 47 (diciembre de 1997), pp. 33-35.

Ferreira Alves, Clara (1997): “Feira de Frankfurt” [*Expresso*, 18 de octubre de 1997]. En: AuM 1997b [s.p., sección “Internationale Presse”].

Fischer, Thomas (1997): “Ein kleines Land vor dem großen Sprung. Probleme und Perspektiven der portugiesischen Wirtschaft”. En: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, núm. 9, año 44, pp. 805-811.

Frankfurter Allgemeine Zeitung (1997a): “Melancholisch. Die Buchmesse öffnet”. En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 de octubre de 1997, p. 45.

Frankfurter Allgemeine Zeitung (1997b): “Buchmesse-Skizzen”. En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16 de octubre de 1997, p. 43.

Freund, Wieland (1997): “In Lissabon ist immer Abend. Auch eine europäische Geschichte”. En: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, núm. 9, año 44, pp. 796-798.

Frey, Walter (1997): “Ein kurzer Frühling der portugiesischen Literatur?”. En: *Tranvía*, núm. 47 (diciembre de 1997), p. 33.

- Gambihler, Ralph (1997): “‘Goethe-Groschen’ und digitaler Hai – Impressionen vom Main”. En: *Leipziger Volkszeitung*, 20 de octubre de 1997, p. 15.
- Geisler, Eberhard (1997): “‘Ich bin nach Lissabon gelangt, aber zu keiner Schlußfolgerung’”. En: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, núm. 9, año 44, pp. 829-834.
- Gießener Anzeiger (1997): “Der lange Weg nach Portugal: Täuschung durch Klischees”. En: *Gießener Anzeiger*, 17 de octubre de 1997, p. 18.
- Grasberger, Thomas (1997): “Diana, Döner und Poesie”. En: *Abendzeitung*, 16 de octubre de 1997, p. 5.
- Grumbach, Detlef (1997): “Eine furchtbar schöne Geschichte”. En: *taz*, 15 de octubre de 1997, p. 6.
- Hamacher, Sabine (1997): “Alte Seekarten ergänzen die Liebesbriefe einer Nonne”. En: *Frankfurter Neue Presse*, 18 de octubre de 1997, p. 26.
- Hammes, Gerd (1997): “Kolonien der Liebe und der Zeit”. En: *Süddeutsche Zeitung*, 15 de octubre de 1997, p. 23.
- Hennemann, Lars (1997): “Der Profi-Footballer und die Trutzborg”. En: *Allgemeine Zeitung*, 16 de octubre de 1997, p. 8.
- Heß, Renate (1997): “Portugal-Buchmesse 1997: Nachlese”. En: *Tranvía*, núm. 47 (diciembre de 1997), pp. 32-33.
- Huttenlocher, Armin (1997): “Das kurze Glück wird am Schopf gepackt”. En: *Esslinger Zeitung*, 17 de octubre de 1997, p. 23.
- Ingendaay, Paul (1997): “Etwas Anständiges”. En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 de octubre de 1997, p. 17.
- Iserlohner Kreisanzeiger und Zeitung (1997): “Ein literarisches Entdeckungsland. Autoren zwischen Kolonialrecht und Diktatur”. En: *Iserlohner Kreisanzeiger und Zeitung*, 13 de octubre de 1997, p. 5.
- Jansen, Hans (1997): “Und die Dichter lächeln”. En: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 16 de octubre de 1997, p. 8.
- Jornal de Notícias (1997): “A literatura portuguesa na montra da Europa” [*Jornal de Notícias*, 14 de octubre de 1997]. En: AuM 1997b [s.p., sección “Internationale Presse”].
- Keilani, Fatina (1997): “Die Küste des Raunens”. En: *Generalanzeiger*, 15 de octubre de 1997, p. 27.
- Kollros, Petra (1997): “Eine Mußestunde in der Black Box”. En: *Südwest Presse*, 17 de octubre de 1997, p. 1.
- Kowa, Gerd (1997): “Ungesehenes, ungehörtes Ufo”. En: *Die Rheinpfalz (Ludwigshafen)*, 20 de octubre de 1997, p. 21.
- Lange, Manfred (1997): “Stationen einer Seefahrernation”. En: *Deutsche Tagespost*, 22 de octubre de 1997, p. 7.
- Linke, Hans-Jürgen (1997): “Ein freundlicher Irrgarten für die Literatur”. En: *Frankfurter Rundschau*, 15 de octubre de 1997, p. 33.

Loy, Johannes (1997): “Bücher aus der ‘Black Box’”. En: *Westfälische Nachrichten*, 16 de octubre de 1997, p. 5.

Melo, Filipa (1997a): “Em Frankfurt, no Mundo”. En: *Visão*, 16 de octubre de 1997, pp. 114-117.

Melo, Filipa (1997b): “A margem de um centro”. En: *Jornal Letras*, 22 de octubre de 1997.

Nagel, Josef (1997): “Die Diktatur bleibt ein Thema. Zur Frankfurter Buchmesse: Streifzug durch die Literatur Portugals”. En: *Allgemeine Zeitung*, 13 de octubre de 1997, p. 4.

Noack, Bernd (1997): “Die Bücher sind die Wege”. En: *Nürnberger Nachrichten*, 17 de octubre de 1997, p. 13.

Nürnberger Zeitung (1997): “Veil Licht, viel Glanz. Portugal präsentiert sich mit nüchterner Eleganz”. En: *Nürberger Zeitung*, 18 de octubre de 1997, p. 13.

O Despertar (1997): “Revista alemã dá destaque à literatura portuguesa” [*O Despertar*, 15 de octubre de 1997]. En: AuM 1997b [s.p., sección “Internationale Presse”].

Pina, Sara (1997a): “Tema: Portugal em Frankfurt. Mensagem ao mundo”. En: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 22 de octubre de 1997, pp. 14-19.

Pina, Sara (1997b): “Portugal é fixe”. En: *Jornal de Notícias*, 20 de octubre de 1997, suplemento.

Pischke, Theo (1997a): “Zwischen Meer und Gebirgen. Unmelancholische Anmerkungen zur portugiesischen Realität”. En: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, núm. 9, año 44, pp. 790-796.

Pischke, Theo (1997b): “Dichtende Politiker – politisierende Poeten. Ein Blick auf Portugals Schriftstellerdelegation für die Buchmesse”. En: *Frankfurter Rundschau*, 14 de octubre de 1997, p. 16.

Répubblica Portuguesa (1993): “Decreto-Lei n.º 88/93”. En: *Diário da República*, núm. 69/1993, serie I-A, 23 de marzo de 1993, pp. 1435-1438; disponible en línea: <https://data.dre.pt/eli/dec-lei/88/1993/03/23/p/dre/pt/htm> (23/02/2021).

Répubblica Portuguesa (1996): “Decreto-Lei n.º 177/96”. En: *Diário da República*, núm. 200/1996, serie I-A, 21 de septiembre de 1996, pp. 3313-3315; disponible en línea: <https://data.dre.pt/eli/dec-lei/177/1996/09/21/p/dre/pt/html> (23/02/2021).

Rhein-Main Zeitung (1997): “Portugals metallische Trutzburg gegen die europäische Gleichmacherei”. En: *Rhein-Main Zeitung*, 15 de octubre de 1997, p. 18.

Rodrigues, António (1997a): “A exportação da cultura portuguesa” [*A Capital*, 14 de octubre de 1997]. En: AuM 1997b [s.p., sección “Internationale Presse”].

Rodrigues, António (1997b): “Un ‘jogging’ muito literário” [*A Capital*, 16 de octubre de 1997]. En: AuM 1997b [s.p., sección “Internationale Presse”].

Rother, Sabine (1997a): “Frischer Wind aus Portugal”. En: *Aachener Zeitung*, 15 de octubre de 1997, p. 7.

Rother, Sabine (1997b): “Portugal will neue Märkte entdecken”. En: *Aachener Zeitung*, 18 de octubre de 1997, p. 5.

Rühle, Arnd (1997): “Welttheater am Rande des Kontinents”. En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12 de octubre de 1997, p. 17.

Schild, Stefanie (1997): "Franfurter Buchmesse: Portugals Wege in die Welt". En: *Münchner Merkur*, 17 de octubre de 1997, p. 13.

Schmitz, Alexander (1997): "Gastfreundschaft in der Black Box". En: *Börsenblatt*, núm. 85, 24 de octubre de 1997, pp. 30-37.

Schmitz, Christoph/Lobo Antunes, António (1997): "Interview". En: *Deutschlandfunk*, 1 de septiembre de 1997, https://www.deutschlandfunk.de/interview.700.de.html?dram:article_id=79320 (17/12/2020).

Schmitz, Christoph/Saramago, José (1997): "Plädoyer für die Vernunft". En: *Börsenblatt*, núm. 81, pp. 50-51.

Silva-Brümmel, Fernanda (1997): "Die portugiesischen Literatur der Gegenwart". En: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, núm. 9, año 44, pp. 835-842.

Stäblein, Ruthard (1997a): "Gespräch mit Lúcia Jorge. 'Es gibt einen neuen Geist in Portugal'". En: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, núm. 9, año 44, pp. 843-846.

Stäblein, Ruthard (1997b): "Die Bruchlinien des Marmors. Ein Porträt von António Lobo Antunes". En: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, núm. 9, año 44, pp. 846-849.

Staudache, Cornelia (1997): "Plaudern in Lissabon. 'Wir sollten mal darüber reden' von Mário de Carvalho". En: *Stuttgarter Zeitung*, 15 de octubre de 1997, p. 37.

taz (1997): "Mehr als alter Glanz und Nelkenrevolution". En: *taz*, 14 de octubre de 1997, p. 2.

Thomas, Christian (1997): "Bauen auf dem steinernen Floß". En: *Frankfurter Rundschau*, 15 de octubre de 1997, p. 12.

Vila-Sanjuán, Sergio (1997): "Portugal, el precio fijo y la revolución Internet centrará la Feria de Fráncfort" [*La Vanguardia – Barcelona*, 12 de octubre de 1997]. En: AuM 1997b [s.p. – Sección "Internationale Presse"].

Villiger Heilig, Barbara (1997): "Der Umweg nach Portugal". En: *Neue Zürcher Zeitung International*, 20 de octubre de 1997, p. 9.

von zur Mühlen, Patrik (1997): "Exilmetropole Lissabon". En: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, núm. 9, año 44, pp. 817-823.

Weisser, Erika (1997): "Vom Kolonialkrieg kommen die Autoren nicht los". En: *Badische Zeitung*, 14 de octubre de 1997, p. 12.

Westfälischer Anzeiger (1997): "Teueres Blechuo. Portugals Pavillon auf der Buchmesse". En: *Westfälischer Anzeiger*, 15 de octubre de 1997, p. 13.

Wetzel, Johannes (1997): "Reisen, Unruhen und Gefühlen. Zum Schwerpunkt Thema Portugal auf der Frankfurter Buchmesse". En: *Berliner Zeitung*, 20 de octubre de 1997, p. 9.

Wiesbadener Kurier (1997); „Pessoa in der Black Box“. En: *Wiesbadener Kurier*, 16 de octubre de 1997, p. 11.

5. Variaciones del formato del País invitado en ferias del espacio hispanoamericano (cap. 7)

5.1. Catálogos y publicaciones oficiales

Aristizábal Álvarez (ed.) (2017): *Una feria para todos. 30 años de la Feria Internacional del Libro de Bogotá, Filbo*. Bogotá: Cámara Colombiana del Libro.

Bravo Padilla, Itzcóatl Tonatiuh (2016): [s.t.]. En: FIL/Niembro, Laura (eds.): *30 años. Feria Internacional del Libro de Guadalajara*. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara, p. 7.

Díaz, Laura (2019): *Del autor al lector. Un recorrido por la Feria del Libro de Buenos Aires a través de cuarenta años de historia*. Buenos Aires: Teseo.

Feria del Libro de Madrid (FLM) (2020): *Dossier de patrocinio. Feria del Libro de Madrid. 9 Mayo-14 Junio 2020, Jardines del Buen Retiro*, http://www.ferialibromadrid.com/wp-content/uploads/2019/10/Dossier_de_patrocinio_de_la_feria_libro_madrid.pdf (21/11/2022).

Feria del Libro de Madrid (FLM) (2023): *82ª Feria del Libro de Madrid. Dossier de prensa*, <https://ferialibromadrid.com/dossier-prensa-flmadrid23/> (15/08/2023).

Feria del Libro de Madrid (FLM)/Eusamio Zambrana, Pilar (2021): *80 años de Feria del Libro de Madrid*. Madrid: Asociación de Empresarios del Comercio del Libro de Madrid.

Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) (2016a): *Catálogo de contenidos. América Latina Invitada de Honor, 26 nov-4 dic 2016*. Guadalajara: FIL.

Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) (2017): *Así fue – 2017. Invitado de Honor Madrid*. Guadalajara: FIL; en línea https://issuu.com/filguadalajara/docs/as_fue-fil17 (25.02.2020).

Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) (2018b): *Así fue – 2019. Invitado de Honor Portugal, 24 nov-2 dic 2018*. Guadalajara: FIL, https://issuu.com/filguadalajara/docs/asifue_2018 (25.02.2020).

Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) (2019): *Así fue – 2018. Invitado de Honor India, 30 nov-8 dic 2019*. Guadalajara: FIL, https://issuu.com/filguadalajara/docs/asifue_fil2019 (25.02.2020).

Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL)/Niembro, Laura (eds.; 2006): *20 años. Feria Internacional del Libro de Guadalajara*. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara.

Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL)/Niembro, Laura (eds.; 2016): *30 años. Feria Internacional del Libro de Guadalajara*. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara.

López Bernal, Carolina (ed.; 2016): *Memorias de Macondo. Cuando un territorio de la imaginación visitó la FILBo*. Bogotá: Cámara Colombiana del Libro et al.

Weidhaas, Peter (2006): “La FIL de Guadalajara: el flujo de las ideas”. En: FIL/Niembro, Laura (eds.): *20 años. Feria Internacional del Libro de Guadalajara*. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara, pp. 120-121.

5.2. Fuentes no publicadas y materiales de archivo

Feria del Libro de Madrid (FLM) (2009): *Dossier de prensa. 68ª Feria del Libro de Madrid* [archivo de la Feria del Libro de Madrid].

Feria del Libro de Madrid (FLM) (2013): *Dossier de prensa. 72ª Feria del Libro de Madrid, Jardines de El Buen Retiro. Del 31 de mayo al 16 de junio* [archivo de la Feria del Libro de Madrid].

Feria del Libro de Madrid (FLM) (2014): *Dossier de prensa. 73ª Feria del Libro de Madrid, Jardines de El Buen Retiro. 30 de mayo al 15 de junio* [archivo de la Feria del Libro de Madrid].

Feria del Libro de Madrid (FLM) (2015): *Dossier de prensa. 74ª Feria del Libro de Madrid, Jardines de El Buen Retiro. Del 29 de mayo al 14 de junio* [archivo de la Feria del Libro de Madrid].

Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) (2016b): *Guest of Honour* [folleto institucional; archivo de Universidad de Guadalajara/FIL Guadalajara].

Feria del Libro de Madrid (FLM) (2017a): *Protocolo “País invitado” de la Asociación de empresarios del comercio del libro de Madrid*, 4 de diciembre de 2017 [archivo de Manuel Gil Espín].

Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) (2018a): *Manual de operaciones. Invitado de Honor 2018* [archivo Universidad de Guadalajara/FIL Guadalajara].

Entrevistas

Gil Espín, Manuel, exdirector de la Feria del Libro de Madrid (2016-2021), entrevista del 10 de julio de 2017, realizada por Fernando García Naharro [grabación audio, archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Guzmán, Dania, coordinadora de Diseño y Ambientación de FIL Guadalajara (2013-), entrevista del 06 de diciembre de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Macías Navarro, Nubia, exdirectora de FIL Guadalajara (2001-2013), 7 de diciembre de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

5.3. Prensa

Babelia (2010): “Babelia desembarca en la 69ª Feria del Libro de Madrid”. En: *Babelia*, 27 de mayo de 2010, disponible en línea: <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2010/05/babelia-en-la-feria-del-libro.html> (22/11/2022).

Corroto, Paula (2022): “Feria del Libro de Madrid 2022: espectacular afluencia, pero ventas sostenidas”. En: *El Confidencial*, 14 de junio de 2022, https://www.elconfidencial.com/cultura/2022-06-14/feria-del-libro-de-madrid-afluencia-ventas_3441805 (12/11/2022).

El Mundo (2003): “La Feria del Libro de Madrid cierra con una cifra de ventas de más de nueve millones de euros”. En: *El Mundo*, 18 de junio de 2003, <https://www.elmundo.es/elmundo/2003/06/16/cultura/1055771175.html> (12/11/2022).

RTVE (2010): “La Feria del Libro de Madrid dedica su 69 edición a los países nórdicos”. En: RTVE, 6 de febrero de 2010, <https://www.rtve.es/noticias/20100206/feria-del-libro-madrid-dedica-su-69-edicion-paises-nordicos/316809.shtml> (22/11/2022).

6. Alemania en FIL Guadalajara 2011 (cap. 8)

6.1. Literatura crítica sobre cultura y literatura alemana

Baumgart, Wolfgang (2020): *Der Wald in der deutschen Dichtung*. Berlín/Boston: De Gruyter/Mouton.

Berger, Timo (2019): “‘¡Y para qué todos estos árboles!’ Algunos apuntes, a modo de testimonio, acerca del stand alemán en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) 2011”. En: Bosshard, Marco Thomas/García Naharro, Fernando (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. I: *Planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania*. Fráncfort del Meno/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 253-268.

Bernecker Walther L. (2015): “Alemania y México en los siglos XIX y XX. Una visión histórica”. En: Maihold, Günther (coord.): *Las relaciones entre Alemania y México. ¿Una relación sin emociones? (Los Cuadernos de la Cátedra Humboldt del Colegio de México, núm. 3, mayo de 2015)*, 11-33.

Bogner, Ute (coord.; 1984): *Der Wald. Ein Lesebuch mit vielen Bildern*. Múnich/Zurich: Delphin Verlag.

Breymayer, Ursula/Ulrich, Bernd, Ulrich (eds.; 2011): *Unter Bäumen: die Deutschen und der Wald*. Dresde: Sandstein Verlag.

Castro Leal, Antonio (coord.; 1943): *El Libro negro del terror nazi en Europa*. Ciudad de México: El libro libre.

Centner, Jasmin (2016): “Gespräche über Bäume. Wurzel- und Pflanzenmetaphern in der Exilliteratur”. En: *Exilograph*, 25, otoño de 2016, pp. 1-4.

Echavarría, Salvador (ed.) (1979): *Rainer María Rilke (1875-1926)*. México: UNAM.

Hanffstengel, Renata von (1995): *Mexiko im Werk von Bodo Uhse: das nie verlassene Exil*. Nueva York/Berlin [et al.]: Peter Lang.

Hanffstengel, Renata von/Tercero Vasconcelos, Cecilia (eds.; 1995): *México, el exilio bien temperado*. Ciudad de México: UNAM/Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas/ Instituto Goethe México/Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla.

Heidegger, Martin (1994): *Holzwege*. Edición de Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann.

Kießling, Wolfgang (1974a): *Alemania libre en México*. Vol. 1: *Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Exils(1941-1946)*. Berlín: Akademie Verlag.

Kießling, Wolfgang (ed.; 1974b): *Alemania libre en México*. Vol. 2: *Texte und Dokumente zur Geschichte des antifaschistischen Exils 1941-1946*. Berlín: Akademie Verlag.

Lehmann, Albrecht (2001): “Der deutsche Wald”. En: François, Etienne/Schulze, Hagen (eds.): *Deutsche Erinnerungsorte*. Vol. 3. München: Verlag C.H. Beck, pp. 187-200.

Lichtenstein, Swantje (2004): *Das lyrische Projekt: Rhetorik, Räumlichkeit und Wissenschaft*. München: Iudicium-Verl.

Lichtenstein, Swantje (2017): “Konzept, Performanz und Poesie. Fünf Fragen an Martina Hefter, Nancy Hüniger, Carolin Callies, Gesa Husemann, Ricardo Domeneck und Brigitte Oleschinski”. En: Bers, Anna/Tricke, Peer: *Phänomene des Performativen in der Lyrik: systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*. Göttingen: Wallstein Verlag, pp. 261-272.

Lichtenstein, Swantje/Metzger, Anneka/Schmatz, Ferdinand (eds.; 2015): *Ausfindig machen: Sprachkunst und textuelle Verfahren in den Künsten*. Köln: Verlag der Kunsthochschule für Medien.

Liga Pro-Cultura Alemana en México (1938): *La Verdadera cultura alemana. Actos culturales*. Ciudad de México: Ediciones Liga Pro-Cultura Alemana en México.

Hedayati-Aliabadi, Minu (2012): “‘Der Fremde Blick’ – ‘ein fremdes Auge’. Transmediale Inszenierung von Schrift und Bild in Herta Müllers Collagen”. En: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*, núm. 5, febrero de 2012, <https://www.textpraxis.net/sites/default/files/beitraege/minu-hedayati-aliabadi-transmediale-inszenierung-von-schrift-und-bild-in-herta-muellers-collagen.pdf> (21/01/2024).

Moyrer, Monika (2010): “Der widerspenstige Signifikant: Herta Müllers collagierte Poetik des Königs”. En: *The German Quarterly*, vol. 83, núm. 1, pp. 77-96.

Müller, Herta (2003): *Der König verneigt sich und tötet*. München: Hanser Verlag.

Müller, Herta (2009): *Atemschaukel*. München: Hanser Verlag.

Patka, Marcus G. (1999): *Zu nahe der Sonne. Deutsche Schriftsteller im Exil in Mexiko*. Berlin, Aufbau, 1999.

Pérez Montfort, Ricardo (2002): “Apuntes sobre el exilio alemán en México”. En: Yankelevich, Pablo (ed.): *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 49-54.

Pohle, Fritz (1986): *Das mexikanische Exil. Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937-1946)*, Stuttgart: Metzler.

Pohle, Fritz (1992): “Deutschsprachiges Exil in Mexiko”. En: Briesemeister, Dietrich/Zimmermann, Klaus (eds.): *Mexiko heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Fráncfort del Meno: Vervuert, 781-790.

Maria Rilke, Rainer (1988): *Sämtliche Werke*. Vol. I: *Gedichte, erster Teil*. Ed. de Ruth Sieber-Rilke. Fráncfort del Meno: Insel Verlag.

Schmidt, Sarah (2016): “Fremdeigene Wortreste – Sprache als Sammlung in Herta Müllers Collagen”. En: id. (ed.): *Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns*. Paderborn: WilhelmFink, 593-620.

Stahl, Enno (1997): *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909 - 1933) : vom italienischen Futurismus bis zum französischen Surrealismus*. Fráncfort del Meno [et al.]: Peter Lang.

Stahl, Enno (2003): “Social Beat, Trash und Slam – eine Begriffsverwirrung”. En: Heinz-Ludwig, Arnold/Schäfer, Jörgen (eds.): *Popliteratur*, número especial de *Text + kritik*, 10/2003, pp. 258-278.

Stahl, Enno (2011): “Am Anfang war das Wasserglas... Vom Ende der Literatur zur Wiederentdeckung der Mündlichkeit: Pop, Trash, Poetry Slam, LitCologne und Verwandtes. Ein Zeitzeugenbericht”. En: Cepl-Kaufmann, Gertrude/Grande, Jasmin (eds.): *Schreibwelten – Erschriebene Welten. Zum 50. Geburtstag der Dortmunder Gruppe 61*. Essen: Klartext, pp. 288-294.

Wehling, Hans-Georg (2001): “Der Deutsche Wald”. En: *Der Bürger im Staat*, núm. 1, pp. 2-3.

6.2. Publicaciones oficiales e informes

Berger, Timo (ed.; 2011): *Fiebre. Poesía contemporánea de Alemania y México/Fieber. Zeitgenössische Dichtung aus Deutschland und Mexiko*. Ciudad de México: Cielo Abierto, 2011.

Estrada, Carmina (ed.; 2011): *Poesía alemana actual*. Dossier de *Punto de Partida*, núm. 170.

Castillero, Eugenia Silvina (ed.; 2011): *Literatur*. Dossier de *Luvina*, núm. 65.

Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) (2011): *Catálogo de contenidos. Alemania Invitada de Honor, 26 nov-4 dic 2011*. Guadalajara: FIL.

Stanišić, Saša (2011): *Alemania*. Ilustraciones de Jutta Bauer, Nadia Budde, Julia Frieze, Achim Greser, Heribert Lenz et. al. Fráncfort del Meno: Austellungs- und Messe GmbH.

6.3. Materiales de archivo

Alemania Invitado de honor/Deutschland – Gastland der Internationalen Buchmesse Guadalajara 2011: *Programa Rincón Literario* [folleto; archivo de la Frankfurter Buchmesse/Börsenverein des Deutschen Buchhandels e. V.].

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM): *Presseinformation*, 22 de noviembre de 2011 [archivo de la Frankfurter Buchmesse/Börsenverein des Deutschen Buchhandels e. V.].

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM): *Buchkollektionen 2011 der Frankfurter Buchmesse* [archivo de la Frankfurter Buchmesse/Börsenverein des Deutschen Buchhandels e. V.].

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM): *New Children's Books 2011 – Frankfurt Book Fair* [archivo de la Frankfurter Buchmesse/Börsenverein des Deutschen Buchhandels e. V.].

Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels (AuM): *Lista de Empaque 2011. Feria Internacional del libro de Guadalajara* [archivo de la Frankfurter Buchmesse/Börsenverein des Deutschen Buchhandels e. V.].

Scheßl/Weismüller Architekten: *Buchmesse Guadalajara 2011. Deutschland als Ehrengast* [archivo de Schleßl/Weismüller Architekten].

Scheßl/Weismüller Architekten: *Buchmesse Guadalajara 26.11-04.12.2011 – groundplan* [archivo de Schleßl/Weismüller Architekten].

Schleßl/Weismüller Architekten: *Buchmesse Guadalajara – Groundplan* [archivo de Schleßl/Weismüller Architekten].

Scheßl/Weismüller Architekten (2011): *Schlagworte Gedichtbaum* [archivo de Schleßl/Weismüller Architekten].

Schmidt, Dieter: *Bericht: 25a Feria Internacional del Libro de Guadalajara 26. November – 4. Dezember 2011*. Ausstellungs- und Messe GmbH – Frankfurter Buchmesse/Internationale Abteilung, marzo de 2012 [archivo de la Frankfurter Buchmesse/Börsenverein des Deutschen Buchhandels e. V.].

Fotografías

Archivo de la Frankfurter Buchmesse/Internationale Abteilung.

Archivo privado de Timo Berger.

Archivo Scheßl/Weismüller Architekten.

Repositorio de imágenes de la Universidad de Guadalajara/Feria Internacional del Libro de Guadalajara (www.flickr.com/photos/filguadalajara/albums).

Entrevistas

Bärbel Becker, coordinadora del Departamento de proyectos internacionales de la Frankfurter Buchmesse, entrevista del 14 de octubre de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Berger, Timo, poeta y asesor literario de Alemania en FIL Guadalajara 2011, entrevista (en español) del 29 de octubre de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Macías Navarro, Nubia, exdirectora de FIL Guadalajara (2001-2013), 7 de diciembre de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Oberlaender, Doris, coordinadora del programa literario de Alemania en FIL Guadalajara 2011, Oficina internacional (*Internationale Abteilung*) de la Frankfurter Buchmesse, entrevista (en alemán), 10 de octubre de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Stemann, Martina, coordinadora del programa literario de Alemania en FIL Guadalajara 2011, Oficina internacional (*Internationale Abteilung*) de la Frankfurter Buchmesse, entrevista (en alemán),

10 de octubre de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Schulz Sawade, Jan-Cornelius, director de la editorial y librería alemana Herder en México y curador de la muestra *El libro libre*, entrevista del 15 de enero de 2020 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Schmidt, Dieter, jefe de proyecto del Departamento de proyectos internacionales de la Frankfurter Buchmesse, entrevista del 13 de octubre de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Weismüller, Sabine, jefa de Scheßl/Weismüller Architekten, arquitecta responsable de pabellón alemán en Guadalajara, entrevista del 10 de octubre de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

6.4. Prensa

Börsenblatt (2011): “Vielleicht ist Literatur eine Art Psychiater”. En: *Börsenblatt.net*, 28 de noviembre de 2011, https://www.boersenblatt.net/2011-11-28-artikel-__vielleicht_ist_literatur_eine_art_psychiater__-buchmesse_guadalajara.463404.html (16/06/2020).

Buchreport (2011): “Lichtvoller Kulturauftritt”. En: *Buchreport (Express)*, núm. 49, 8 de diciembre de 2011, p. 5.

Coppel, Eugenia: “Herta Müller: una estrella de las letras”. En: *A la Letra (El Informador)*, 26 de noviembre de 2011, p. 10.

Dávalos, Ignacio (2011): “Conversación entre guerreros”. En: *FILias (Milenio)*, 26 de noviembre de 2011, p. 14.

Ehling, Holger (2011): “FIL Guadalajara 2011 (1): Gracias, Herta”. En: *Holger Ehling Worldwide Blog*, 26 de noviembre de 2011, <http://www.ehlingmedia.com/blog/?p=1050> (26/06/2021).

El comercio (2011): “La Feria del Libro de Guadalajara se pondrá internacional y latina en sus 25 años”. En: *El comercio*, 9 de noviembre de 2011: https://www.elcomercio.com/app_public.php/tendencias/cultura/feria-del-libro-de-guadalajara-1.html [26/08/2023]).

El comercio (2011): “La Feria del Libro de Guadalajara se pondrá internacional y latina en sus 25 años”. En: *El comercio*, 9 de noviembre de 2011, https://www.elcomercio.com/app_public.php/tendencias/cultura/feria-del-libro-de-guadalajara-1.html (25/03/2020).

El economista (2011): “Alemania, país invitado de honor de la FIL Guadalajara 2011”. En: *El economista*, 11 de junio de 2010, en línea: <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Alemania-pais-invitado-de-honor-de-la-FIL-Guadalajara-2011-20100611-0030.html> (20/12/2019).

El Universal (2011): “Alemania, invitado de honor en FIL Guadalajara”. En: *El Universal*, 21 de mayo de 2011, <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/65483.html> (18/06/2023).

Excelsior (2011a): “Con la FIL, la poesía transita por Guadalajara”. En: *Excelsior*, 25 de noviembre de 2011, <https://www.excelsior.com.mx/node/788138> (21/01/2024).

Excelsior (2011b): “La FIL propone un recorrido cultural por el centro”. En: *Excelsior*, 25 de noviembre de 2011, <https://www.excelsior.com.mx/node/788141> (21/01/2024).

Focus (2015): “Arm aber sexy”. En: *Focus online*, 9 de septiembre de 2015, https://www.focus.de/politik/deutschland/arm-aber-sexy-wowereits-berlin-slogan_id_1759408.html (22/01/2024).

Friera, Silvina (2012): “‘Ojalá la crisis nos abra la mente y nos haga más curiosos’”. En: *Página 12*, 8 de enero 2012, en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-24023-2012-01-08.html> (23/01/2024).

El Informador (2011a): “Una Alemania ‘fresca’ llegará a Guadalajara”. En: *El Informador*, 21 de mayo de 2011, <https://www.informador.mx/Cultura/Una-Alemania-fresca-llegara-a-Guadalajara-20110521-0165.html> (23/01/2024).

El Informador (2011b): “‘Ecos de la FIL’ visitará 50 preparatorias de la UdeG”. En: *El Informador*, 19 de noviembre de 2011; en línea: <https://www.informador.mx/Cultura/Ecos-de-la-FIL-visitara-50-preparatorias-de-la-UdeG-20111119-0022.html> (03/05/2023).

El Informador (2011c): “Está listo el stand de Alemania en la FIL”. En: *El Informador*, 29 de noviembre de 2011, <https://www.informador.mx/Cultura/Esta-listo-el-stand-de-Alemania-en-la-FIL-20111125-0037.html> (23/01/2024).

Kieselbach, Sabine: “Buchmesse Mexiko”. En: *Die Welle*, 29 de noviembre de 2011, <https://www.dw.com/de/deutschland-zu-gast-in-mexiko/a-15563750> (23/01/2024).

Maldonado Meraz, Nicolás (2011): “Alemania invitada de honor FIL Guadalajara 2011”. En: *Alianza*, 20 de mayo de 2011, <https://www.afternic.com/nota.php?nota=N0012963> (21/01/2024).

Manrique, Winston/Cedeño, Miguel: “Dos Nobel frente a frente”. En: *Babelía (El País)*, 27 de noviembre 2011 [disponible en: <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2011/11/dos-nobel-frente-a-frente.html> (21/01/2024)].

Papaleo, Cristina (2011): “Conciencia del otro”. En: *DW – Deutsche Welle*, 28 de noviembre de 2011, <https://www.dw.com/es/la-fuerza-de-la-literatura-alemana-viene-de-la-conciencia-del-otro/a-15562462> (23/01/2024).

Pulido, Miriam (2012): “Alemania dona libros a la Biblioteca Pública del Estado”. En: *Milenio – Jalisco*, 7 de marzo de 2012 [recorte recopilado en la documentación de prensa de la AuM, en Schmidt 2012: 33-34).

Sin Embargo (2011): “Alemania crea bosque de árboles que irán floreciendo a lo largo de la FIL de Guadalajara”. En: *Sin Embargo*, 26 de noviembre de 2011, <https://www.sinembargo.mx/26-11-2011/82552> (21/01/2024).

Stemann, Martina (2011): “Deutschland ist Gastland in Guadalajara”. En: *Eselsohr*, mayo de 2011, p. 29.

Torres de la O, Mayra (2011): “Fiesta alemana en la FIL. *Hallo Deutschland!*”. En: *A la Letra (El Informador)*, 26 de noviembre de 2011, pp. 8-9.

Universidad de Guadalajara (2011): “Versos con pasaje”. En: *Gaceta UdeG*, 5 de diciembre de 2011, <http://www.gaceta.udg.mx/Versos-con-pasaje/> (18/03/2024);

Vivar Galván, Aníbal (2011): “La guerra es un gran caos que desordena las historias. Saša Stanišić”. En: *Al FILO de La Jornada – Jalisco*, 29 de noviembre de 2011, p. 7.

7. Portugal en la Feria del Libro de Madrid (2017) (cap. 9)

7.1 Literatura crítica

Bosshard, Marco Thomas (2019a): “Visitantes no profesionales y libreros en la Feria del Libro de Madrid y su aceptación del formato del país invitado de honor: encuestas entre el público y libreros”. En: Bosshard, Marco Thomas/García Naharro, Fernando (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. I: *Planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania*. Fráncfort del Meno/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 173-190.

Cammaert, Felipe (2018): “Uma viagem sonora pela Lisboa de Fernando Pessoa”. En: *Pessoa Plural*, vol. 6, núm. 14, pp. 398-401.

Camões, Luiz Vaz (2019): *Obras completas de Luiz Vaz de Camões*. Vol II: *Lírica*. Ed. Maria Vitalina Leal de Matos. Lisboa: Sá da Costa.

Castro, Ivo (1990): *Editar Pessoa*. Lissabon: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Conceição Caleiro, Maria/Pereirinha, Ana Maria (eds.): *Le Portugal au Salon du livre 2000*. Lisboa: Ministério da Cultura, 2000.

De Mello Breyner Andresen, Sophia (1990): *Obra poética*. Vol. I: *Poesia. Dia do mar*. Coral. Alfragide: Caminho.

Garrett, Almeida (2004): *O arco de Sant’Ana. Crónica portuense*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Instituto Camões (2013): “Portugal país convidado da Feira do Livro de Bogotá”. En: *Encarte Camões no Jornal de Letras*, núm. 189, p. 4.

Instituto Camões (2014): “Portugal te marca assinala 150 anos de relações diplomáticas com o México”. En: *Encarte Camões no Jornal de Letras*, núm. 208, p. 2.

Insua, Juan (ed.; 1997a): *Les Lisboes de Pessoa*. Barcelona: Disputació de Barcelona/CCCB.

Júdice, Manuela (ed. 1993a): *Casa Fernando Pessoa*. Lisboa: Câmara Municipal/Pelouro de Cultura.

Júdice, Manuela (1993b): “As moradas de Fernando Pessoa”. En: id. (ed.): *Casa Fernando Pessoa*. Lisboa: Câmara Municipal/Pelouro de Cultura, p. 3.

Leal, João (2000): “The making of saudade. National identity and ethnic psychology in Portugal”. En: Dekker, Ton, Helsloot, John/Wijers, Carla (eds): *Roots and rituals. The construction of ethnic identities*. Amsterdam: Het Spinhuls, pp. 267-268.

Lourenço, Eduardo (1978): *O Laberinto da Saudade. Psicanálase Mítica do Destino Português*. Lisboa: Dom Quixote.

Moura Guedes, Guta/Silva, Jorge (eds.) (2015): *Portugal by Design*. Lisboa: Governo de Portugal.

Ortigão, Ramalho/Eça de Queiroz, José Maria (1871): *As Farpas. Cronica mensal da politica, das letras e dos costumbres. Maio de 1871*. Lisboa: Tipografia Universal (disponible en línea: <http://purl.pt/256/> [22/01/2023]).

Pizarro, Jerónimo (2018): *Ler Pessoa*. Lisboa: Tinta da China.

Pessoa, Fernando (1937): “Carta inédita de Fernando Pessoa” [a Adolfo Casais Monteiro, 13 de enero de 1935]. En: *Presença: Folha de Arte e Crítica*, vol. 49, núm. 3 (junio de 1937), pp. 1-4 (disponible en línea: https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1_3/UCBG-RP-1-5-s1_3_master/UCBG-RP-1-5-s1/UCBG-RP-1-5-s1_item1/P645.html (18/03/2022)).

Pessoa, Fernando (2015): *Edição crítica de Fernando Pessoa. Série maior. Vol. IV: Poemas de Alberto Caeiro*. Ed. Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Pessoa, Fernando (2018): *Edição crítica de Fernando Pessoa. Série maior. Vol. I: Mensagem e Poemas Publicados em Vida*. Ed. de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Pizarro, Jéronimo (ed.; 2013): *De la otra orilla del Atlántico. Portugal en la FILBo 2013*, Bogotá, Imprenta Editores.

Saramago, José (2008): *A Viagem do Elefante*. Lisboa: Caminho.

Saramago, José (2021 [1981]): *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras.

Seabra, José Augusto (1996): “O Arquitexto da Mensagem“. En: Pessoa, Fernando: *Mensagem. Poemas exotéricos*. Ed. de José Augusto Seabra. Madrid [et al.]: ALLCA XX, pp. 238-245.

7.2 Publicaciones oficiales, catálogos

Círculo Científico Taberna Libreria: *As Perfeitíssimas Horas da Rainha D. Leonor* [folleto], https://tabernalibreria.es/wp-content/uploads/Presentacion_Reina_Leonor.pdf (12/02/2022).

De Samaniego, Alberto Ruiz (2016): “Continua mudanza”. En: De Samaniego, Alberto Ruiz/Mouriño, José Manuel/Sánchez Usanos, David (eds.): *Pessoa/Lisboa* [libro + DVD]. Madrid: Editorial Círculo de las Bellas Artes, pp. 27-33.

De Samaniego, Alberto Ruiz/Mouriño, José Manuel/Sánchez Usanos, David (eds.; 2016): *Pessoa/Lisboa* [libro + DVD]. Madrid: Editorial Círculo de las Bellas Artes.

Embajada de Portugal en Madrid (2017): *Caminos de la literatura portuguesa. Programa de actividades. Portugal País invitado en la Feria del Libro*. Madrid: Embajada de Portugal en Madrid [folleto].

Feria del Libro de Madrid (FLM) (2017b): *Pabellón infantil “Contar con Portugal”, 76 Feria del Libro de Madrid – Programa de actividades*, https://pabelloninfantilflm.files.wordpress.com/2012/05/flm17_programacion1.pdf (22/01/2023).

República Portuguesa/Negócios Estrangeiros/Cultura (2017): *Portugal País Convidado na Feira do Livro de Madrid 2017. Apresentação da programação*, 17 de mayo de 2017, <https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=0ccf9d46-b2c5-4e89-a9dd-17d32cd26167> (10/01/2019).

Sánchez Usanos, David (2016a): “Fernando Pessoa o el arte de la renuncia”. En: De Samaniego, Alberto Ruiz/Mouriño, José Manuel/Sánchez Usanos, David (eds.): *Pessoa/Lisboa* [libro + DVD]. Madrid: Editorial Círculo de las Bellas Artes, pp. 15-22.

Sánchez Usanos, David (2016b): “Atlas Pessoa. Modo de empleo”. En: De Samaniego, Alberto Ruiz/Mouriño, José Manuel/Sánchez Usanos, David (eds.): *Pessoa/Lisboa* [libro + DVD]. Madrid: Editorial Círculo de las Bellas Artes, p. 119.

7.3 Fuentes no publicadas y materiales de archivo

Governo da República Portuguesa (Ministério dos Negócios Estrangeiros/de Cultura) (2017): “Portugal País convidado na Feira do Livro de Madrid 2017”, <https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=0ccf9d46-b2c5-4e89-a9dd-17d32cd26167> [10/01/2019].

Feria del Libro de Madrid (FLM) (2017a): *Protocolo “País invitado” de la Asociación de empresarios del comercio del libro de Madrid*, 4 de diciembre de 2017 [archivo de Manuel Gil Espín].

Feria del Libro de Madrid (2017c): “Balance de la 76ª edición de la Feria del Libro de Madrid”, 11 de junio de 2017), <https://ferias-antiores.ferialibromadrid.com/balance-de-la-76a-edicion-de-la-feria-del-libro-de-madrid/> (22/01/2024).

Fotografías

Archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project.

Archivo de la Feria del Libro de Madrid.

Círculo de Bellas Artes Madrid.

Entrevistas

Manuel Gil Espín, exdirector de la Feria del Libro de Madrid (2016-2021), entrevista del 10 de julio de 2017, realizada por Fernando García Naharro [grabación audio, archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Pedro Behran da Costa, consejero de Asuntos Culturales de la Embajada de Portugal en Madrid, entrevista del 6 de julio de 2017, realizada por Fernando García Naharro [grabación audio, archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Pedro Behran da Costa, consejero de Asuntos Culturales de la Embajada de Portugal en Madrid, entrevista del 14 de agosto de 2018 [grabación audio, archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

7.4 Prensa

Armada, Alfonso (2017): “Eduardo Lourenço: ‘Estamos experimentando el crepúsculo de las Luces como mito, y a escala planetaria’”. En: *ABCCultural*, 27 de mayo de 2017, pp. 5-7.

Bom día (2017): “Feira do Livro de Madrid recebe Portugal como ‘sinal de reconhecimento’”. En: *Bom día*, 24 de mayo de 2017, <https://bomdia.lu/feira-do-livro-madrid-recebe-portugal-sinal-reconhecimento/> (23/01/2024).

Correio da Manhã (2017a): “Feira do Livro do Porto prepara internacionalização em Madrid” En: *Correio da Manhã*, 25 de marzo de 2017, <https://www.cmjornal.pt/cm-ao-minuto/detalhe/feira-do-livro-do-porto-2017-prepara-internacionalizacao-em-madrid> (10/01/2024).

Correio da Manhã (2017b): “Marcelo impressionado com a representação portuguesa na Feira do Livro de Madrid”. En: *Correio da Manhã*, 26 de mayo de 2017, <https://www.cmjornal.pt/cm-ao-minuto/detalhe/marcelo-impressionado-com-a-representacao-portuguesa-na-feira-do-livro-de-madrid> (10/01/2024).

Cuadrado, Perfecto (2017): “Ocho escritores para sumergirse en la literatura portuguesa actual”. En: *Babelia (El País)*, 22 de mayo de 2017, https://elpais.com/elpais/2017/05/17/fotorrelato/1495020976_517273.html (10/01/2024).

Del Barrio, Martín Javier (2017a): “Portugal invade la Feria del Libro”. En: *El País*, 17 de mayo de 2017, https://elpais.com/cultura/2017/05/17/actualidad/1495031554_296531.html (22/01/2023).

Del Barrio, Javier Martín (2017b): “Un mercado pequeño pero fiel”. En: *Babelia (El País)*, 22 de mayo de 2017, https://elpais.com/cultura/2017/05/17/babelia/1495016852_431357.html (10/01/2024).

Del Barrio, Martín Javier (2017c): “Eduardo Lourenço: ‘No hay razón para no vivir como europeos todo el tiempo’”. En: *El País*, 26 de mayo de 2017, https://elpais.com/cultura/2017/05/25/actualidad/1495736597_871722.html (22/01/2023).

Diário de Notícias (2017): “Marcelo impressionado com a representação portuguesa na Feira do Livro de Madrid”. En: *Diário de Notícias*, 26 de mayo de 2017, <https://www.dn.pt/lusa/interior/marcelo-impressionado-com-a-representacao-portuguesa-na-feira-do-livro-de-madrid-8509562.html> (08/02/2018).

El Periódico (2017): “Turismo de Portugal presentará nueva campaña en la Feria del Libro de Madrid”. En: *El Periódico*, 22 de mayo de 2017, <http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170522/turismo-de-portugal-presentara-nueva-campana-en-la-feria-del-libro-de-madrid-6053506> (22/01/2023).

Iberismos (2017): “Portugal, país invitado en la Feria del Libro de Madrid”. En: *Iberismos*, 22 mayo de 2017, <http://iberismos.com/portugal-invitado-en-la-feria-del-libro-de-madrid/> (23/01/2022).

La mirada actual (2017): “Eduardo Lourenço: ‘Vivimos un tiempo indiferente a la historia, un anti-tiempo europeo’”. En: *La mirada actual*, 27 de mayo de 2017, <https://lamiradaactual.blogspot.com/search/label/Feria%20del%20Libro%2017> (23/01/2024).

La Vanguardia (2017): “La Feria del Libro de Madrid arranca en el Retiro más ‘sostenible’ que nunca”. En: *La Vanguardia*, 26 de mayo de 2017, <https://www.lavanguardia.com/local/madrid/20170526/422945558989/feria-libro-madrid-2017-sostenible-arranca.html> (10/01/2024).

Lo que leímos (2017): “Eduardo Lourenço en inauguración de la Feria del Libro de Madrid: ‘Estamos obligados a inventar una imagen de nosotros mismos como si nunca la hubiésemos tenido’”. En: *Lo que leímos*, 27 de mayo de 2017, <http://www.loqueleimos.com/2017/05/eduardo-lourenco-feria-del-libro-madrid/> (18/02/2018).

Martín, Alejandro (2017): “Una Feria del libro más sostenible y con protagonismo de Portugal”. En: *El País*, 24 de mayo de 2017, https://elpais.com/cultura/2017/05/23/actualidad/1495545018_975394.html (22/01/2023).

Martínez Fornés, Almudena (2017): “Los Reyes inauguran la Feria del Libro con el presidente de Portugal”. En: *Abc*, 26 de mayo de 2017, https://www.abc.es/espana/casa-real/abci-reyes-inauguran-feria-libro-presidente-portugal-201705260055_noticia.html (10/01/2024).

Observador (2017): “Marcelo com os reis de Espanha na inauguração da Feira do Livro de Madrid dedicada a Portugal”. En: *Observador*, 26 de mayo de 2017, <https://observador.pt/2017/05/26/marcelo-com-os-reis-de-espanha-na-inauguracao-da-feira-do-livro-de-madrid-dedicada-a-portugal/> (10/01/2024).

Peixoto, José Luís: “El descubrimiento del Retiro”. En: *El País*, 10 de junio de 2017, https://elpais.com/cultura/2017/06/10/actualidad/1497111793_057150.html (23/01/2024).

Radio 5 (2017): “Una casa portuguesa / Celebramos Portugal” [transmisión radiofónica; con Elena Gómez]. En: *Radio 5*, 9 de junio de 2017, <https://www.rtve.es/play/audios/una-casa-portuguesa/casa-portuguesa-celebramos-portugal-09-06-17/4058398/> (23/01/2024).

Ramón, Esteban (2017): “La Feria del Libro de Madrid abre mirando a Portugal”. En: *RTVE*, 26 de mayo de 2017, <https://www.rtve.es/noticias/20170526/feria-del-libro-madrid-abre-mirando-a-portugal/1554590.shtml> (23/01/2024).

Romero, Ana (2017): “La Feria del Libro de Madrid abre mirando a Portugal” [vídeo]. En: *RTVE*, 26 de mayo de 2017, <https://www.rtve.es/play/videos/telediario-1/td1-feria-libro-260517/4037762/> (23/01/2024).

Sáez Delgado, Antonio (2017): “Desde este libro se ve Portugal”. En: *Babelia (El País)*, 22 de mayo de 2017, https://elpais.com/cultura/2017/05/16/babelia/1494933321_047158.html (10/01/2024).

Toledo, João (2017): “Campanha ‘Can’t Skip Portugal’ na Feira do Livro de Madrid”. En: *Tribuna da Madeira*, 23 de mayo de 2017, <https://www.tribunadamadeira.pt/2017/05/23/campanha-cant-skip-portugal-na-feira-do-livro-de-madrid/> (10/01/2023).

Vaz Pinto, Diogo (2017): “Caravela de papel atraca em Madrid sem levantar ondas”. En: *Sol*, 30 de mayo de 2017, <https://sol.sapo.pt/2017/05/30/caravela-de-papel-atraca-em-madrid-sem-levantar-ondas/> (21/01/2024).

Villanueva, Jaime (2017): “Los Reyes inauguran la Feria del libro de Madrid”. En: *El País*, 27 de mayo de 2017, https://elpais.com/elpais/2017/05/26/album/1495813863_114335.html# (10/01/2024).

WMagazín (2017): “Vive la fiesta de los lectores con 500 autores en la cobertura de WMagazín de la Feria del Libro de Madrid”. En: *WMagazín*, 26 de mayo de 2017, <https://wmagazin.com/vive-la-fiesta-de-los-lectores-con-500-autores-en-la-cobertura-de-wmagazin-de-la-feria-del-libro-de-madrid/> (22/01/2023).

8. Francia y la “francofonía” en la Frankfurter Buchmesse (2017) (cap. 10)

8.1. Literatura crítica e informes

Alliance internationale des éditeurs indépendants (Aiei): *Une opération de dons de livres en Côte d’Ivoire: quels impacts pour la bibliodiversité?*, 15 de junio de 2017, https://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/dons_en_cote_d_ivoire_quels_impacts_pour_la_bibliodiversite.pdf (30/11/2021).

Barbery, Muriel et. al. (2007): “Pour une littérature-monde en français”. En: *Le Monde*, 16 de marzo de 2007, http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html (30/11/2022).

Bernabé, Jean/Confiant, Raphaël/Chamoiseau, Patrick (1989): *Éloge de la Créolité*. París: Gallimard.

Bosshard, Marco Thomas (2018): “Die Rezeption des Frankfurter Buchmesseschwerpunkts *Francfort en français* 2017 in der Politik, beim Publikum, bei Fachbesuchern und bei Buchhändlern”. En: *Lendemains*, núm. 170-171, pp. 26-46.

Bosshard, Marco Thomas (2019b): “Las ferias del libro y el campo del poder: Los políticos y el capital simbólico en la feria de Frankfurt o la polémica entre México y Francia por ser invitado de honor en 2017”. En: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41, 2019, pp. 93-111.

Bosshard, Marco Thomas/Brink, Margot/Hertwig, Luise (eds.) (2018): *Der Frankfurter Buchmesseschwerpunkt «Francfort en français» 2017: Inszenierung und Rezeption frankophoner Literaturen in Deutschland* (dossier de *Lendemains*, núm. 170-171).

Cassin, Barbara (2013): “Penser en langues”. En: *Trivium*, núm. 15, <http://trivium.revues.org/4768> (30/04/2022).

Cassin, Barbara (2016): *Éloge de la traduction. Compliquer l’universel*. París: Fayard.

Cassin, Barbara (2017): “L’intelligence de la traduction”. En: Cassin, Barbara/Ducimetière, Nicolas (eds.): *Les routes de la traduction. Babel à Genève*. París: Gallimard, pp. 9-15.

Cassin, Barbara (dir.; 2004): *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*. París: Seuil/Le Robert.

Deleuze, Gilles/Parnet, Claire (1996): *Dialogues*. París: Flammarion.

Glissant, Édouard (1990): *Poétique de la relation*. París: Gallimard.

Hethey, Meike/Struve, Karen (2018): “Die Frankfurter Buchmesse 2017 im Spiegel der deutschen und französischen Presse”. En: *Lendemains*, núm. 170-171, pp. 75-89.

Hertwig, Luise (2018): “Rayonnement culturel und Gastfreundschaft der französischen Sprache. Die Ehrengastauftritte Frankreichs auf der Frankfurter Buchmesse 1989 und 2017”. En: *Lendemains*, núm. 170-171, pp. 7-25.

Hertwig, Luise (2023): *Bibliodiversitat im Kontext des französischen Ehrengastauftritts Francfort en français auf der Frankfurter Buchmesse 2017. Die ganze Vielfalt des Publizierens in französischer Sprache?* Tübinga: Franck Narr.

Hunkeler, Thomas (2018): “*Francfort en français* aux yeux des médias de Suisse romande. Chronique d’un (dés-)intérêt poli”. En: *Lendemains*, núm. 170-171, pp. 90-94.

Houscheid, Karin/Letawe, Céline (2018): “*Francfort en français: Et la Belgique francophone?*”. En: *Lendemains*, núm. 170-171, pp. 96-116.

Le Bris, Michel/Rouaud, Jean (ed.: 2007): *Pour une littérature-monde*. París: Gallimard.

Mouawad, Wajdi (2003): *Incindies. Le Sang des promesses/2*. Montreal/Arles: L’émeac/Actes Sud.

Messling, Markus (2019): *Universalität nach dem Universalismus. Über frankophone Literaturen der Gegenwart*. Berlín: Matthes & Seitz.

Ryan, Marie-Laure (1999): “Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory”. En: *SubStance*, vol. 28/2, núm. 89, pp. 110-137.

Scheinpflug, Peter (2017): “*Augmented reading*. Lesen als multimediale Praktik im Digitalzeitalter”. En: Böck, Sebastian/Ingelmann, Julian/Matuszkiewicz, Kai/Schruhl, Friederike (eds.): *Lesen X.0. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart*. Göttingen: V&R unipress, pp. 69-88.

Stalljohann-Schemme, Marina (2017): *Stadt und Stadtbild in der Frühen Neuzeit. Frankfurt am Main als kulturelles Zentrum im publizistischen Diskurs*. Berlín/Boston: De Gruyter.

8.2. Publicaciones oficiales y discursos

Baur, Ruedi (2017) “Un Pavillon bibliothèque dédié à la langue française”. En: Fef (ed): *France invitée d’honneur de la Foire du Livre de Francfort 2017. Programm(e)*, <https://buchcontact.de/francfort-en-francais-frankfurt-auf-franzoesisch/> (27.11.2022), p. 8.

Boyer, Frédéric (2017): “Langue française et hospitalité”. En: Fef (ed): *France invitée d’honneur de la Foire du Livre de Francfort 2017. Programm(e)*, <https://buchcontact.de/francfort-en-francais-frankfurt-auf-franzoesisch/> (27.11.2022), p. 6.

De Sinety, Paul (2017): “Éditorial”. En: Fef (ed): *France invitée d’honneur de la Foire du Livre de Francfort 2017. Programm(e)*, <https://buchcontact.de/francfort-en-francais-frankfurt-auf-franzoesisch/> (27.11.2022), p. 5.

Francfort en français (Fef) (ed.; 2017a): *France invitée d’honneur de la Foire du Livre de Francfort 2017. Programm(e)*, <https://buchcontact.de/francfort-en-francais-frankfurt-auf-franzoesisch/> (27.11.2022).

Francfort en français (Fef) (ed.; 2017b): *Francfort en français/Frankfurt auf Französisch. Pressedossier*. 20.09.2017, <https://buchcontact.de/francfort-en-francais-frankfurt-auf-franzoesisch/> (27.11.2022).

Francfort en français (Fef) (ed.; 2017c): *France, invitée d'honneur de la Foire du livre de Francfort 2017. Revue de presse, 14 septembre au 17 novembre 2017. Sélection qualitative* [revista de prensa; archivo: repositorio digital de Francfort en français, <http://www.francfort2017.com>].

North, Xavier (2017): “Langue dispersée, langue désirée”. En: Francfort en français (Fef) (ed.; 2017): *France invitée d'honneur de la Foire du Livre de Francfort 2017. Programm(e)*, <https://buchcontact.de/francfort-en-francais-frankfurt-auf-franzoesisch/>, p. 9.

Fouché, Pascal (2017): “Exposition – Une histoire de l'édition française”. En: *Les Carnets d'IMEC*, núm. 8, pp. 6-11.

Macron, Emmanuel (2017): *Discours du Président de la République en ouverture de la Foire du livre de Francfort*, 10 de octubre de 2017, <https://www.elysee.fr/front/pdf/elysee-module-806-fr.pdf> (27/11/2022).

Le Drian, Jean-Yves (2017): “Éditorial”. En: Fef (ed): *France invitée d'honneur de la Foire du Livre de Francfort 2017. Programm(e)*, <https://buchcontact.de/francfort-en-francais-frankfurt-auf-franzoesisch/> (27.11.2022), p. 2.

Nyssen, Françoise (2017): “Éditorial”. En: Fef (ed): *France invitée d'honneur de la Foire du Livre de Francfort 2017. Programm(e)*, <https://buchcontact.de/francfort-en-francais-frankfurt-auf-franzoesisch/> (27.11.2022), p. 3.

Merkel, Angela (2017): *Rede von Bundeskanzlerin Merkel zur Eröffnung der Frankfurter Buchmesse am 10. Oktober 2017 in Frankfurt am Main*, 10 de octubre de 2017, <https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/rede-von-bundeskanzlerin-merkel-zur-eroeffnung-der-frankfurter-buchmesse-am-10-oktober-2017-in-frankfurt-am-main-479464> (27/11/2022).

Mouawad, Wajdi (2017): *L'hospitalité des langues. Ouverture officielle de la Foire du livre*, 10 de octubre 2017 [grabación vídeo; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Valls, Manuel (2016): *Discours du Premier ministre à la Foire du livre de Francfort*, 20 de octubre de 2016, <https://www.gouvernement.fr/partage/8352-discours-du-premier-ministre-a-la-foire-du-livre-de-francfort> (23/11/2022).

8.3. Fuentes no publicadas y materiales de archivo

D'Arondel de Hayes Camille/Graham, Shaun/Lebret, Bathilde/Pelletier, Chloë (2017): *Pavillon*, École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne [archivo de Integral Ruedi Baur Zürich/Paris].

Djian, Loïc (2017): *Textes Walden Homme* [documento de trabajo; archivo: Walden/Loïc Djian].

Djian, Loïc/Djian Philippe (2017): *Walden présente : Un parcours virtuel aux frontières de la langue française* [dossier para la prensa; archivo: Walden/Loïc Djian].

Hirsch, Joseph (2017): “Presserundgang im Ehrengastpavillon”, Fráncfort, 10 de octubre de 2017, [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Institut Français (2017): *Exposition: Machines à Lire. Neue Leseerfahrungen. Reading machines: new ways to experience reading* [folleto; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Syndicat National de l'Édition (SNE) (ed.; 1989): *Le Pavillon Bleu. L'édition française – Foire de Francfort, 11-16 octobre 1989*. París: SNE [folleto].

Fotografías

Archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project.

Integral Ruedi Baur Zürich/París.

Édouard Sombié – labex TransferS / archivo privado de Barbara Cassin.

Walden, Philippe y Loïc Djian / archivo privado de Loïc Djian.

Entrevistas

Baur, Ruedi, arquitecto y responsable del pabellón de *Francfort en français*, 20 de abril de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Cassin, Barbara, investigadora y comisaria de la exposición *Les routes de la traduction*, 27 de mayo de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Djian, Loïc, director y diseñador del proyecto digital *Walden*, 9 de mayo de 2018 [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

8.4. Prensa

Bayer, Felix (2016): “Macron schwärmt, Merkel geht früher”. En: *Der Spiegel*, 10 de octubre de 2016, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/frankfurt-angela-merkel-und-emmanuel-macron-eroeffnen-buchmesse-a-1172335.html#ref=rss> (30.11.2022).

Börsenblatt (2016): “Frankfurt auf Französisch”. En: *Börsenblatt*, 20 de octubre de 2016, <https://www.boersenblatt.net/archiv/1244298.html> (27/11/2022).

Börsenblatt (2017): “Der Schleier hebt sich”. En: *Börsenblatt*, 13 de febrero de 2017, <https://www.boersenblatt.net/archiv/1288101.html> (27/11/2022).

Breidecker, Volker (2017): “Fern von Paris”. En: *Süddeutsche Zeitung*, 22 de enero de 2017, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/franzoesisch-als-weltsprache-fern-von-paris-1.3344001> (27/05/2022).

Bucheli, Roman (2017): “Frankreich raspelt Süßholz und macht Kleinholz an der Buchmesse”. En: *Neue Zürcher Zeitung*, 12 de octubre de 2017, <https://www.nzz.ch/feuilleton/frankreich-raspelt-suessholz-und-macht-kleinholz-an-der-buchmesse-ld.1321461> (22/11/2022).

JF (2017): “Frankfurter Buchmesse: Viel Holz im transparenten, hellen Pavillon”. En: *BuchMarkt*, 10 de octubre de 2017, <https://buchmarkt.de/frankfurter-buchmesse-viel-holz-im-transparenten-hellen-pavillon/> (23/11/2022).

Ebel, Martin (2017): “Die Literatur wohnt im Billy-Regal”. En: *Tagesanzeiger*, 14 de octubre de 2017, <https://www.tagesanzeiger.ch/die-literatur-wohnt-im-billy-regal-119104210136> (27/11/2022).

Ehling, Holger (2017): “Kulturelles Feuerwerk”. En: *BuchMarkt*, núm. 9/2017, pp. 16-17.

Frankfurter Allgemeine Zeitung (2017): “Auch Asterix stärkt Frankreichs Buchmarkt”. En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10 de octubre de 2017, p.18.

Fräulein Julia (2017): “Logbuch zur Frankfurter Buchmesse 2017”. En: *Fräulein Julia Kulturjournal*, 19 de octubre de 2017, <http://neu.fraeuleinjudia.de/logbuch-zur-frankfurter-buchmesse/> (21/11/2019) [también en Fef 2017c: 596-600].

Hierholzer, Michael: “Bücher hinter Gittern”. En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11 de octubre de 2017, p. 35.

Kamman, Petra (2017): “Interview mit Paul de Sinety, dem französischen Commissaire Général der Buchmesse”. En: *Feuilleton Frankfurt*, 18 de junio de 2017, <http://www.feuilletonfrankfurt.de/2017/06/18/interview-mit-paul-de-sinety-dem-franzoesischen-commissaire-general-der-buchmesse/> (20/11/2022).

Kinner, Sabine (2017): “Frankreich, wo bist du?”. En: *Taunus Zeitung (Frankfurter Neue Presse)*, 12 de octubre de 2017, p. 25. Disponible también en línea: <https://www.fnp.de/kultur/frankreich-bist-10446791.html> (21/11/2022).

Leisemann, Margit (2017): “Eine Nation von Lesern”. En: *BuchMarkt*, núm. 9/2017, septiembre de 2017, pp. 30-31.

Maier, Thomas (2017): “Frankreich auf der Frankfurter Buchmesse. ‘Francfort en français’ mit Comic-Schwerpunkt”. En: *Der Tagesspiegel*, 13 de octubre de 2017, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/francfort-en-francais-mit-comic-schwerpunkt-6305623.html> (21/11/2022).

Ehrke, Tanja (2017): “Eine ‘Grand Bühne’ für die Literatur”. En: *Hessenschau*, 11 de octubre de 2017, <http://www.hessenschau.de/kultur/buchmesse/ehrengast/die-highlights-im-ehrengast-pavillon,ehrengast-pavillon-108.html> (20/11/2018).

Die Welt (2017): “Houellebecq kommt zur Frankfurter Buchmesse”. En: *Die Welt*, 23 de marzo de 2017, <https://www.welt.de/regionales/hessen/article163103206/Houellebecq-kommt-zur-Frankfurter-Buchmesse.html> (30/11/2022).

Pollmeier, Andreas (2017): “Die reinste Sprache, ein Fetisch”. En: *Frankfurter Rundschau*, 23 de enero de 2017, p. 21.

Roesler-Graichen, Michael (2017a): “Die Sprache der Gastfreundschaft”. En: *Börsenblatt*, 19 de enero de 2017, https://www.boersenblatt.net/artikel-francfort_en_fran__ais__pressereise_nach_paris.1283363.html (30/11/2022).

Roesler-Graichen, Michael (2017b): “Die neuen Seiten des Nachbarn”. En: *Börsenblatt*, núm. 7/2017, pp. 28-29.

Schulte, Bettina (2017): “Frankreich erobert Frankfurter Buchmesse”. En: *Badische Zeitung*. 13 de octubre de 2017, <https://www.badische-zeitung.de/frankreich-erobert-frankfurter-buchmesse> (22/11/2022).

Schulz, Bernhard (2017): “Träumen in der begehrtesten Sprache der Welt. ‘Frankfurt auf Französisch’: Wie sich Paris auf den Gastlandauftritt bei der Buchmesse im Oktober vorbereitet”. En: *Der Tagesspiegel*, 30 de enero de 2017, p. 19.

Vincy, Thomas (2017): “Francfort 2017. Un commando poétique insuffle de la tendresse à la foire”. En: *Livres Hebdo*, 13 de octubre de 2017, <https://www.livreshebdo.fr/article/un-commando-poetique-insuffle-de-la-tendresse-la-foire> (19/11/2022).

9. Portugal en FIL Guadalajara 2018 (cap. 11)

9.1. Literatura crítica e informes

Alatraste, Salteal (2010): “Obituarios a destiempo. Saramago y Monsiváis: La ausencia insalvable”. En: *Revista de la Universidad de México*, núm. 77, pp. 12-15; disponible en línea: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f6782335-81a1-4084-8ff4-5786e93cd35b/obituarios-a-destiempo-saramago-y-monsivais-la-ausencia-insalvable> (11/04/2021).

Cervantes Becerril, Freja I. (2022b): “La vuelta de José Saramago a México con *El cuaderno del año del Nobel*”. En: Miranda, Alma Delia (coord.): *Saramagia. Testimonios y recuerdos sobre Saramago en su paso por México*. Ciudad de México: Grano de Sal/UNAM, pp. 91-100.

Coutinho, Jorge (1995): “Teixeira de Pascoaes: Um pensamento refundador”. *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 51, núm. 2, pp. 377-395.

Durand, Jean-Yves (2006): *Os “Lenços de Namorados”: Frentes e Versos de um Produto Artesanal no Tempo da Sua Certificação*. Vila Verde: Município de Vila Verde.

Galanes Santos, Iolanda (2021): “Traducción e invitado de honor en FIL. Una aproximación”. En: Villarino Pardo, M. Carmen/Galanes Santos, Iolanda/Alonso, Ana Luna (eds.): *Promoción cultural y Traducción. Ferias internacionales del libro e invitados de honor*. Bern et al.: Peter Lang, pp. 75-95.

Garcia, Mário (1999): “Apresentação”. En: Pascoaes, Teixeira: *Senhora da Noite. Verbo Escuro*. Presentación de Mário Garcia. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 7-12.

Lourenço, Eduardo (1978): *O Laberinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Dom Quixote.

Lourenço, Eduardo (1999): *Portugal como Destino. Seguido de Mitologia da saudade*. Lisboa: Gradiva.

Nogueira, Carlos (2013): “Os lenços de namorados: Amor e corpo”. En: *Anthropos*, vol. 108, núm. 2., 622-627.

Pascoaes, Teixeira de (1912): “Renascença”. *A Águia*, 2ª série, vol. I, núm 1, enero de 1912, 1-3. Disponible en línea: http://ric.slhi.pt/A_Aguia/numeros/?id=num_0000000011 (14.06.2019).

Pascoaes, Teixeira (1999): *Senhora da Noite. Verbo Escuro*. Presentación de Mário Garcia. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando (2018): *Mensagem e Poemas Publicados em Vida. (Edição Crítica de Fernando Pessoa. Vol. I)*. Edición de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional.

Samyn, Henrique Marques (2010): “Um voo para o futuro com os olhos no passado: *A Águia* – uma experiência portuguesa contravanguardista?”. *Revista de Letras*, vol. 50, núm 1, enero-junio 2010, 35-47.

Santos, Catarina Madeira (1998): *Portuguese Pavilion. 1998 Lisbon World Exposition. Official Catalogue*. Lisbon: Parque Expo 98.

Velez, João Paulo (ed.) (1999): *Documentos para a historia da EXPO '98 (1989-1992)*. Lisboa: Parque das Nações/Parque Expo '98.

Videira Lopes, Graça (2018): “Vozes do silêncio: algumas considerações sobre as mulheres da lírica galego-portuguesa”. En: Esther Corral Díaz (ed.): *Voces de mujeres en la Edad Media: Entre realidad y ficción*. Berlín: De Gruyter, pp. 340-352.

Schulz Manaut, Marisol (2022): “El portugués más mexicano”. En: Miranda, Alma Delia (coord.): *Saramagia. Testimonios y recuerdos sobre Saramago en su paso por México*. Ciudad de México: Grano de Sal/UNAM, pp. 83-90.

9.2. Publicaciones oficiales, discursos e informes

Bairro dos Livros (ed. 2018): *La librería más bella del mundo. Una breve historia. Vol II*. Porto: Livraria Lello.

Durand, Jean-Yves (2018): “Afectos bordados: los pañuelos de novios”. En: António Ponte (ed.): *Variaciones sobre una tradición: de los pañuelos de amor a los bordados con poesía*. Lisboa: Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), pp. 10-11.

FIL Guadalajara/Niembro, Laura (eds.; 2018): *Catálogo de contenidos 2018*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Pires do Vale, Paulo (ed.; 2018): *Ana Hatherly y el Barroco: en un jardín hecho de tinta*. Lisboa: Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB).

Fonseca, Graça (2018): *Discurso de Inauguração da FIL de Guadalajara*, 24 de noviembre de 2018, <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc21/comunicacao/intervencao?i=discurso-da-ministra-da-cultura-na-inauguracao-da-feira-internacional-do-livro-de-guadalajara-mexico> (21/01/2024).

Instituto Camões/ Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB): *Apoyo a la traducción, edición o reedición de autores portugueses: Portugal-Guadalajara 2018*, https://www.instituto-camoes.pt/images/pdf_noticias/apoyo_traducccion_2018_dglab_camoes.pdf (29/01/2023).

Júdice, Manuela (2018): “Mensaje de la comisaria”. En: António Ponte (ed.): *Variaciones sobre una tradición: de los pañuelos de amor a los bordados con poesía*. Lisboa: Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), 6.

Pinto dos Santos, Mariana (ed.) (2018): *Lo que cuentan las paredes: Almada Negreiros y la pintura mural*. Lisboa: Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB).

Ponte, António (ed.) (2018): *Variaciones sobre una tradición: de los pañuelos de amor a los bordados con poesía*. Lisboa: Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB).

Portugal Invitado de Honor (2018): *Portugal País Convidado de Honra da FIL Guadalajara 2018 (24 Novembro-2 Dezembro)* [carpeta de prensa], <http://portugalguadalajara2018.dglab.gov.pt/press-room> (19/02/2019).

República Portuguesa (2017): “Resolução do Conselho de Ministros n.º 113/2017”. En: *Diário da República*, serie I, núm. 162, 23 de agosto de 2017, pp. 4933-4936; disponible en línea <https://data.dre.pt/eli/diario/1/162/2017/0/pt/html> (20/01/2024).

República Portuguesa/Negócios Estrangeiros (2018): *Nota à comunicação social. Portugal é o país convidado da Feira do Livro de Leipzig em 2021*, 15 de marzo de 2018, <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc21/comunicacao/comunicado?i=portugal-e-o-pais-convidado-da-feira-do-livro-de-leipzig-em-2021> (11.04.2019).

9.3. Materiales de archivo

Cortês, José Manuel: *Relatório sobre a participação de Portugal como país convidado de honra na Feira Internacional do Livro de Guadalajara de 2018*, Lisboa, 24 de enero de 2019 [archivo de la Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas – Arquivo Nacional Torre do Tombo].

Feria Internacional del Libro de Guadalajara (2017): s.t. [documentación interna para la propuesta gráfica de Portugal Invitado de honor 2018 en la FIL Guadalajara de 2018; archivo de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Oficina de Edición y Diseño, Dania Guzmán].

Guzmán, Dania/Rivera, Erika (2018): *Manual de uso de identidad gráfica 2018. Guadalajara: Feria del Libro de Guadalajara* [documentación de archivo FIL Guadalajara/Edición y Diseño].

Prado Coelho, Eduardo: “Maneiras de imaginar um país”. En: Ministério da Cultura/Instituto Português do Livro e das Bibliotecas: *Portugal no Salão do Livro de Paris / 2000*, § 2 [carpeta de prensa; Archivo de Luísa Pacheco Marques Arquitecta Lda, signatura: Proc. n.º 758.99.I].

República Portuguesa/Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB): *Acquisição de serviços de Projecto de arquitetura e assistência técnica para construção do Pavilhão de Portugal na Feira do Livro de Guadalajara – México* [archivo de la Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas – Arquivo Nacional Torre do Tombo].

Pacheco Marques, Luísa (2000): *Portugal no Salon du Livre 2000 – Paris. 1 – Pavilhão de Portugal. Projecto de execução*, febrero de 2000 [archivo de Luísa Pacheco Marques Arquitecta Lda. Proc. n.º 758.99.I].

Santa-Rita & Associados (s.f.): *Aquisição de serviços de Projeto de arquitetura e assistência técnica para construção do Pavilhão de Portugal na Feira Internacional do Livro de Guadalajara – México* [memoria descriptiva; archivo privado de Santa-Rita & Associados].

Santa-Rita & Associados (s.f.): *Aquisição de serviços de Projeto de arquitetura e assistência técnica para construção do Pavilhão de Portugal na Feira Internacional do Livro de Guadalajara – México* [paneles de imágenes, 1-3; archivo de Santa-Rita & Associados].

United by (2018): *Variações sobre uma tradição. Instalação expositiva. Guadalajara, Mexico. 3.0*, julio de 2018 [planta y distribución expositiva; archivo de António Ponte/Direção Regional de Cultura do Norte Cultura do Norte].

Schulz Manaut, Marisol, charla *El viaje de la conciencia. Memoria política de Saramago*, 24 de noviembre de 2018) [grabación audio; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Fotografías y gráficas

Antonio Ponte/Direção Regional de Cultura do Norte Cultura do Norte.

Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project.

Feria Internacional del Libro de Guadalajara/Oficina de Edición y Diseño [Dania Guzmán].

Santa-Rita & Associados.

Entrevistas

Cortês, José Manuel, subdirector de la Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), entrevista del 26 de julio de 2019 [grabación audio, archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Del Río, Pilar, presidenta de la Fundação José Saramago y viuda del escritor, entrevista del 24 de noviembre de 2018 [grabación audio, archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Guzmán, Dania, coordinadora de Edición y Diseño de la FIL Guadalajara, entrevista del 29 de noviembre de 2018 [grabación audio, archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Júdice, Nuno, poeta y miembro de la delegación de autores y autoras portuguesas invitados a Guadalajara en 2011, entrevista del 25 de noviembre de 2018 [grabación audio, archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Júdice, Manuela, comisaria de la presencia de Portugal en FIL Guadalajara en 2018, entrevista escrita del 27 de septiembre de 2018 [correo electrónico; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Júdice, Manuela, comisaria de la presencia de Portugal en FIL Guadalajara en 2018, entrevista del 2 de diciembre de 2018 [correo electrónico; archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Santa-Rita, João Pedro, arquitecto y creador del pabellón portugués en FIL Guadalajara 2018, patrón de Santa-Rita & Associados, entrevista del 15 de marzo de 2019 [grabación audio, archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Santa-Rita, João Pedro, arquitecto y creador del pabellón portugués en FIL Guadalajara 2018, patrón de Santa-Rita & Associados, entrevista del 29 de julio de 2019 [grabación audio, archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Ponte, António, director de la Direção Regional de Cultura do Norte Cultura do Norte, entrevista del 31 de julio de 2019 [grabación audio, archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Miranda, Alma Delia, profesora de Letras Portuguesas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), entrevista del 25 de noviembre de 2018 [grabación audio, archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Pedreira, Maria do Rosário, poeta y miembro de la delegación de autores y autoras portuguesas invitados a Guadalajara en 2011, entrevista del 27 de noviembre de 2018 [grabación audio, archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

Pizarro, Jerónimo, traductor y profesor de Letras Portuguesas en la Universidad de los Andes (Bogotá), asesor del programa literario de Portugal en FIL Guadalajara 2018 y excomisario de la presencia de Portugal en la FILBo de 2013, entrevista del 29 de noviembre de 2018 [grabación audio, archivo de la Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].

9.4. Prensa

Ayén, Xavi (2018): “Portugal: sangre, nostalgia y desdichas”. En: *La Vanguardia*, 28 de noviembre de 2018, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20181129/453227380283/literatura-portuguesa-feria-libro-guadalajara.html> (21/01/2024).

Bautista, Virginia (2018a): “Portugal, un faro cultural; FIL Guadalajara”. En: *Excelsior*, 19 de junio de 2018, www.excelsior.com.mx/expresiones/portugal-un-faro-cultural-fil-guadalajara/1246389 (23/01/2024).

Bautista, Virginia (2018b): “En el arte no hay milagros: António Lobo Antunes”. En: *Excelsior*, 20 de junio de 2018, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/en-el-arte-no-hay-milagros-antonio-lobo-antunes/1246688> (10/01/2024).

Bautista, Virginia (2018c): “Portugal, invitado de honor; sin miedo a la transgresión”. En: *Excelsior*, 24 de noviembre de 2018, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/portugal-invitado-de-honor-sin-miedo-a-la-transgresion/1280420> (21/01/2024).

Beltrán del Río, Pascal (2018): “José Luís Peixoto, el Magallanes de la literatura”. En: *Excelsior*, 29 de noviembre 2018, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/jose-luis-peixoto-el-magallanes-de-la-literatura/1281472> (21/01/2024).

Coutinho, Isabel (2018a): “José Saramago e António Lobo Antunes celebrados na Feira do Livro de Guadalajara”. En: *Público*, 18 de junio de 2018, <https://www.publico.pt/2018/06/18/culturaipsilon/noticia/jose-saramago-e-antonio-lobo-antunes-homenageados-na-fil-de-guadalajara-1834806> (21/01/2024).

Coutinho, Isabel (2018b): “Nunca Portugal levou a uma feira do livro tantas traduções apoiadas”. En: *Público*, 29 de noviembre de 2018, <https://www.publico.pt/2018/11/29/culturaipsilon/noticia/portugal-guadalajara-livraria-obras-apoiadas-bogota-1852944> (23/01/2024).

Duarte, Luís Ricardo (2018): “Criar a rede cultural que falta, tornar Portugal mais conhecido”. En: *Jornal de Letras*, año XXXVIII, núm. 1256, 21 de noviembre-4 de diciembre de 2018, pp. 9-10.

El Informador (2018): “Tres premios Nobel visitarán la FIL”. En: *El Informador*, 18 de octubre de 2018, www.informador.mx/cultura/Tres-premios-Nobel-visitaran-la-FIL-20181004-0014.html (15/01/2024).

El informador (2018a): “Nuno Júdice, un prolífico poeta”. En: *El informador*, 27 de noviembre de 2018, <https://www.informador.mx/cultura/Un-prolifico-poeta--20181127-0040.html> (21/01/2024).

El informador (2018b): “José Luís Peixoto, un autor portugués imprescindible”. En: *El informador*, 29 de noviembre de 2018, <https://www.informador.mx/cultura/Un-autor-portugues-imprescindible--20181129-0033.html> (21/01/2024).

El informador (2018c): “Poesía y literatura, alternativas a un lenguaje más uniforme”. En: *El informador*, 4 de diciembre de 2018, <https://www.informador.mx/cultura/Poesia-y-literatura-alternativas-a-un-lenguaje-mas-uniforme-20181204-0023.html> (21/01/2024).

Mega Ferreira, António (2018): “Divulgar”. En: *Jornal de Letras*, núm 1256, 21 de noviembre-4 de diciembre 2018, p. 13.

Núñez Jaime, Víctor (2018): “El día que la gente salió a celebrar el Nobel de Saramago”. En: *Milenio*, 23 de noviembre de 2018, <https://www.milenio.com/cultura/gente-salio-celebrar-nobel-jose-saramago> (21/01/2024).

Olivares Baró, Carlos (2018): “Escribir es no dejar de mirar atrás; persistir en la exploración del pasado: Lobo Antunes”. En: *La razón*, 27 de noviembre de 2018, <https://www.razon.com.mx/cultura/escribir-es-no-dejar-de-mirar-atras-persistir-en-la-exploracion-del-pasado-lobo-antunes/> (10/01/2024);

Página 12 (2018): “El sufrimiento y la alegría de crear”. En: *Página 12*, 28 de noviembre de 2018, <https://www.pagina12.com.ar/158350-el-sufrimiento-y-la-alegria-de-crear> (10/01/2024).

Quintanilla Kanter, Alma Carolina (2018): “El Portugal que encanta en la FIL”. En: *El informador*, 27 de noviembre de 2018, <https://www.informador.mx/cultura/El-Portugal-que-encanta-en-la-FIL-20181127-0105.html> (10/01/2024).

Talaveras, Juan Carlos (2018): “Nuno Júdice, importador de metáforas”. En: *Excelsior*, 8 de diciembre de 2018, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/nuno-judice-importador-de-metaforas/1283513> (21/01/2024).

ANEXOS: DATOS DE LAS ENCUESTAS REALIZADAS *IN SITU* (2017-2018)

NOTA

Se presentan en este apartado los datos de tres entrevistas estructuradas al público asistentes en las ediciones de la Feria del libro de Madrid de 2017, la Frankfurter Buchmesse de 2017 y FIL Guadalajara de 2018, realizadas en equipo en el marco del proyecto *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*, coordinado por el Prof. Marco Thomas Bosshard (Europa-Universität Flensburg/Deutsche Forschungsgesellschaft [DFG]). Los datos se basan en cuestionarios con preguntas de respuesta cerrada y abierta, con el objetivo de medir la recepción de la presencia de los Invitados de honor, así como las expectativas y actitudes de los visitantes en estas ferias. Los visitantes fueron solicitados a expresar su opinión sobre diversos aspectos, de acuerdo con los tres ejes de investigación del proyecto: a) socio-políticos, b) estético-mediales y c) económicos. A continuación, se ofrecen los resultados relativos únicamente a las preguntas y respuestas relacionadas con los objetos del presente estudio (la línea b), junto a algunos datos generales acerca de la cantidad y procedencia de los encuestados.

ANEXO 1. *Feria del libro de Madrid, 26 de mayo-11 de junio de 2017*

Portugal Invitado de honor. Cuestionario con el público asistente.

Entrevistados

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos cerca del pabellón portugués	17	16,1
en otro lugar	88	83,8
Total	105	100,0

1. ¿Cuál es la razón de su visita? (Respuesta múltiple)

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos profesional	9	8,6
estudios	8	7,6
entretenimiento	89	84,8
otro	13	12,3
Total	105	100,0

2a. ¿Conoce Ud. el País invitado de honor de la Feria del libro de Madrid de este año?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos no	31	29,5
sí	74	70,5
ninguna respuesta	0	0
Total	105	100,0

2b. ¿Conoce Ud. el País invitado de honor de la Feria del libro de Madrid de este año? Sí, ¿Cuál?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos no relevante	31	29,5
ninguna respuesta	0	0
Portugal	73	69,5
México	1	1,0
Total	105	100,0

3. ¿Ha visitado alguna vez Portugal?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos no	18	17,1
sí	69	65,7
ninguna respuesta	18	17,1
Total	105	100,0

4b. ¿Ha visitado alguna vez Portugal? Por:

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos vacaciones	56	53,3
estudio	4	3,8
trabajo	6	5,7
familia/residencia	4	3,8
no relevante	18	17,1
Total	105	100,0

5a. ¿Habla Ud. portugués?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos sí	70	66,7
no	17	16,2
ninguna respuesta	18	17,1
Total	368	100,0

6b. ¿Habla Ud. portugués? ¿Cómo?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos hablante nativo	6	5,7
muy bien	2	1,9
bien	1	1,0
poco	9	8,6
no relevante	18	17,1
ninguna respuesta	0	0
Total	105	100,0

7a. ¿Ha leído Ud. libros de autores/as portugueses/portuguesas en el último año?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos no	56	53,3
sí	27	25,7
no, pero quiero hacerlo	4	3,8
ninguna respuesta	18	17,1
Total	105	100,0

7b. ¿Ha leído Ud. libros de autores/as portugueses/portuguesas en el último año? ¿Cuáles?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos no relevantes	78	74,2
ninguna respuesta	8	7,6
Afonso Cruz, Gonçalo M. Tavares	1	1,0
antes sí	1	1,0
antes: Saramago	1	1,0
<i>Historias de Japón y China</i> , Venceslau de Moraes	1	1,0
Lobo Antunes	1	1,0
muchos	1	1,0
Paulo Cuelho	1	1,0
Peixoto	1	1,0

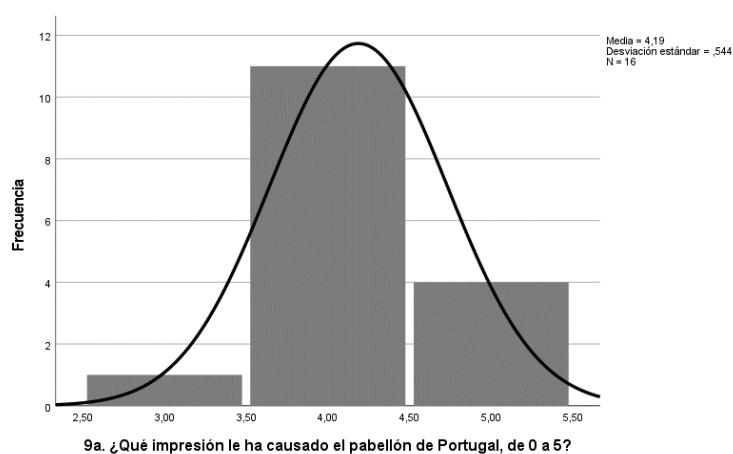
Pessoa	1	1,0
Pessoa, libros de poemas	1	1,0
Pessoa, Saramago	1	1,0
Pessoa, y un libro de teatro	1	1,0
Queiroz, Pessoa	1	1,0
Saramago	1	1,0
Saramago, clásicos	1	1,0
Saramago, Eça de Queiroz	1	1,0
Saramago, Pessoa	1	1,0
Saramago, Pessoa, António Lobo Antunes	1	1,0
Saramago, todos	1	1,0
Total	105	100,0

8. Ha visitado el pabellón de Portugal en la feria?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	sí	16	15,2
	no	37	35,4
	no, pero quiero hacerlo	34	32,4
	ninguna respuesta	18	17,1
Total		105	100,0

9a. ¿Qué impresión le ha causado el pabellón de Portugal, de 0 a 5?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	0,00 muy negativa	0	0
	1,00	0	0
	2,00	0	0
	3,00	1	1,0
	4,00	11	10,5
	5,00 muy positiva	4	5,2
	no relevantes	89	84,7
Total		105	100,0



9b. ¿Qué impresión le ha causado el pabellón de Portugal? Motivación:

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no relevante	89	84,7
	ninguna respuesta	5	4,8

acogedor	1	1,0
en cuanto portuguesa pienso que faltan referencias estéticas sobre autores, algo más impactante	1	1,0
es muy acogedor, están los libros expuestos, se pueden coger y ojear, están cercanos	1	1,0
está centrado especialmente en el Camões, el instituto de lengua portuguesa	1	1,0
había un colegio, una chica contó un cuento portugués, me gustó	1	1,0
lo haría más grande	1	1,0
muchas publicaciones, diseños	1	1,0
muy interesante, es muy agradable. Estuve mirando los libros para comprar autores portugueses	1	1,0
No era un pabellón. Además, ya no regalaban nada (por ejemplo, abanicos)	1	1,0
no sé decir mucho, fue muy rápido	1	1,0
tiene todas las condiciones para reuniones culturales	1	1,0
Total	105	100,0

10a. ¿Visitando el pabellón portugués, ha habido algo que le haya sorprendido o que haya echado en falta?

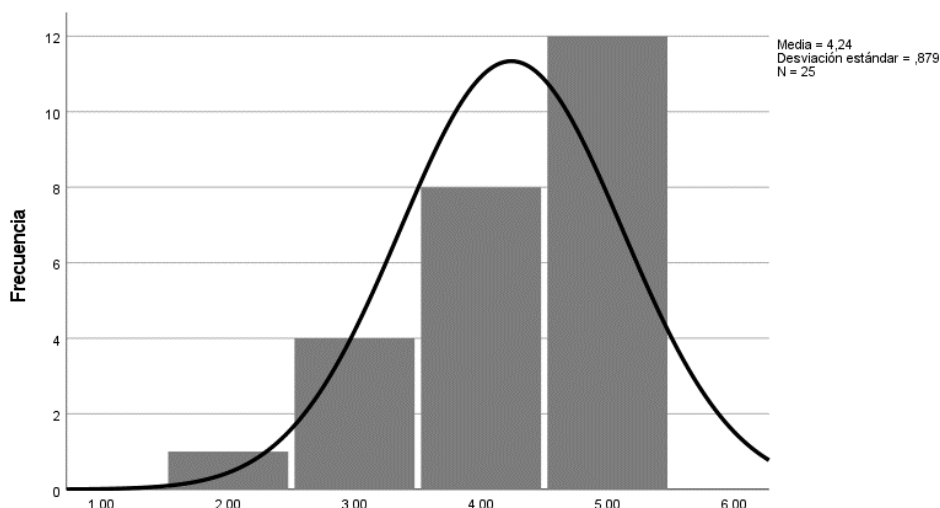
		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no	9	8,6
	sí	5	4,8
	ninguna respuesta	16	15,2
	no relevantes	75	71,4
	Total	105	100,0

10b. ¿Visitando el pabellón portugués, ha habido algo que le haya sorprendido o que haya echado en falta? ¿Qué?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no relevante	81	72,4
	ninguna respuesta	17	16,2
	está perfecto	1	1,0
	hay una pantalla, F. Pessoa multimedial, pero falta un poco el folclor, que es lo más representativo, es muy aséptico, faltan los colores	1	1,0
	las actividades (también para niños) están bien	1	1,0
	más promoción turística	1	1,0
	que hubiera Luis Pastor dando un concierto fue una sorpresa	1	1,0
	Se oía mucho la megafonía. No se escuchaban bien los poemas	1	1,0
	Total	105	100,0

11a. ¿Cómo evalúa la presentación del País invitado de honor en general, de 0 a 5?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	2,00	1	1,0
	3,00	4	3,8
	4,00	8	7,6
	5,00, excelente	12	11,4
	ninguna respuesta	16	15,2
	no relevante	64	61,0
Total		105	100,0



11a. ¿Cómo evalúa la presentación del País invitado en general, de 0 a 5?

11b. ¿Cómo evalúa la presentación del Invitado de honor en general? Motivación:

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no relevante	17	16,2
	ninguna respuesta	63	60,0
	desaparecido	1	1,0
	el país se vende poco y mal	1	1,0
	es que igual me interesa más, me llama más la atención	1	1,0
	es un país atractivo	1	1,0
	hemos traído también música, lo que estuvo muy bien, literatura, hay muy buena recepción en la caseta de libros en portugués	1	1,0
	la historia, su cultura, sus autores interesantes	1	1,0
	la música	1	1,0
	muy interesante para conocer lo bueno del país invitado	1	1,0
	no he prestado atención	1	1,0
	no lo sé, no me lo he pensado mucho, los pabellones están bien organizados, también los talleres para niños	1	1,0
	no me he enterado mucho	1	1,0
	no puedo decir	3	2,9
	no sé si fue por mi culpa o si es que Portugal habría debido forzar más para llegar a mi	1	1,0
	no tenía expectativa, muy agradable, el lado infantil, muchos libros	1	1,0
	no tenía expectativas	1	1,0
	no tenía muchas expectativas, y esto ha superado lo que me esperaba, me ha sorprendido la cantidad de gente, las ventas de libros de autores no traducidos/en portugués	1	1,0
	no tiene opinión	1	1,0
	pero se habla poco del libro	1	1,0
	por la posibilidad de tener acceso a la cultura portuguesa, que no está muy presente en España y en Madrid	1	1,0
	se ve mucho en la feria, pero fuera no sabes que ha venido Portugal	1	1,0
	se ve por todos los sitios	1	1,0
	si visitas la feria y no sabes que hay Portugal, es difícil saberlo	1	1,0
	varias actividades de lectura, que muestra bien la literatura portuguesa, la cultura	1	1,0
	venía el presidente de Portugal	1	1,0
	Total	105	100,0

12a. ¿A través de la feria ha conocido Ud. algo nuevo sobre Portugal?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos no	74	70,5
sí	12	11,4
ningua respuesta	2	1,9
no relevantes	17	16,2
Total	105	100,0

12b. ¿A través de la feria ha conocido Ud. algo nuevo sobre Portugal? Sí, sobre:

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos historia, arte y cultura	2	1,9
oferta turística	0	0,0
literatura	5	4,8
política y economía	0	0,0
ningua respuesta	5	4,8
no relevantes	93	88,5
Total	105	100,0

12c. ¿A través de la feria ha conocido Ud. algo nuevo sobre Portugal? Otro

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos ninguna indicación	18	17,1
no relevantes	81	77,1
que es el país invitado	1	1,0
sala para niños	1	1,0
Buchpreisbindung	1	1,0
sus libros en su stand	1	1,0
[no leíble]	2	1,9
Total	105	100,0

13a. ¿Ha comprado Ud. algún libro de autores/as portugueses/portuguesas?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos no	80	76,2
sí	6	5,7
ninguna respuesta	16	4,3
Total	105	100,0

13b. ¿Ha comprado Ud. algún libro de autores/as portugueses/portuguesas? ¿Cuál/es?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos no relevante	80	76,2
ninguna respuesta	20	19,1
Ana Luisa Amaral: <i>Oscuro</i>	1	1,0
Antonio Lobo Antunes (Siruela)	1	1,0
Miguel Sousa Tavares, <i>Madrugada Suja</i>	1	1,0
todavía no	1	1,0
Total	105	100,0

13c. ¿Ha comprado Ud. algún libro de autores/as portugueses/portuguesas? Géneros:

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	literatura contemporánea	2	1,9
	clásicos	0	0,0
	ensayos	0	0,0
	cómics	0	0,0
	manuales	0	0,0
	literatura infantil	0	0,0
	poesía	3	2,9
	ninguna respuesta	1	1,0
	no relevantes	99	94,2
	Total	105	100,0

14a. En tiempos de la globalización, ¿aún le parece legítimo pensar en categorías nacionales a la hora de promover libros?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no	12	11,4
	sí	91	86,7
	ninguna respuesta	2	1,9
Total		105	100,0

14b. En tiempos de la globalización, ¿aún le parece legítimo pensar en categorías nacionales a la hora de promover libros? ¿Por qué?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	ninguna respuesta	13	12,4
	se podría hacer también por lenguas, por culturas y regiones.	1	1,0
	al final la globalización no ha llegado a todo el mundo	1	1,0
	así se puede conocer la cultura y la literatura de otros países	1	1,0
	aunque haya globalización, las raíces quedan presentes	1	1,0
	aunque la globalización es un aspecto económico, la cultura no está globalizada todavía, va camino	1	1,0
	ayuda a la promoción ya, la comprensión de la cultura	1	1,0
	cada país tiene su cultura y su lengua	1	1,0
	cada país tiene su forma de literatura; para disfrutar de otras	1	1,0
	cada país tiene sus particularidades culturales, deben mantenerse	1	1,0
	cada país tiene sus particularidades, es interesante conocerlas	1	1,0
	cada sitio tiene su personalidad propia	1	1,0
	cada vez creo menos en las naciones. Es importante el idioma más que la nación	1	1,0
	conocer autores, países, abrir fronteras	1	1,0
	conocer cultura de otro país, para viajar	1	1,0
	creo que en tema de literatura es imposible estar globalizados, cada país tiene su personalidad	1	1,0
	creo que los aspectos culturales tienen que estar dentro de un diálogo entre países	1	1,0
	culturalmente sigue habiendo diferencias	1	1,0
	dar conocer, abrir la mente a otras realidades	1	1,0
	deberíamos tender a eso, a invitar a países	1	1,0
	es importante para abrir fronteras, por ejemplo, hay cosas de Portugal que aquí no llegan	1	1,0
	es interesante conocer todo	1	1,0
	es interesante invitar a países para ser conocido	1	1,0

es muy interesante invitar a países, ahora mucho más que antes, para tenernos en cuenta, (inmigración) nos ayuda	1	1,0
es una forma de acercar a un país	1	1,0
es una manera, tampoco creo que sea contrario a la globalización, no influye	1	1,0
es una oportunidad de dar a conocer un país a más personas. Es mejor centrarse en una cosa, en un país, y no en muchos, así tiene importancia mayor	1	1,0
estudio literaturas comparadas, comparar a países y sus literaturas es exactamente lo que hago	1	1,0
fundamental	1	1,0
gracias a la globalización puede haber una misma mirada desde distintos países	1	1,0
hay globalización, pero es importante incentivar que la gente se mueva. Los países tienen que mantener sus culturas (gastronomía, música, cine). Ya hay bastante globalización.	1	1,0
identidad nacional sigue identificando a cada cultura	1	1,0
importantísimo, cada uno es como es. no podemos perder nuestra nacionalidad tampoco	1	1,0
interculturalidad, pero somos diferentes	1	1,0
la cultura local tiene mucho más peso que la cultura global, más consistencia	1	1,0
la cultura tiene que ser algo accesible a todos	1	1,0
la globalización no hace que somos uniformes	1	1,0
la globalización no unifica las culturas	1	1,0
la literatura es “glocal”: creo que, aunque esa sea global, aún sigue siendo local. Y así también los autores	1	1,0
la literatura tiene que ser compartida por todos los países del mundo	1	1,0
literatura se distingue por país	1	1,0
literaturas desconocidas que en la feria se dan a conocer	1	1,0
los autores se traducen en muchos idiomas, la globalización	1	1,0
los países no pueden dejar de existir	1	1,0
más que necesario, ideas se reflejan en sociedad de cada país	1	1,0
más que países cree interesante invitar áreas lingüísticas	1	1,0
me da igual el país, busco el libro que me gusta	1	1,0
me parece importante	1	1,0
me parece interesante que haya otra literatura y país	1	1,0
mientras siga habiendo lenguas diferentes, sí	1	1,0
no representa una cultura, cultura puede ser transnacional	1	1,0
no sé	1	1,0
no se globaliza la cultura	1	1,0
no se ha globalizado la cultura de cualquier país. Hay cosas de otros países que no conocemos	1	1,0
no se ven bien las características, se aprende la cultura del país invitado, su literatura	1	1,0
no somos todos globalizados	1	1,0
nos llegan sólo los libros más populares y es importante llegar también a libros más desconocidos	1	1,0
otro enfoque menos nacionalista, menos territorial, para las culturas más pequeñas, acercar a la gente	1	1,0
los países deben compartir cultura	1	1,0
los países representan bastante bien la cultura	1	1,0
para conocer otros países	1	1,0
para conocer	1	1,0
para conocer culturas	1	1,0
para conocernos	1	1,0
para naciones no. Los países sí que tienen sentido, porque tiene una individualidad estatal y de organización de la educación y cultura	1	1,0

poco, prefiero una perspectiva multinacional	1	1,0
por diferencias de cultura, aunque estamos globalizados	1	1,0
por la idiosincrasia de cada país, no vamos a globalizar la literatura	1	1,0
por matiz exótico. Por ser algo distinto	1	1,0
por mucho que seamos un conjunto global, seguimos teniendo identidades culturales, también entre ciudades, es importante mantener las relaciones entre las geografías particulares del mundo	1	1,0
por supuesto. La pregunta está mal formulada, ¿por qué no?	1	1,0
porque siempre está bien que venga gente de fuera	1	1,0
porque siguen existiendo diferencias culturales	1	1,0
porque somos uno, pero es normal que se separe en naciones, “lo que pienses de ello es lo que vas a crear”	1	1,0
porque tenemos mucho desconocimiento de la literatura de otros países	1	1,0
porque tenemos rasgos diferenciadores entre países	1	1,0
países menos conocidos, varios	1	1,0
queda un poco de visibilidad para los países	1	1,0
quiero conocer a otros países	1	1,0
se acerca mucho más si está representado	1	1,0
se da conocer el país, de forma más cercana, comunicada, diferente con mirar por Internet	1	1,0
se ve la cultura, diferencias culturales hay	1	1,0
si fuera un país como Afganistán hubiera venido corriendo	1	1,0
si invitas a un país puedes conocer varios autores de allí	1	1,0
sí, precisamente por la globalización	1	1,0
siempre hay aspectos que no conocemos del país invitado	1	1,0
sigue haciendo falta invitar a países	1	1,0
solo para promover literatura	1	1,0
tendría que haber más representantes	1	1,0
tenemos nuestra identidad	1	1,0
todo ayuda, manera de fomentar	1	1,0
todo lo que sea promover la cultura de otros países está bien	1	1,0
visibilidad	1	1,0
Total	105	100,0

15. Entrevistados: Nacionalidad

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	española	90	85,7
	española y portuguesa	1	1,0
	española y argentina	1	1,0
	española y colombiana	1	1,0
	portuguesa	4	4,7
	argentina	1	1,0
	chilena	1	1,0
	ecuatoriana	1	1,0
	griega	1	1,0
	mexicana	1	1,0
	nigeriana	1	1,0
	rusa	1	1,0
	venezolana	1	1,0
	Total	105	100,0

16. Lugar de residencia

		Frecuencia	Porcentaje
Válido	Madrid	80	76,2
	Leganés (Comunidad de Madrid)	2	1,9

Barcelona	2	1,9
Las Rotas (Comunidad de Madrid)	1	1,0
Berlin	1	1,0
Cartagena (España)	1	1,0
Ciudad Real	1	1,0
E.E.U.U.	1	1,0
Getafe	1	1,0
Ginebra (Suiza)	1	1,0
Girona	1	1,0
Guadarrama	1	1,0
Hamburgo (Alemania)	1	1,0
Jaén	1	1,0
Leon	1	1,0
Lisboa	2	1,9
Mendoza	1	1,0
Orihuela	1	1,0
Paris (Francia)	1	1,0
Puente Genil	1	1,0
Sevilla	1	1,0
Toledo	1	1,0
[no leíble]	1	1,0
Total	105	100,0

ANEXO 2. *Frankfurter Buchmesse, 11-15 de octubre de 2017.*

Francia y la francofonía, Invitado de honor. Cuestionario con el público asistente

Entrevistados

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	en el pabellón francés	113	30,7
	en otro lugar	255	69,3
	Total	368	100,0

1. ¿Cuál es la razón de su visita? (Respuesta múltiple)

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	profesional	144	39,1
	estudios	33	9,0
	entretenimiento	193	52,4
	información	60	16,3
	Total	368	100,0

2a. ¿Conoce Ud. el Invitado de honor de la Frankfurter Buchmesse de este año?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no	40	10,9
	sí	325	88,3
	ninguna respuesta	3	0,8
	Total	368	100,0

2b. ¿Conoce Ud. el Invitado de honor de la Frankfurter Buchmesse de este año?

Sí, ¿Cuál?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no relevante	40	10,9
	ninguna respuesta	9	2,4
	Francia	311	84,5
	Emanuel Macron, Francia	1	0,3
	Fráncfort	1	0,3
	Georgia	3	0,3
	Istanbul	1	0,3
	Italia	1	0,3
	Japón, Francia	1	0,3
	Total	368	100,0

3. ¿Ha visitado alguna vez Francia o un país de habla francesa?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no	48	13
	sí	318	86,4
	ninguna respuesta	2	0,5
	Total	368	100,0

4a. ¿Ha visitado alguna vez Francia o un país de habla francesa? ¿Dónde?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	ninguna respuesta	128	34,8
	Francia	176	52,8
	Francia de ultramar: Tahití / Reunión	2	,6
	Francia, Bélgica	15	4,2
	Francia, Bélgica, Luxemburgo	1	,3
	Francia, Bélgica, Luxemburgo, Canadá, Suiza	1	,3
	Francia, Bélgica, Luxemburgo, Marruecos	1	,3
	Francia, Bélgica, Luxemburgo, Suiza	1	,3
	Francia, Bélgica, Suiza	4	1,2
	Francia, Canadá	4	1,1
	Francia, Canadá, Argelia, Marruecos	1	,3
	Francia, Bélgica, Canadá, Luxemburgo	1	,3
	Francia, Bélgica, Luxemburgo, Suiza	1	,3
	Francia, Luxemburgo, Suiza	1	,3
	Francia, Marruecos	4	1,2
	Francia, Marruecos, Túnez	1	,3
	Francia, Marruecos, Túnez, Canadá, Suiza	1	,3
	Francia, Marruecos, Túnez, Canadá, Cósica	1	,3
	Francia, Senegal	2	,3
	Francia, Suiza	9	2,5
	Francia, Suiza, Marruecos	1	,3
	Francia, Sudáfrica	1	,3
	Francia, Valona (Bélgica), Suiza	1	,3
	Bélgica	1	,3
	Bélgica, Luxemburgo,	1	,3
	Madagascar	1	,3
	Suiza	2	,6
	África Occidental, Haití, Canadá	1	,3
	en varios lugares	3	,9
	Total	368	100,0

4b. ¿Ha visitado alguna vez Francia o un país de habla francesa? Por:

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	vacaciones	202	54,9
	estudio	37	10,1
	trabajo	53	14,4
	familia/residencia	8	2,4
	ninguna indicación	20	5,4
	no relevante	48	13
	Total	368	100,0

5. ¿Habla Ud. francés o lee libros en este idioma?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	sí	233	63,3
	no	132	35,9
	ninguna respuesta	3	0,8
	Total	368	100,0

6. ¿Habla Ud. francés o lee libros en este idioma? ¿Cómo?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	hablante nativo	20	5,4
	muy bien	34	9,2
	bien	55	4,6
	poco	123	33,4
	no relevante	132	35,9
	ninguna respuesta	4	1,1
	Total	368	100,0

7a. ¿Ha leído Ud. libros de autores/as de habla francesa el último año?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no	174	47,3
	sí	153	41,6
	no, pero quiero hacerlo	38	10,3
	ninguna respuesta	3	0,8
	Total	368	100,0

7b. ¿Ha leído libros de autores/as de habla francesa en el último año? ¿Cuáles?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos no relevante	174	47,3
ninguna respuesta	76	20,6
Albert Camus, <i>Die Pest</i> ; Michel Houellebecq	1	,3
Alfred Grosser	1	,3
Amelie Nothomb, <i>Stupeur et tremblements</i>	1	,3
Anna Gavalda, Daniel Penner [?]	1	,3
Anna Gevalda, Amélie Nothomb, Fred Vargas, Jasmina Yados [sic]	1	,3
Asus Begak	1	,3
Houellebecq	1	,3
Baudelaire, Flaubert, Marcel Proust	1	,3
Baudelaire, Nerval	1	,3
Ben Jelloun, Fred Vargas	1	,3
Biografie von Paula Bacieu, Lien font qu'est tombé des rêves	1	,3
Baudelaire	1	,3
Camus, <i>Felder der Ehre</i> ; Houellebecq	1	,3
Camus, Sartre	1	,3
Comics	1	,3
<i>Das Badezimmer, Sich lieben</i>	1	,3
David Foenkinos (<i>Charlotte</i>). Eric-Emmanuel Schmitt (<i>Le foison d'amour</i>)	1	,3
Decker	1	,3
Delphine de Vigan	1	,3
Delphine de Vigan, <i>No und ich</i>	1	,3
<i>Der Fall Meursault: eine Gendarstellung</i> , Kamel Daud	1	,3
<i>Der kleine Prinz</i>	1	,3
<i>Der Philosoph, der nicht denken wollte</i> [Laurent Gounelle]	1	,3
Derrida, Lacan, Sartre	1	,3
Didier Erion	1	,3
Didier Erion, <i>Retour á Reims</i>	1	,3
<i>Die Eleganz des Igels</i> [Muriel Barbery], <i>Das Lächeln der Frauen</i> [Nicolas Barreau]	1	,3
<i>Die Elementarteilchen</i> [Michel Houellebecq], Honoré de Balzac	1	,3

Die fünfte Sprachfunktion [Laurent Binet]	1	,3
[ich habe die Namen vergessen]	1	,3
Djaïli Amadou Amal	1	,3
Donna Leon in französischer Übersetzung	1	,3
Emmanuel Carrère; Le Clézio; Nothomb; Mabanckou	1	,3
Didier Eribon, <i>Rückkehr nach Reims</i>	1	,3
Flaubert, Rolland, Henry Lens [?]	1	,3
Foucault, <i>Wahnsinn und Gesellschaft</i> ; Surrealisten	1	,3
Franco-belgische, diverse Comics	1	,3
Franck Tilliez – Krimis	1	,3
Fred Vargas – <i>L'homme à l'envers</i>	1	,3
Fred Vargas	1	,3
Frédéric Beigbeder	1	,3
G. Sand, <i>Un Hiver à Majorque</i>	1	,3
Gaël Faye	1	,3
Guy de Delisle (Comics)	1	,3
Houellebecq, <i>Unterwerfung</i>	1	,3
Houellebecq	6	1,6
Houellebecq, <i>Unterwerfung</i>	1	,3
Houellebecq, <i>Unterwerfung</i> ; Antoine Leiris, <i>Ihr bekommt meinen Hass nicht</i>	1	,3
Houellebecq, Énard, Proust	1	,3
Houellebecq	2	,5
Houellebecq, <i>Unterwerfung</i>	1	,3
Houellebecq, <i>Unterwerfung</i>	1	,3
Irène Némirovsky, Houellebecq, Claudel	1	,3
Jean Ziegler, <i>Ändere die Welt</i>	1	,3
Jules Verne	1	,3
Kinderbuchbereich	1	,3
[Titel nicht verständlich]	1	,3
<i>L'homme qui ne possédait rien</i> [Jean-Claude Mourlevat]	3	,8
Dany Laferrière, Mabanckou	1	,3
<i>Le petit prince</i> u.a. Kinderbücher	1	,3
<i>Le petit prince</i> , Antoine de Saint-Exupéry	1	,3
<i>Le secret</i> , Philippe Grimbert, <i>Un si terrible secret, née en France</i> , Aisha B.	1	,3
Leïla Slimani <i>Schlafen</i> [sic; <i>Dann schlaf auch Du</i>]	1	,3
Leïla Slimani, Georges Simenon	1	,3
<i>Les Misérables</i> , Victor Hugo	1	,3
like 200, most of the writers	1	,3
Mallarmé	1	,3
many authors	1	,3
Marc Levy	1	,3
Michel Houellebecq	2	,5
Michel Houellebecq - <i>Unterwerfung</i>	1	,3
Michel Houellebecq	1	,3
Mickel Houellebecq, Genre: Ökonomie und Gesellschaftskritik	1	,3
Mitterrand, <i>Die siebte Sprachfunktion</i>	1	,3
Musset, <i>Lorenzaccio</i>	1	,3
[Titel nicht verständlich]	1	,3
not sure, maybe Joël Dicker	1	,3
Marcel Pagnol, Houellebecq (Autor)	1	,3
Patrick Modiano, <i>Café de la jeunesse perdue</i> , <i>Une jeunesse</i>	1	,3
Patrick Modiano, Baudelaire	1	,3
Patrick Modiano, der Nobelpreisträger, <i>Ein Stammbaum</i>	1	,3
Paul Breque [?]	1	,3
Jean-Philippe Toussaint, Houellebecq	1	,3

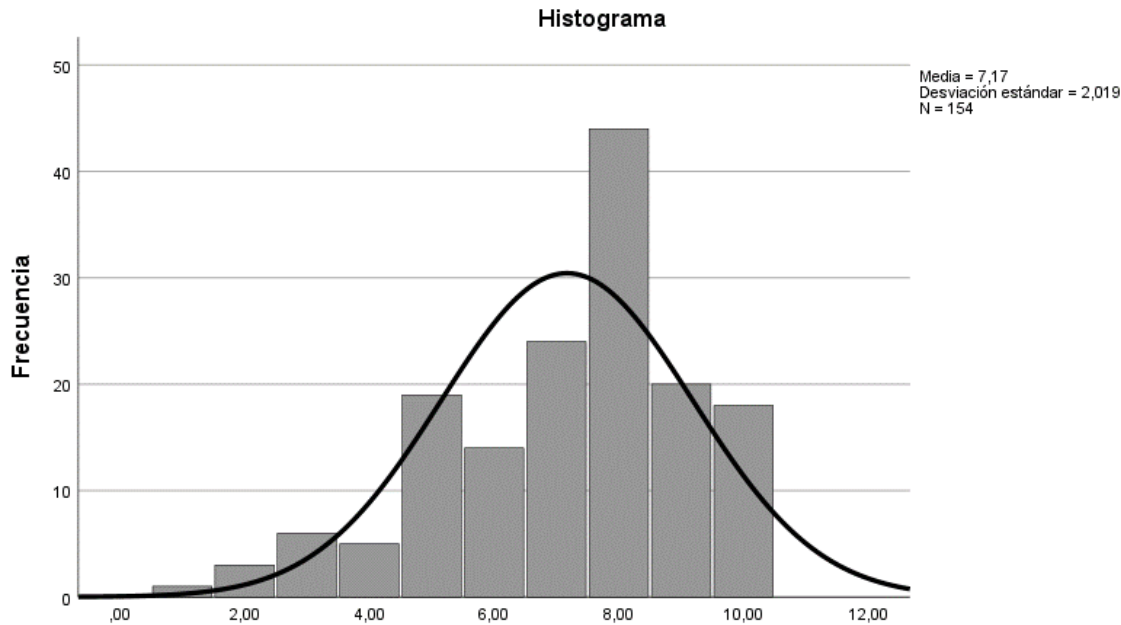
Proust, <i>Auf der Suche nach der verlorenen Zeit</i>	1	,3
Proust, <i>Essays on reading</i>	1	,3
<i>Révolution</i> , Macron	1	,3
<i>Rückkehr nach Reims</i> , Didier Eribon	1	,3
Sachbücher, Didier Eribon	1	,3
Sartre	1	,3
<i>Shakespeare in company</i> [?]	1	,3
Simone de Beauvoir, Sartre	1	,3
Sophie Audouin-Mamikonian, <i>Tara Duncan</i> (Reihe)	1	,3
Sophie Clement	1	,3
Thomas Piketty	1	,3
Translations; not remember; Hugo, <i>Les Misérables</i>	1	,3
Tristan Garcia, Tanguy Viel, Émilie de Turckheim	1	,3
über Islam	1	,3
<i>Unterwerfung</i> , Houellebecq	1	,3
<i>Unterwerfung</i> , Houellebecq	1	,3
<i>Vampire</i> , J.Spar	1	,3
Vargas	1	,3
Victor Hugo, <i>Die Elenden</i>	1	,3
Viel	1	,3
viele verschiedene	1	,3
Weiß nicht	1	,3
Yasmina Reza	1	,3
Yasmina Reza	1	,3
Yourcenar, Anne-Marie Mitterrand	1	,3
zu viele	1	,3
Total	65	100,0

8. Ha visitado el pabellón del Invitado de honor Francia en el foro de la feria?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	sí	151	41,0
	no	111	30,2
	no, pero quiero hacerlo	103	28,0
	ninguna respuesta	3	,8
Total		368	100,0

9a. ¿Qué impresión le ha causado el pabellón del Invitado de honor, Francia, de 0 a 10?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	0,00 muy negativa	0	0
	1,00	1	,3
	2,00	3	,8
	3,00	6	1,6
	4,00	5	1,4
	5,00	19	5,2
	6,00	14	3,8
	7,00	24	6,5
	8,00	44	12,0
	9,00	20	5,4
	10,00 muy positiva	18	4,9
	ninguna respuesta	214	58,2
Total		368	100,0



9a. ¿Qué impresión le ha causado el pabellón del Invitado de honor, Francia, de 0 a 10?

9b. ¿Qué impresión le ha causado el pabellón del Invitado de honor, Francia? Motivación:

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no relevante	257	69,3
	als nicht - französischer Bürger -> Außenseiter sucht nach übersetzten deutschen Büchern	1	,3
	Ambiente, entdeckt französische Literatur für andere Kulturen	1	,3
	Anders als gedacht, es hat wenig mit Frankreich zu tun	1	,3
	Anordnung Bibliothek& Form Bücher auszustellen -> Kinder, Kunst	1	,3
	Ästhetisch	1	,3
	ästhetisch nicht ansprechend, geschlossene Konstruktionen, wenig Info, nicht einladend, Schaukästen, Comic gut	1	,3
	Aufmachung gut, Veranstaltung zu langweilig	1	,3
	Aufmachung nicht schön, nicht sinnlicher wie eine Bücherei, kein Schwerpunkt, hätte auch Schweden sein können	1	,3
	Aufteilung schön, Spannung zwischen Labyrinth, Holzplatten, Objekte, Bühne	1	,3
	Beim Eintreten erschlagen von hohen Regalen, anstrengende Farbwahl aber spannende Autoren und Diskussionen	1	,3
	bisschen schwierig zurecht zu finden, nicht so ansprechend	1	,3
	charmant, eigenwillig, vielfältig, nicht pompös, Holz hat temporales	1	,3
	Die Holzregale wirken mit den Querverstrebungen eher abweisend als einladend	1	,3
	Die Plastikhauben über den Büchern haben das Ansehen der Bücher erschwert	1	,3
	diversity, literature, etc.	1	,3
	Durcheinander	1	,3
	Es fehlen mir viele Klassiker und es ist etwas durcheinander aber sonst schön eingerichtet	1	,3
	Es gab bessere, Design war nicht ansprechend	1	,3
	es war zu viel Französisch, alles auf Französisch	1	,3
	etwas unübersichtlich	1	,3
	events were nice, thought there were more publishers/books to buy	1	,3
	Feinheiten	1	,3
	findet es "relaxt" hier, offen gestaltet	1	,3

für Menschen, die nicht fließend, Französisch sprechen, schwierig! langsames Verstehen	1	,3
ganz nett, aber nicht viel Neues/Innovatives	1	,3
gefallen muttersprachliche Veranstaltungen	1	,3
Gemütlichkeit	1	,3
good exhibitions	1	,3
gut, vielfältig, interessanter Auftritt	1	,3
Gutenbergpresse sehr spannend	1	,3
guter Aufbau, ansprechende Gestaltung	1	,3
Gutes Design, Gestaltung offen, Treppenstufe	1	,3
hell, luftig, nicht erschlagen, Bereiche klar gefragt, nicht überfüllt (Menschen)	1	,3
Holz, Geruch, schön, nicht protzig	1	,3
Holz, Natur toll, toller Trolley ansonsten schwer, weil viel Französisch	1	,3
I like the wood	1	,3
informativ, gutes Design, klare Struktur	1	,3
IKEA	1	,3
Im Vergleich zu anderen Ländern nicht herausragend, eher langweilig	1	,3
in Eile vorbeigeschaut	1	,3
Inhalt interessant, Gestaltung mittelmäßig	1	,3
Interessant	1	,3
interessant gemacht	1	,3
interessant gemacht, ungewöhnlich	1	,3
Interessante Darstellung verschiedener Aspekte der französischen Literatur, leider etwas unübersichtlich	1	,3
interessante Gestaltung, Raumaufteilung, spannend und abwechslungsreich	1	,3
Interessante Präsentation, Thema: Satire!	1	,3
Irritiert vom Aufbau, in Frankreich viele Designschule, erinnert eher an Schweden, aber wurde vom Konzept überzeugt, Buch im Fokus	1	,3
ist etwas Besonderes	1	,3
Ist schön, aber vielleicht zu viel auf zu wenig Platz	1	,3
kein Bücherverkauf bzw. kaum, keine Struktur erkennbar	1	,3
Komplexität	1	,3
Konzept nicht so toll	1	,3
kostenlose Kostproben vermisst	1	,3
kreativ, innovative	1	,3
letztes Jahr gruselig, dieses Jahr besser	1	,3
literarisches und kulinarisches Angebot=sehr dürftig, mehr über Land erfahren wollen, keine Inspiration für Urlaub	1	,3
modernes Design, kunstvoll eingerichtet	1	,3
much information, confusion	1	,3
nette Deko	1	,3
nicht allzu einladend, aber durchdachte Struktur	1	,3
nicht lesbar	1	,3
nicht mein Geschmack	1	,3
nicht typisch Französisch; Optik -> schön; aber Island war schöner	1	,3
oberflächliche Betrachtung, Literaturvermittlung gut gelungen, Le Monde kann mitgenommen werden	1	,3
offen, klar strukturiert, kleine Räume, aber offen	1	,3
offener, luftiger aber zu voll	1	,3
optisch ansprechend, nachhaltig, variable	1	,3
optisch gut, kreative Verbindung digital + print, thematisch gut, logistisch Katastrophe, eng	1	,3
Organisation, Kultur, Podium sehr toll (offen), Diskussionen	1	,3
Orientierungslos der aus dem vorigen Land war passender. Nicht typisch Frankreich	1	,3
Pavillon steckt zurück vor vergangenen Jahren, Kostproben fehlen	1	,3

persönlich nicht angesprochen, sehr verwirrend	1	,3
Poor space & Aesthetic	1	,3
Presse war sehr interessant Gestaltung in Bezug auf Ausstellung der Bücher suboptimal	1	,3
quiet, the shelves are restrictive	1	,3
Regale beengen, zu wenig Sitzmöglichkeiten, Ikea-Optik	1	,3
relativ wenig im Vergleich zu großen Verlagen	1	,3
riecht gut, hell, Holzregale, Gefühl authentisch	1	,3
riecht Holz= ist angenehm, man hat seine Ecke und Rückzug ohne abgeschottet zu sein, zweisprachige Übersetzungsmöglichkeit, interessante Alphabetisierung, und Verlagsgeschichte	1	,3
schöne Atmosphäre	1	,3
schöner Aufbau, wenig Sitzgelegenheiten	1	,3
schönes Ambiente durch Holz, viel zu entdecken, etwas zu verwinkelt	1	,3
schönes Mobiliar, Veranstaltungen teils etwas ungeplant	1	,3
sehr innovativ, viele verschiedene Angebote, das Buch wird in andere Dimension gehoben durch Lesekabine und Interaktion	1	,3
sehr kühl, zu viele Regale, nicht sehr ansprechend zum Verweilen	1	,3
sehr laut, unübersichtlich gekennzeichnet, aber ausgezeichnete Inhalte	1	,3
sehr nüchtern, mehr erwartet, frühere Besuche, keine Highlights (Farbenspiele- andere Welt)	1	,3
sehr ordentlich, groß, weitläufig	1	,3
Standarchitektur – Regale	1	,3
stark konzentrieren- orientieren + provisorisch, jung	1	,3
the wood structure	1	,3
they have a very large presence at the fair	1	,3
ungeordnet, unübersichtlich, laut, Beitragsüberschneidung, Technik versagt	1	,3
Unübersichtlich, Bücher sind eingesperrt, Das Gegenteil vom „Sich-Öffnen“	1	,3
Unübersichtlich, schon interessant, schön gestaltet mit dem Holz, man kann zu wenig Bücher kaufen	1	,3
Vergleiche zu anderen Jahren - viel Literatur	1	,3
Verwirrend doch ansprechend, sehr viele Bücher	1	,3
viel Licht ökologisch, Holz, Bücher werden gespendet	1	,3
viel zu sehen, aber auch wuselig	1	,3
viele ansprechende Ausstellungen, sehr spannend	1	,3
Viele verschiedene Veranstaltungen	1	,3
vielfältige Angebote (von Comics über Kinderbuch zu Diskussionen	1	,3
von allem etwas, Kinderecke/Kunst/Comics waren toll	1	,3
wenig Unterschied zu früheren Gastländern bzw. deren Präsentation	1	,3
wirkte insgesamt unruhig	1	,3
zu dicht, schöne Wände, aber sehr transparent, schwer zu konzentrieren	1	,3
zu undurchsichtig	1	,3
zu viel Holz verbirgt die Bücher	1	,3
zu viel Kinderbücher	1	,3
Zugang zu leselastig, zu wenig interaktiv	1	,3
Total	368	100,0

10a. ¿Visitando el pabellón francés, ha habido algo que le haya sorprendido o gustado de manera particular?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	No	74	21,2
	Sí	73	19,8
	ninguna respuesta	217	59,0
	Total	368	100,0

**10b. ¿Visitando el pabellón francés, ha habido algo que le haya sorprendido o gustado de manera particular?
¿Qué?**

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no pertinente	74	20,1
	ninguna respuesta	229	60,3
	Alles	1	,3
	Andrang bei manchen Stellen bzw. kein Andrang	1	,3
	Ausstattung	1	,3
	besser als gedacht	1	,3
	Bücher unter Plexiglas umzublättern	1	,3
	Comic	1	,3
	da flog ein Vogel herum	1	,3
	Das Design mit Holzregalen	1	,3
	das gute Essen	1	,3
	das gute Essen, die Konstruktion	1	,3
	das Holz, simple Regalkonstruktion	1	,3
	der Geruch	1	,3
	der Holzduft und Comics	1	,3
	der Holzgeruch	2	,5
	Der Ikea-Stil	1	,3
	Design	1	,3
	Design mit viel Holz	1	,3
	die Architektur	1	,3
	Die Aufmacher	1	,3
	die Gestaltung der Bücherregale, Holz sehr positiv, Design Geschmackssache	1	,3
	Das Angebot	1	,3
	die Ikea-Optik	1	,3
	die Menschenmenge	1	,3
	die Regale	1	,3
	die Stellgerüste, schöne Optik	1	,3
	die vielen Franzosen	1	,3
	die vielen französischen Besucher und Sprecher	1	,3
	die VR-Brille	1	,3
	Druckerpresse	1	,3
	Druckpresse, Licht	1	,3
	Einfaches Design, kleine Bühne	1	,3
	Erotikcomics	1	,3
	es gab viel Kunst	1	,3
	Farbe gelb	1	,3
	Fenster offen, hell	1	,3
	Fokus auf Kinder und Jugend	1	,3
	Gestaltung	1	,3
	Holzgestell, warum Bücher versperrt	1	,3
	Holzkonstruktion	1	,3
	ich fand ihn groß und hell	1	,3
	Inszenierung der Regale	1	,3
	interaktiver Bereich	1	,3
	je suis etornée du travail d'art des étudiants a propos des lettres!!!	1	,3
	Kapseln mit Film, Comic viel neu	1	,3
	kommunikativer Ansatz	1	,3
	Konzeption, Regale, versteckt und gezeigt	1	,3
	luftig, anregend gestaltet	1	,3
	Nationalbib hat auch Forum	1	,3
	Naturverbundenheit	1	,3
	nicht typisch französisches Aussehen	1	,3

Projekt Blindenschrift	1	,3
Quietness	1	,3
Raumgestaltung	1	,3
relativ wenig im Vergleich zu großen Verlagen	1	,3
riecht gut, draußen nicht (Fisch), ästhetischer Aufbau	1	,3
sehr groß und sehr voll	1	,3
sieht schön aus und ordentlich	1	,3
Structure	1	,3
the VR	1	,3
Treppenstufe gefährlich	1	,3
viel Holz	1	,3
Viel Holz	1	,3
viele Regale	1	,3
Vielseitigkeit	1	,3
Total	368	100,0

11a. ¿Visitando el pabellón francés, ha habido algo que haya echado en falta o que no le ha gustado?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos no	94	25,5
sí	52	14,1
ninguna respuesta	222	60,3
Total	368	100,0

11b. ¿Visitando el pabellón francés, ha habido algo que haya echado en falta o que no le ha gustado? ¿Qué?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no relevante	94	25,5
	ninguna respuesta	216	58,6
	Achille Mbembe nicht da	1	,3
	Bücher. zu viel Holz	1	,3
	chaotisches Design, Unübersichtlichkeit und Regalstruktur	1	,3
	dass man auch samstags Bücher kaufen kann	1	,3
	dass man nur sonntags kaufen kann	1	,3
	eine Überraschung	1	,3
	Einfallslosigkeit	1	,3
	Emotionen	1	,3
	es fehlte etwas	1	,3
	Essen	1	,3
	etwas Besonderes, optisches	1	,3
	fehlt eine historische Betrachtung	1	,3
	France food	1	,3
	frankophone/nicht-französische Autoren	1	,3
	französische Flagge, wenig französisch	1	,3
	französische Literaturgeschichte	1	,3
	Französische Neuerscheinung	1	,3
	Französische Zwiebelsuppe, keine Möglichkeit zum plaudern	1	,3
	französischer Wein	1	,3
	französisches Flair	1	,3
	Gerne mehr Lesungen - selber eine Lesung	1	,3
	good food	1	,3
	günstiges, typisch französisches Essen	1	,3
	keine Repräsentation von Frankreich	1	,3
	kompetenter Ansprechpartner zum Gesamtpavillon	1	,3
	kostenlose Kostproben	1	,3
	ländertypische Dinge	1	,3

Leitfaden	1	,3
mehr bezüglich französischer Kultur	1	,3
mehr Info über Aktuelles	1	,3
mehr Infos Autoren	1	,3
mehr Infos über Aktuelles, Infostände und Material	1	,3
mehr Kaufstände	1	,3
mehr Raum im Eingang	1	,3
mehr Rückzugsorte	1	,3
mehr Struktur	1	,3
More about the literature from 2nd world literature	1	,3
Musik	1	,3
Musik als Untermalung	1	,3
Musikliteratur	1	,3
Persönliche Ansprache, konkrete Anregung	1	,3
Platz, die Bücher vor sich auszubreiten	1	,3
schlecht zu finden	1	,3
schlichter, einfacher	1	,3
Schwerpunkt, typisch Frankreich	1	,3
siehe 13	1	,3
siehe oben	1	,3
Sitzgelegenheiten	1	,3
space & structure	1	,3
Spezialitäten, Flair	1	,3
Stühle	1	,3
Stühle - als Aussteller	1	,3
Übersicht zur literarischen Situation	1	,3
Übersichtlichkeit, Raumaufteilung	1	,3
verschieden Regionen Frankreichs zu präsentieren	1	,3
visuelle Darstellungen wie Projektionen	1	,3
zeitgenössische Literatur	1	,3
zu viel Holz hat mich tief irritiert	1	,3
Total	368	100,0

12. ¿Qué elementos, aspectos u objetos expuestos en el pabellón francés Ud. reconoce y asocia de manera especial con el Invitado de honor (Francia y la Francofonía)?

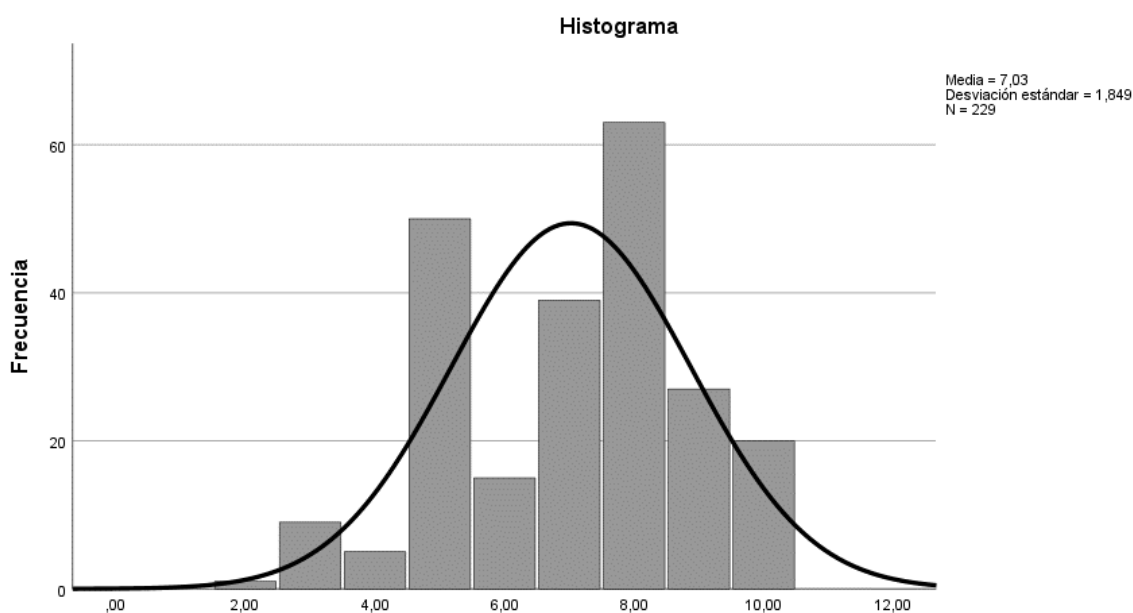
		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no relevante	3	,5
	ninguna respuesta	277	75,3
	alles: Literatur, Cafe, neue Medien (Blindencomic)	1	,3
	Architektur und Technik	1	,3
	Asterix & Obelix, Wein und Essen	1	,3
	Autoren, die von A-Z vorstellen (Kinderbücher) - toll	1	,3
	Baguette	1	,3
	Bande dessinée-Comics, die typisch für Frankreich sind	1	,3
	Bande dessinée	1	,3
	Buch mit leeren Seiten, große Breite der Comicsektion	1	,3
	Bücher	3	,8
	Bücher, Comics	1	,3
	Bücher, Essen, Comics	1	,3
	Cafeteria	1	,3
	Comics	2	,5
	Comics - Schwepunkt	1	,3
	Comics- Ausstellung	1	,3
	Comics, Kinderbücher. Gutenbergpresse	1	,3
	Comics	14	3,8

Comics (nicht spezifisch)	1	,3
Comics /Graphic Novel	1	,3
Comics on bigscreens	1	,3
Comics, Asterix, Designer-Schwerpunkt	1	,3
Comics, grafische Darstellung	1	,3
Comics, Kinderbücher	1	,3
Comics, Lettering, Kalligraphie, Philosophie	1	,3
Comics, Urheberrecht	1	,3
Das Essen	1	,3
der Aufbau des Cafés Strich Punkt mit Blick auf die große Bühne, Die Gutenberg Presse und das Autoren drucken, deutsch/französische Gastbeziehungen	1	,3
Die Bar mit typisch französischem Essen und Getränken. Comics und natürlich die bekannten Autoren	1	,3
Die Diskussionen und Podien "Miteinander reden" -> als Schlagwort	1	,3
die Essensstände	1	,3
Die Frankophonie- man spricht und schreibt eben nicht noch in Frankreich französisch	1	,3
die französischen Bücher sind sehr schön	1	,3
Die französischen Bücher, Essen im Bistro	1	,3
die ganzen Bücher auf Französisch -> alte Bücher (oben geschlossen -> muss man oben aufreißen -> 80er Jahre käuflich erwerbbar	1	,3
die Gastronomie	1	,3
Die Häppchen und Kinderbücher	1	,3
Die Sprache auch zu hören	1	,3
die Sprache und dass sie so visuell vorhanden sind	1	,3
die Sprache auch zu sehen	1	,3
Essen und Trinken, Menschenrechte gedruckt	1	,3
Essensangebot und französische Bücher	1	,3
Essenstand, BD-Comics	1	,3
Fahnen	1	,3
Graphic Novels	1	,3
gut illustrierte Kinderbücher	1	,3
Gutenberg print, comics	1	,3
Gutenbergpresse	1	,3
Gutenbergpresse, Comics, Bibliothek der Autoren	1	,3
Gutes Desing, Podiumsdiskussionen	1	,3
Holzkonstruktion Anspielung auf Eiffelturm	1	,3
ich bin Europäer	1	,3
Ilustratoren-Bereich und seine Herausstellung	1	,3
Käsestand, nur die Bücher	1	,3
keine, eventuell das Restaurant am Eingang	1	,3
Kinderbücher, Architektur	1	,3
Kinderliteratur	1	,3
konkrete Bücher, viele präsenste Autoren, Gastronomie	1	,3
Kreativität des Aufbaus des Pavillons	1	,3
kulinarische Angebote, Rotwein, französische Kultur	1	,3
Kunstabücher, aber wenige klassische Bücher	1	,3
les macarons	1	,3
nice children books	1	,3
nur französische Lesung	1	,3
Poster	1	,3
Preisverleihung "Prix de lycee allemagne"	1	,3
Reiseführer	1	,3
Sprachspiel, das vergeben wurde	1	,3
Technik: Diglab	1	,3
Themenbereiche	1	,3

Vielfalt an Literatur	1	,3
VR	1	,3
Writers	1	,3
Total	368	100,0

13a. ¿Cómo evalúa la presentación del Invitado de honor en general, de 0 a 10?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	2,00	1	,3
	3,00	9	2,4
	4,00	5	1,4
	5,00	50	13,6
	6,00	15	4,1
	7,00	39	10,6
	8,00	63	17,1
	9,00	27	7,3
	10,00 excelente	20	5,4
	ninguna respuesta	139	37,8
Total		368	100,0



13a. ¿Cómo evalúa la presentación del Invitado de honor en general, de 0 a 10?

13b. ¿Cómo evalúa la presentación del Invitado de honor en general? Motivación:

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	+ gut, viel, sehr stark und dominant, geht auch um Kolonien, nicht nur Frankreich, gut gelöst	1	,3
	keine Antwort	253	68,8
	als nicht- französischer Bürger -> Außenseiter -> sucht nach übersetzten deutschen Büchern	1	,3
	Andere Interessen - nicht wahrgenommen	1	,3
	Atmosphäre	1	,3
	ausgewogen	1	,3
	Bemerkung nach halbstündigem Besuch nicht möglich	1	,3
	bisher nicht sehr präsent, nur in Halle 4 gewesen	1	,3

Buch im Zentrum, sparsame Gestaltung, wenig Infos zum Land	1	,3
Comic-Interesse	1	,3
die Ausstellung hat mir nicht gefallen	1	,3
diversity	1	,3
dürfen neue gute Kultur bitten / nur hochwertige Länder, Elitenförderung (?)	1	,3
egal	1	,3
Ehregast macht für mich nicht die Buchmesse aus	1	,3
eine Nation wie Frankreich hat viel mehr zu bieten. Der Auftritt hätte etwas umfangreicher sein können.	1	,3
einfach gut gemacht	1	,3
enttäuscht, dass eigenes Buch nicht präsentiert wird (Buch geht um französische Sprache)	1	,3
erster Eindruck	1	,3
es fehlt noch ein Gesamteindruck, deswegen keine Wertung	1	,3
frankophile Neigung	1	,3
Frankreich ist sehr präsent, man lernt verschiedene Facetten kennen	1	,3
Frankreich zu selbstdarstellerisch, eitel, nicht informativ genug	1	,3
gerade erst angekommen	1	,3
Gesamteindruck noch nicht vorhanden	1	,3
Gut beworben, Informationsvermittlung gut	1	,3
gut repräsentier aber wenig innovativ	1	,3
gutes Programm und Präsenz	1	,3
hohe Sprachbarriere	1	,3
Ich war bei keinem Ehrengastauftritt. Kann es nicht bewerten	1	,3
informativ	1	,3
innovativ	1	,3
Interessante Leute	1	,3
interessanter Artikel	1	,3
Interne Organisation war schwierig	1	,3
Ist mit Pavillon verknüpft	1	,3
Ist nicht so sichtbar, aber ok für mich	1	,3
It should be clearer, it needs more knowledge about it	1	,3
kaum hervorgehoben außerhalb des Pavillons	1	,3
kein Fokus	1	,3
keine Begründung	1	,3
keine Begründung -> keine Zeit für alles	1	,3
keine Eindruck	1	,3
keinen Eindruck	1	,3
keinen Eindruck gewonnen	2	,5
konnte sich noch keinen richtigen Eindruck machen	1	,3
Konzept nicht so toll	1	,3
Kulturinformation	1	,3
Lange Nacht der Bücher, Mess. Rundfunk	1	,3
letztjährige/vergangene haben mich einfach mehr angesprochen	1	,3
Leute ohne Französischkenntnisse kommen im Pavillon zu kurz, gehen etwas unter	1	,3
Mag Macron	1	,3
many french events	1	,3
mehr Präsenz erwünscht	1	,3
Motto hätte präziser sein können, greifbarer, was wollen die? Was ist das Thema?	1	,3
nein	1	,3
Nein, bisher der erste Eindruck	1	,3
nein, kein Schwerpunkt	1	,3
Nicht genug Essen und Kugelschreiber für eine 10	1	,3
nicht lesbar	1	,3

nicht so wahrgenommen	1	,3
nicht transparent	1	,3
nicht viel gesehen	1	,3
nicht viel mitbekommen	1	,3
nicht viel von mitbekommen	1	,3
no reasons	1	,3
noch keinen Eindruck	1	,3
noch nicht	1	,3
Not really to find for me	1	,3
Not seen	1	,3
nur kurz wahrgenommen	1	,3
Passt zu meiner Vorstellung zu Frankreich	1	,3
Pavillon sehr ansprechend man wird ganz leicht durch die Themen geführt, wandelt sozusagen durch eine französische Buchwelt+Kultur	1	,3
poor pavillon	1	,3
präsent durch Asterix	1	,3
Regale, Gesprächs- und Begegnungsmöglichkeiten positiv, äußere Gestaltung wirkt roh	1	,3
reichliches Angebot	1	,3
s.o.	3	,8
schlecht vertreten / schwer zu finden	1	,3
schon gesagt	1	,3
schwierig vor Flatscreens zu stehen	1	,3
sehr puristisch	1	,3
sehr viel Sprachvermittlung aus französischsprachigen Gebieten	1	,3
siehe 13	8	2,2
siehe 13 - aber es war nur ein kurzer Besuch	1	,3
siehe 13, Arbeitsweise bekannt, gut repräsentiert	1	,3
siehe 14	1	,3
siehe oben, Frankreich bleibt irgendwie ein "unnahbarer" Nachbar	1	,3
spannende junge Autoren	1	,3
springt sehr ins Auge, sehr vielfältig	1	,3
strong presence and programming	1	,3
The pavillon is visually interesting	1	,3
they have a very visible presence	1	,3
Überblick über französische Literatur	1	,3
unentschieden	1	,3
Unlesbar	1	,3
Veranstaltungen sind spannend und informativ	1	,3
Verbindung zu Deutschland, politische Situation	1	,3
Vertretungen	1	,3
Vielfältige Veranstaltungen über Literatur hinaus (Kunst, Architektur)	1	,3
vielfältiges Angebot	2	,5
war gut vertreten und präsent bei den internationalen Verlagen	1	,3
wichtige Gäste	1	,3
wichtiges Ehrenland	1	,3
You see not enough about France. It's not everywhere viewable that France is the guest of honor	1	,3
Total	368	100,0

14a. ¿A través de la feria ha conocido Ud. algo nuevo sobre Francia?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no	266	72,3
	sí	88	23,9
	ningua respuesta	14	3,8

Total	368	100,0

14b. ¿A través de la feria ha conocido Ud. algo nuevo sobre Francia? Sí, sobre:

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	historia, arte y cultura	21	5,7
	oferta turística	7	1,9
	literatura	51	13,9
	política y economía	18	4,9
	ninguna respuesta	14	3,8
	Total	368	100,0

14c. ¿A través de la feria ha conocido Ud. algo nuevo sobre Francia? Otro

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	ninguna indicación	342	92,9
	ninguna respuesta	14	3,8
	Autoren	2	,5
	Autoren, Verlagsgeschichte, Rolle der Übersetzung	1	,3
	Bestätigung der eigenen Einschätzung	1	,3
	Buchpreisbindung	1	,3
	Comics aus Frankreich, Übersetzungen	1	,3
	die afrikanische Literatur	1	,3
	ideas	1	,3
	Kunst	1	,3
	positive Einstellung	1	,3
	Strategien	1	,3
	viele Comics	1	,3
	Total	65	100,0

15a. ¿Ha encontrado en la feria algún libro de autores/as de habla francesa que ha comprado o que quiere comprar?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no	272	73,9
	sí	80	21,7
	ninguna respuesta	16	4,3
	Total	368	100,0

15b. ¿Ha encontrado en la feria algún libro de autores/as de habla francesa que ha comprado o que quiere comprar? ¿Cuál/es?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no relevante	293	79,6
	ninguna respuesta	33	9,0
	Alain Mabankour	1	,3
	Albin Michel	1	,3
	Antoine Cocrain, Amélie Nothomb	1	,3
	Antoine Laurine	1	,3
	Asterix	1	,3
	Bildband	1	,3
	Biographie von Vincent van Gogh	1	,3
	Bude zum Aufklappen	1	,3
	Camus, Pest	1	,3
	Children Books Africa	1	,3
	Claire Legendre - Verité et amour	1	,3

Didier Huberman	1	,3
Derrida, Catherine Millot, <i>Ein Leben mit Lacan</i>	1	,3
Didier Eribond	1	,3
<i>Die Leichtigkeit</i> , Catherine Meurisse	1	,3
Eduard Louis	1	,3
Eribon, Didier	1	,3
Frederic Beigbeder, Maurille Culliesse	1	,3
French Publisher	1	,3
Gustave Flaubert	1	,3
Guy Delisle	1	,3
Henry Tullé	1	,3
Houellebecq, <i>Elementarteilchen</i>	1	,3
Jaime Martin, <i>Jamais je n'aurai 20 ans</i>	1	,3
Leïla Slimani	1	,3
<i>Les Amnésiques</i> , Schwartz	1	,3
Leïla Slimani, vorgestellt, <i>Mona</i> [Eltahawy]	1	,3
Many	1	,3
Matthias Mathieu	1	,3
Maybe	1	,3
<i>Mohnblumen aus dem Irak</i>	1	,3
NDFa	1	,3
nicht lesbar	1	,3
Proust	1	,3
Shuwona Sinh/ Erschlagt die Armen	1	,3
still need to make up my mind	1	,3
Une bonne journee	1	,3
Van Marchand, Martin Heideggers Griesgram	1	,3
Viel	2	,5
Voltaire, <i>Stürmischer als das Meer</i>	1	,3
Yasmina Reza	1	,3
Total	368	100,0

15c. ¿Ha encontrado en la feria algún libro de habla francesa que ha comprado o que quiere comprar? Géneros:

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	literatura contemporánea	24	6,5
	clásicos	8	2,2
	ensayos	9	2,4
	cómics	12	3,3
	manuales	2	0,5
	literatura infantil	11	3,0
	poesía	2	0,5
	ninguna respuesta	3	4,6
	Total	65	17,6

15d. ¿Ha encontrado en la feria algún libro de habla francesa que ha comprado o que quiere comprar? Otro:

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	ninguna indicación	343	93,2
	ninguna respuesta	17	4,6
	Bilderbuch	1	,3
	Biographie	1	,3
	biographisch	1	,3
	food cookbooks	1	,3
	historisch	1	,3

je nach Angebot	1	,3
Roman	1	,3
Romane historisch Krimi	1	,3
Total	368	100,0

16. Entrevistados: Nacionalidad

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	ninguna respuesta	2	,5
	alemana	287	77,5
	francesa	17	4,7
	alemana / francesa	2	,5
	alemana / británica	1	,3
	alemana / eritrea	1	,3
	alemana / austriaca	1	,3
	estadounidense	5	1,5
	australiana	1	,3
	belga	1	,3
	bosniaca	2	,5
	brasileña	2	,5
	británica	2	,5
	búlgara	1	,3
	suiza	1	,3
	china	2	,5
	danesa	1	,3
	griega	2	,5
	iraní	2	,5
	alemana / iraní	1	,3
	italiana	4	1,2
	kosovar	1	,3
	croata	1	,3
	macedonio	1	,3
	holandesa	1	,3
	neozelandesa	1	,3
	austriaca	5	1,4
	palestina	1	,3
	polaca	1	,3
	portuguesa	3	,8
	romana	1	,3
	rusa	1	,3
	suiza	3	,8
	eslovaca	1	,3
	sudafricana	1	,3
	española	4	1,2
	checa	2	,5
	ucraniana	2	,5
	húngara	1	,3
	Total	368	100,0

ANEXO 3. FIL Guadalajara, 24/11-02/12/2018.

Portugal Invitado de honor. Cuestionario con el público visitante, en el Pabellón de Portugal.

Entrevistados

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	entrevistas	48	73,8
	compilados	17	26,2
	autónomamente		
	Total	65	100,0

1. ¿Cuál es la razón de su visita? (Respuesta múltiple)

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	profesional	15	23,1
	estudios	12	18,5
	entretenimiento	35	53,8
	información	21	32,3
	Total	65	100,0

2. ¿Conoce Ud. el País invitado de la FIL Guadalajara de este año?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no	1	1,5
	sí	64	98,5
	Total	65	100,0

3. ¿Conoce Ud. el País invitado de la FIL Guadalajara de este año? Sí, ¿Cuál?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	ninguna indicación	1	1,5
	Portugal	64	98,5
	Total	65	100,0

4a. ¿Ha visitado alguna vez Portugal?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	no	46	70,8
	sí	18	27,7
	ninguna respuesta	1	1,5
	Total	65	100,0

4b. ¿Ha visitado alguna vez Portugal? Por:

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	vacaciones	12	18,5
	estudio	3	4,6
	trabajo	4	6,2
	familia	3	4,6
	ninguna respuesta	1	1,5
	Total	65	100,0

4c. ¿Ha visitado alguna vez Portugal? Otro motivo:

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	ninguna indicación	60	92,3
	ninguna respuesta	1	1,5
	mi mujer es de ahí	1	1,5
	mi padre es portugués	1	1,5
	soy portugués	1	1,5
	soy portugués	1	1,5
	Total	65	100,0

5a. ¿Habla Ud. portugués o lee libros en este idioma?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	sí	18	27,7
	no	46	70,8
	ninguna respuesta	1	1,5
	Total	65	100,0

5b. ¿Habla Ud. portugués o lee libros en este idioma? ¿Cómo?

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	hablante nativo	4	6,2
	muy bien	3	4,6
	bien	3	4,6
	poco	8	12,3
	ninguna indicación	46	70,8
	ninguna respuesta	1	1,5
	Total	65	100,0

6. Antes de su visita a la feria, ¿qué relacionaba Usted con Portugal?

Válidos	País de puerto, más liberal que otros países en Europa, económicamente no sé cómo está
	A mí me gusta visitar Portugal. Fátima, por la cuestión religiosa. San Antonio, Coímbra. Ronaldo
	bandas de rock, escritores
	Conocía el país. País muy diverso culturalmente con relación a sus colonias. Un país que está abierto a las literaturas de las colonias, sobre todo de África
	Donde he comido el mejor pescado. Lo relaciono con la conquista de América. Mundo de dominio, imperio, de una belleza muy especial. País muy atractivo. La música. el fado me fascina.
	Education, sailing
	El idioma
	El mar
	Está al lado de España, hay muchos futbolistas de allí, un país bonito
	Europa
	Fue nuestro colonizador, conservamos su arquitectura, iglesias barrocas, culinaria, cultura en general
	Fútbol, colonización
	Fútbol, Cristiano Ronaldo
	Fútbol, paisajes naturales impresionantes
	Hermosísimo país, conozco su literatura, su historia
	Historia del país
	José Saramago, Fernando Pessoa
	La izquierda, pueblo progresista, cultura intermedia entre Europa y América Latina
	Lisboa, Navegación, Sardinas, Coímbra Azulejos, poesía, castillos, Porto, fado, <i>vinho verde</i> , terremoto 1755
	Los paisajes, el café, los mosaicos, las cerámicas, los pasteles de Belem, la Torre de Belem, las bicicletas
	Me encanta este país. Precioso el país, linda la gente, la comida deliciosa
	Me gusta mucho Pessoa. Más bien este autor

me imagino un concepto estilo a los famosos azulejos de Portugal
Música, la gastronomía, la saudade, la nostalgia, me gustan los países que evocan esta mágica palabra
Muy buenas, para mí esto es el mayor evento en término de cultura portugués. Es impresionante el interés de la gente aquí para Portugal y los libros
Muy parecido a España, muchas costumbres, paisajes preciosos, lleno de castillos, gente muy cálida y agradable, excelente clima para estar en Europa. Cristiano Ronaldo.
Muy poca información, país colonizador
Muy positivas, de un país muy cálido (por la gente), con una gran y profunda tradición cultural, recomendé a mis hijos que visitaran a Portugal cuando estuvieron en Europa
Navegantes, comercios y Brasil, Saramago.
No conocía mucho. Quería saber sobre la cultura de Portugal
No conozco mucho
No mucho, comida rica
No tengo una imagen concreta
País con unos paisajes hermosísimos, que tiene buenos escritores, país muy poco poblado.
País maravilloso. Me encantaría volver a visitarlo. Me encantaría hablar portugués. Su comida deliciosa
país marítimo, europeo, con mucha historia, igual que la española, pero de otra manera
país muy bello, hermosa poesía y literatura, cultura muy rica e interesante
País muy bello. Hermosa poesía y literatura, cultura muy rica e interesante
país muy bello. Tengo ganas de regresar. Me gustaría encontrar más vino de Oporto aquí
país muy bonito, culto, europeo, desarrollado
país muy cálido. Es muy bonito, poco turístico y de los menos reconocidos en Europa, pero muy bonito. Mucha cultura, muy buena gastronomía, hermosos paisajes y arquitectura, especialmente Sintra y Oporto
País pequeñito con mucha personalidad, enorme impacto en la historia
País que ha mantenido su cultura y arquitectura, gente tranquila y alegre, melancólica, mucha poesía
Paisajes muy bonitos, ciudades lindas
Pessoa (¡un poetazo!), país nostálgico, sobrio (aunque esta idea ya la estoy cambiando un poco), viejo/anciano, me parece tiene un rasgo culturalmente muy antiguo, no conozco la cuestión urbana y social
Pessoa, desasosiego, me inspira como para conocer el país
Pessoa, Tabucchi (aunque italiano), Boaventura de Sousa, cuestiones arquitectónicas
que es el mejor país del mundo
Saramago, colonialismo, la Revolución de los Claveles, esclavismo, antepasados
Saramago, Pessoa, Lobo Antunes
Siempre he querido ir a Portugal. Había visto fotos muy bonitas
Soy brasileño. El vínculo con Brasil es muy grande, he visitado Portugal muchas veces.
Toda la cultura portuguesa me gusta, su historia relacionada con Latinoamérica
Un pabellón colorido y con un poco de todo lo que Portugal representa
Un país alegre, romántico y con mucha cultura
Un país solitario y bonito
Una canción: <i>Abril en Portugal</i> . La muralla (Castelo dos Mouros). País pobre (aunque no me lo creo) con cultura muy rica.
Universidad
Vino de Oporto, Saramago, Pessoa
Wine, location, music, fado
Would love to visit one day
ninguna respuesta
Total 65

7a. ¿Ha leído Ud. libros de autores/as portugueses/as en el último año?

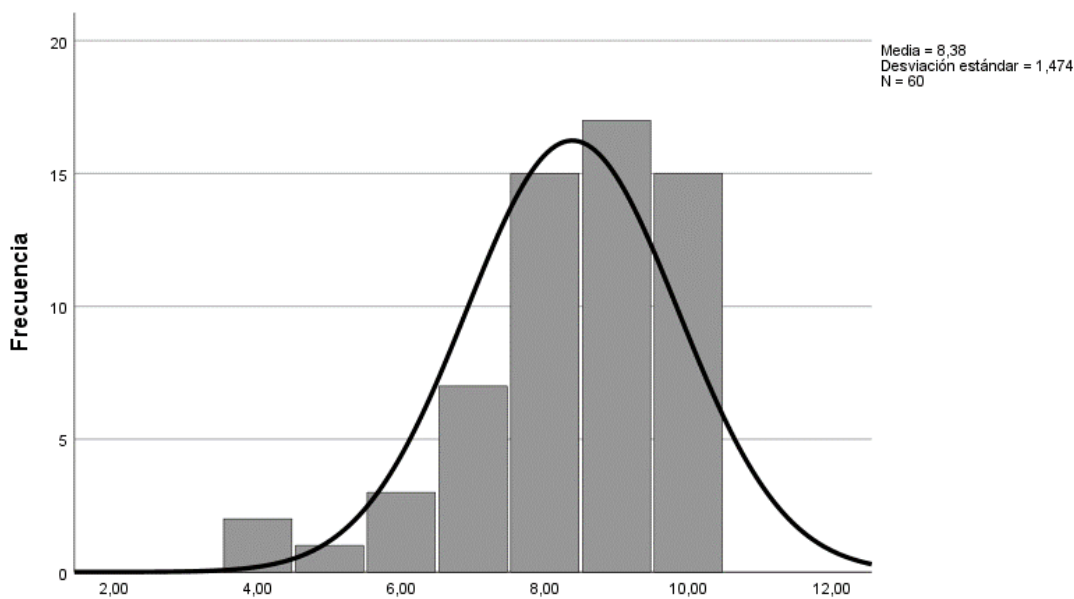
	Frecuencia	Porcentaje
Válidos No	34	52,3
Sí	22	33,8
no, pero quiero hacerlo	8	12,3
ninguna respuesta	1	1,5
Total	65	100,0

7b. ¿Ha leído libros de autores/as portugueses/as en el último año? ¿Cuáles?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos ninguna indicación	39	60,0
ninguna respuesta	1	1,5
Almeida Garrett, Eça de Queiroz, José Luis Peixoto	1	1,5
Brasileños	1	1,5
Eça de Queiroz	2	3,1
Eça de Queiroz, Mia Couto, Miguel Torga	1	1,5
<i>Fabricando</i> de Tamires Lima	1	1,5
Fernando Pessoa	1	1,5
Gonçalo M. Tavares, José Luis Peixoto	1	1,5
José Luís Peixoto	1	1,5
Lobo Antunes, Pessoa	1	1,5
más bien relacionados con Portugal: Jerónimo Pizarro	1	1,5
pero seguí la intención	1	1,5
Pessoa	1	1,5
Pessoa, Saramago, Lobo Antunes	1	1,5
Saramago	2	3,1
Saramago, <i>Viaje del elefante</i>	1	1,5
Saramago, <i>Intermitencia de la muerte</i>	1	1,5
Saramago, Ensayo sobre la ceguera	1	1,5
Saramago, Ensayo sobre la cultura	1	1,5
Saramago, Filipa Melo	1	1,5
Saramago, Las intermitencias de la muerte	1	1,5
Saramago, Lobo Autunes	1	1,5
Saramago, Pessoa, Lobo Antunes	1	1,5
toda mi vida	1	1,5
Total	65	100,0

8a. ¿Qué impresión le ha causado el pabellón de Portugal de 0 a 10?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos 4,00	2	3,1
5,00	1	1,5
6,00	3	4,6
7,00	7	10,8
8,00	15	23,1
9,00	17	26,2
10,00	15	23,1
ninguna respuesta	5	7,7
Total	65	100,0



8a. ¿Qué impresión le ha causado el pabellón de Portugal de 0 a 10?

8b. ¿Qué impresión le ha causado el pabellón de Portugal? Motivación:

	Frecuencia
Válidos: ninguna respuesta	5
Comparado con otros años en la parte de diseño metían más empeño, más extravagancia, esto es demasiado minimalista	1
Con mucho de madera y muy natural	1
Contenidos interesantes con temas muy variados	1
Creo que Portugal es muchísimo más de lo que vemos. Al ser el país invitado el pabellón debería ser más impresionante, la muestra más del contexto, como recrear la imagen de Lisboa	1
De entrada, no entendí muy bien el concepto. Tuve que preguntar. Me gustó que fuera un foro abierto, no cerrado como hizo Madrid.	1
La distribución	1
El acomodo, el diseño y el color. Muy atractivo.	1
El diseño me gusta mucho. Tuvieron mucho éxito en las pláticas.	1
Era lindo, pero no espectacular	1
Es muy atractivo, aunque pequeño. Se pueden encontrar varias cosas que a uno le gustan.	1
Es muy llamativo e interesante	1
Es un poco reducido	1
Esperaba encontrarme algo más interactivo, me ha gustado el diseño. Se han concentrado en los libros. Me imaginaba algo más de su cultura y arte, fotografías.	1
Está en la entrada, es abierto. Hay una sugerencia de libros. Decoración interesante, aunque sin libros.	1
Está innovadora la logística, contacto directo con libros y personas muy positivo. Hay otros países que presentan videos, pero no tienen libros, ni personas para hablar.	1
Está muy bien puesto, pero he escuchado muchos comentarios de que es muy modesto y plano y gris, pues la imagen de la FIL este año fue muy colorida y esperaban más color	1
Está muy gris	1
Está un poco más pequeño que los demás	1
Excelente. Está muy organizado y el idioma también es interesante.	1
Había una vasta opción de literatura	1
Hay muchos libros que nunca había visto. Busqué unos en portugués y los encontré, pero no los compré	1
Hubiera querido más libros de historia y actualidad y más variedad	1
I don't know, as I don't speak much Spanish but I loved it	1
I have the experience of the UK Pavilion	1

Increíble atención	1
La gente no habla portugués, hacen falta ediciones portuguesas en español y que la gente conozca más el portugués	1
La organización, las ponencias, los libros, la estética del pabellón	1
Llama la atención el orden de los stands	1
Los otros años ha sido un poco más interactivo	1
Me gusta cómo está montado	1
Me gusta la estructura y los patrones que muestra, me recuerda a un laberinto	1
Me gusta, pero encuentro el área de presentaciones (eventos) muy reducida, no cabe mucha gente. Otros pabellones son más grandes.	1
Me gustan los anaqueles y como pusieron arriba el adorno	1
Me gustaron las firmas y las banderas, más le faltó algo más, faltó la cultura	1
Me han gustado más otros pabellones	1
Me llamó la atención la cantidad de autores portugueses editados en editoriales mexicanas. El pabellón lo vi muy chiquito. Me esperaba más.	1
Me pareció muy sencillo	1
Me parece atractivo, sencillo pero agradable	1
Mucha sencillez, pero mucha elegancia. Muy funcional.	1
Muy funcional. Claro. Bien dispuestos los muebles.	1
Muy lindo, muy bien instalado, pero me hubiera gustado que fuese un poco más grande, más amplio	1
Muy sencillo, todos muy amables	1
No hay mucha cosa, no hay tantos libros. Un poco pequeño por ser el país invitado, [hace falta] más variedad y exposición de lo que es Portugal	1
No he encontrado libros de Boaventura	1
Organizado	1
Para mí hay autores portugueses que obligatoriamente deberían también estar representados y no están	1
Pienso que con la madera podrían hacer algo más de juego de diseño, más creativo, recuerdo otros estands y fue increíble el diseño que trajeron	1
pienso que debería ser más grande, siendo un país que tiene autores/escritores que se leen a nivel mundial	1
Podrían haber lucido más la tradición cultural gastronómica, la producción vinícola, la alfarería que tienen. Y muy caras las cerámicas. Faltan los juguetes.	1
Por las razones o lo que representa cada cosa del pabellón respecto al país	1
Por ser abierto al público	1
Portugal tiene una historia antigua y marítima, y no se ve reflejado en el stand	1
respecto a otros es muy pobre, muy poco creativo	1
Se da una idea de los autores y del idioma y del lugar, por de esos no sabemos nada	1
Siento que le faltan colores	1
Siento que le faltó color, no me dice todo que es Portugal. Lo que sí está fantástico son las presentaciones video, me gusta el formato.	1
Siento que no se ven muchos libros en la exposición	1
Tienen buenos libros, buenos autores y el lugar es agradable	1
Todavía no he visto	1
Un espacio agradable, abierto, llama la atención	1
Total	65

9a. ¿Visitando el pabellón portugués, ha habido algo que le haya sorprendido o gustado de manera particular?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos no	12	18,5
sí	50	76,9
ninguna respuesta	3	4,6
Total	65	100,0

**9b. ¿Visitando el pabellón portugués, ha habido algo que le haya sorprendido o gustado de manera particular?
¿Qué?**

	Frecuencia
Válidos: Ninguna respuesta	15
Algunos libros	2
Dos, tres libros de Saramago y uno que me llamó la atención <i>Aves de Portugal</i>	1
El área de los eventos	1
El diseño y la iluminación, muy original, evoca la idea de librerías	1
El foro está muy bien. Este año está separado	1
El interés. La Vista Alegre, el artesano pintando y bordando los pañuelos.	1
El pintor de los platos	1
El señor que estaba pintando las vajillas	1
Está un poco más pequeño que los demás.	1
Everything is wonderful	1
La atención, vista alegre, el surtido de libros	1
La calidad de los videos que muestran el país me ha parecido muy linda y muy original	1
La cantidad de autores	1
La cantidad de autores editados en México.	1
La cerámica que emula los bordados, que hubieran traído los pañuelos también aquí.	1
La entrevista con Mia Couto. Me pareció muy sobrio el pabellón	1
La idea de poner las firmas de los autores portugueses fue muy interesante y elegante	1
La parte del idioma	1
la sala de encuentros, todo	1
La sala de eventos, los vídeos, bonitas escenografías del pabellón	1
La sencillez de los escritores y su afán por hablar y entender español. Lo organizado que está el espacio del pabellón.	1
Las cerámicas	1
Las cerámicas, el vídeo	1
Las imágenes [indica los marcadores en el techo], que supongo estén inspirado en los mosaicos, pero no encontré explicación	1
Las presentaciones	2
Las tazas, los platos	1
Los autores	1
Los autores, la poesía, la literatura portuguesa en la librería	1
Los escritores. Poder hablar con ellos es lo mejor, pues los libros los consigues, esta experiencia es única.	1
Los libros	1
Los pañuelos del techo	1
Los poetas en los eventos	1
Los separadores con diferentes firmas, supongo de autores portugueses	1
Me gustó la imagen de la librería más bonita del mundo y la selección de libros.	1
Me gustó mucho ver los libros de Pessoa traducidos al español. Me gustó la plática: "Pessoa para los jóvenes".	1
Me gustó que trajeron ya a autores famosos en original (Pessoa). El video está muy bonito y bien hecho.	1
Me ha gustado el video	1
Me sorprendieron las piezas de cerámicas en exposición	1
Mexican writers in Portuguese	1
Muy buena literatura en la tienda	1
No me sorprendió, en cuanto a los autores y novedades.	1
Que está separado en sesiones	1
Que hay libros de las reinas y mujeres importantes de Portugal	1
Que hay mucha literatura de Pessoa	1
Su estructura	1
Su estructura y su diseño minimalista.	1
Todo me gustó, muy bien organizado	1

Volver a ver las imágenes (los vídeos)	1
Total	65

10a. ¿Visitando el pabellón portugués, ha habido algo que haya echado en falta o que no le ha gustado?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos no	36	55,4
sí	24	36,9
ninguna respuesta	5	7,7
Total	65	100,0

10b. ¿Visitando el pabellón portugués, ha habido algo que haya echado en falta o que no le ha gustado? ¿Qué?

	Frecuencia
Válidos ninguna respuesta	39
Algún espacio para sentarse a ver los libros, para leer. Está como disperso.	1
El arte, que hubiera más cultura, en otras ferias tenían cuadernillos sobre cómo hablar la lengua y aquí no estaban	1
en la librería es muy difícil, porque solo hay un cajero	1
Está muy pequeño. Esperaba más	1
Está sucio	1
Falta algo de la cuestión urbana, costumbres. En el video se ven solo aspectos turísticos. De la cuestión social no veo nada.	1
Falta de autores portugueses muy relevantes.	1
falta de libros	1
Falta la parte histórica y cultural y que le dieran más destaque a los autores, pues era importante que el stand mostrara qué es Portugal. Falta una conexión, algo que la gente conecte.	1
Falta un poquito de color, en vez de madera. Creo que Portugal tiene mucho. Azul, como los azulejos, habría sido más llamativo, por el contacto con el mar.	1
Faltó también una división en géneros (historia, turismo, novelas...) y una división por idiomas (español/portugués).	1
Las tazitas para expresos y los artefactos artesanales	1
Más cosas alusivas al país	1
Más información turística para conocer más cosas del país	1
Me faltó un poco más de la cultura portuguesa	1
Me gustaría que tuvieran más imágenes de Portugal, tarjetas postales y precios más baratos para las tazas, están muy bonitas pero caras	1
Me he quedado muy satisfecho	1
Música, colores	1
Nada más la falta de color.	1
No me llamó meterme más, por lo tan simple, lo plano que es	1
Que no hay mucha representación de la cultura	1
Quizás algo de información turística	1
Siempre habrá el deseo de encontrar más cosas, más libros y más materiales de otros medios	1
Solo las cajas de la librería. Deberían tener más gente.	1
Todo quedó bien, de acuerdo al tema o concepto que dieron	1
Veo muchos espacios muertos, es desperdicio. Me faltó turismo. Faltan los atractivos: Sintra, Lisboa, Coímbra.	1
Total	65

11. ¿Qué elementos, aspectos u objetos expuestos en el pabellón portugués Ud. reconoce y asocia de manera especial con Portugal?

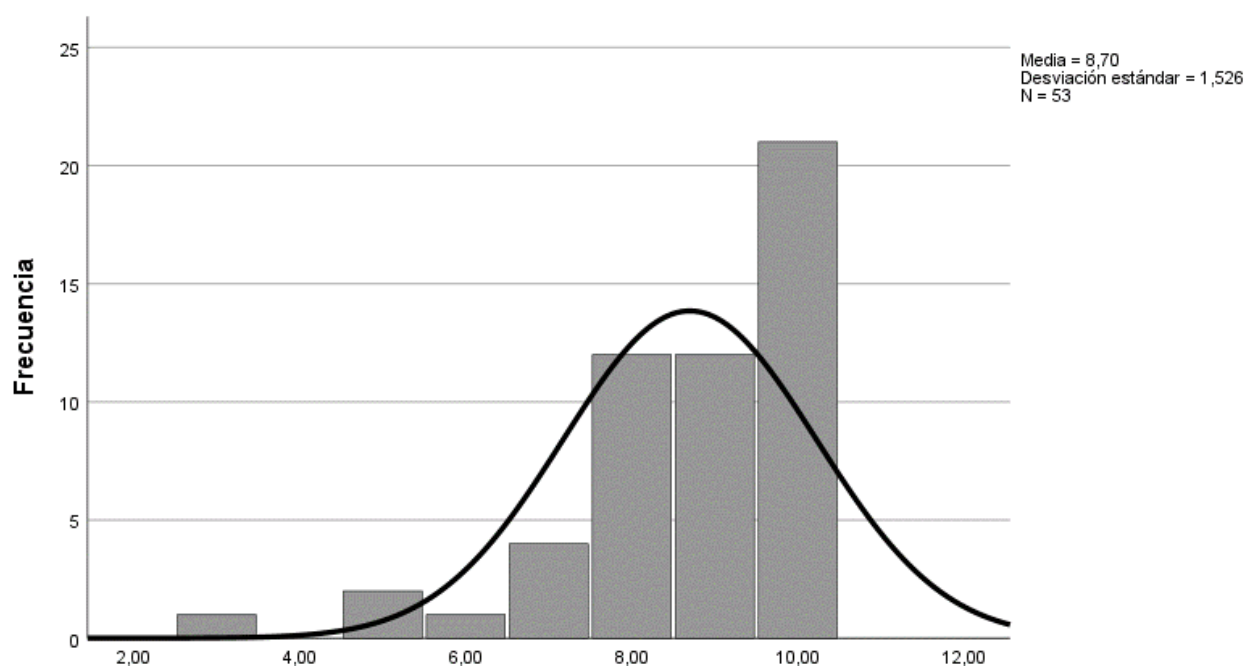
	Frecuencia
Válidos ninguna respuesta/no sé	9
Algunas cerámicas, es todo lo que puedo asociar. El gallo, por ejemplo, estaba en otro stand.	1
Algunos libros que pude observar	1

Algunos libros sobre alimentos y cocina	1
Creo que ninguno. Me gustaría ver los colores de la bandera. Vi Portugal y entré.	1
El diseño, conozco arquitectos portugueses, la arquitectura	1
El mosaico (arriba) de las casas de Lisboa.	1
El nombre Portugal y las pequeñas tazitas	1
El paisaje (video)	1
El trabajo de la loza, el decorado, los mosaicos, las tazas.	1
El verde, los colores de los marcadores	1
el video	1
I really don't know	1
La artesanía en productos de porcelana	1
La parte de arriba	1
La parte de los autores	1
La porcelana con grabados con ilustraciones representativas del país	1
Las artesanías	1
Las cerámicas	1
Las cerámicas me llamaron la atención. Extraño el vino de Oporto y esta artesanía más colorida y objetos relacionados con Portugal como el Gallo	1
Las cerámicas y las charolas, donde se refleja la estructura de sus viviendas, sus emblemas	1
las cerámicas, los libros	1
Las firmas de los autores, las pantallas y sus colores y el diseño en el cartel de la feria	1
Las firmas de Saramago y de Pessoa	1
Las taquillas, los libros, las artesanías están bonitas.	1
Libros en portugues	1
Los autores t la porcelana; el diseño del stand en si no es muy particularmente "portugués"	1
Los autores y referencias a sus ciudades (en las cerámicas)	1
Los colores	1
Los libros	1
Los libros y los autores. Es muy conceptual el pabellón. Los marcadores son de los bordados, pero si no lo sabes es difícil reconocerlo. Faltan unos azulejos, o un barco. La cultura portuguesa es muy lejana aquí. Yo desde fuera conozco muy poco de la cultura. Queda muy conceptual.	1
Los pañuelos	1
Más material, música, souvenirs	1
Me gusta la composición de azulejos, esto me parece poético. Me hubiera gustado que para los jóvenes hubiese más información sobre Pessoa y los heterónimos	1
Me llamaron mucho la atención los azulejos de Oporto y Lisboa y no los veo aquí, no sé qué color, motivo es lo de la decoración de arriba. No lo identifico con Portugal. Falta el rojo, el amarillo, el azul. Es todo verde y gris	1
Nada	1
Nada, es muy moderno, pero no se ve. La conexión con el idioma y con Brasil y América Latina no se ve, estamos en América Latina.	1
Ninguno	2
Ninguno, no conozco	1
Ninguno. Está muy pobrecito porque no tiene nada, solo tiene poquitas cosas, no tiene a nadie.	1
Ninguno. No sé mucho de Portugal	1
Ninguno. No ve no la bandera. Sólo los videos. Puede ser una librería cualquiera	1
Ninguno. Pero he visto pabellones de México en el extranjero tan anodinos como esto.	1
No conozco	1
No había presencia de los colores de la bandera	1
No sabría decir	1
No sabría. Cristiano Ronaldo no lo veo.	1
Only the name	1
Pessoa. Faltaron elementos iconográficos. No hay nada de colores. No hay nada relacionado a Portugal. Falta algo de fado, algo folclórico. Un toque.	1
Que identifica Portugal no, nada	1
Saramago	1

Sobre todo, las imágenes en vídeo. La literatura es muy rica y variada y no por eso me remite a Portugal	1
Sobre todo, los colores que hay en los libros	1
Todas las tazas y cerámicas	1
Todos los libros	1
Ver simplemente Pessoa evoca totalmente Portugal.	1
Total	65

12a. ¿Piensa Ud. que la literatura portuguesa sea ben representada en el espacio del pabellón? Evalúe de 0 a 10:

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos 3,00	1	1,5
5,00	2	3,1
6,00	1	1,5
7,00	4	6,2
8,00	12	18,5
9,00	12	18,5
10,00	21	32,3
ninguna respuesta	12	18,5
Total	65	100,0



12a. ¿Piensa Ud. que la literatura portuguesa sea ben representada en el espacio del pabellón? Evaluación de 0 a 10

12b. ¿Piensa Ud. que la literatura portuguesa sea ben representada en el espacio del pabellón? Motivación:

	Frecuencia
Válidos ninguna respuesta	15
Algunas personas solo pasan por cosas para llevar	1
Bastante. Hay siempre autores que no están, pero también hay autores no portugueses que están y esto es importante.	1
Conozco poco y a lo que conozco está bien representado	1
Conozco varios autores de los más representativos y los encontré en el pabellón [en la librería]	1

Creo que hay buenas traducciones, sobre todo de Pessoa	1
creo que muy bien, la selección es espléndida	1
Creo que no. Quedó mucho en lo conceptual. Solo hay firmas de autores, pero no sé quiénes son. Falta información	1
Creo que sí. Es actual y eso es bueno. Tienen autores más conocidos en esta zona del continente	1
Creo que sí. Falta una traducción simultánea. Falta literatura independiente de Portugal	1
Creo que sí. Faltan algunos. Los que conozco los vi.	1
Creo que sí. No conozco. Me está dando buena impresión	1
En la librería	1
Es muy variada, abundante y representativa.	1
Están los autores más importantes, con las obras más importantes.	1
Estuve buscando un autor y no lo encontré: Afonso Cruz	1
Excelente	1
Faltan autores relevantes: António Gedeão	1
Hace falta más información. No se vieron libros infantiles. Si no vas a las pláticas te quedas en blanco sobre quiénes son los escritores contemporáneos.	1
Hay otros buenos escritores también	1
Hizo falta más proyección, tener más escritores aquí	1
I can see new writers	1
Imagino que sí	1
La librería es completa y los nombres de los autores alrededor y el programa del foro está completo	1
La sección de los autores y los libros está bien	1
Los nombres de los autores	1
Me gustó la distribución de los libros	1
Me imagino. Veo literatura en cuento, muy ilustrada, otra como novela	1
Me parece que sí. Estoy seguro que hay más autores, nunca tienes suficientes libros.	1
Muchos autores que no conocía	1
Muy bien. Encontré muchos de los autores que andaba buscando en traducción española.	1
No conozco mucho, no sabría cómo relacionarlo	1
No conozco muchos de los autores, no puedo decir, me parece bien	1
No hay una guía. ¿Qué otros autores hay aparte de Saramago?	1
No lo sé, no me he dado la vuelta completa	1
No sé. No la conozco. Veo que hay autores que se conocen.	1
No tanto, porque hay también muchos autores de otros países, como Octavio Paz, y muchos están en español e yo los buscaba en portugués	1
No tengo una familiaridad muy grande, pero siento que el asunto estuvo muy bien hecho	1
Por el diseño, está muy llamativo	1
Por las ofertas que hay, por la muy buena variedad de las presentaciones. Las firmas de los autores.	1
Porque están en una mesita, aunque falta más. Más muestra.	1
Quizás faltarían unos autores. No vinieron editoriales portuguesas con libros en portugués. Todas son traducciones.	1
Sí, está bien representada, pero el esfuerzo de representar a la literatura portuguesa en México es gigantesco, fuera de Pessoa y Saramago no es muy conocida	1
Sí ya que al destacar a los autores en el pabellón hace mucho enfoque a la literatura	1
Sí, creo que sí	1
Sí. No alcancé en la semana a ver la cantidad de autores y literatura que traen	1
Siempre falta algo	1
Son escritores reconocidos dentro y fuera de Portugal	1
Tal vez hacer un poco más llamativo el modo de presentación en la librería	1
Tienen casi todos los libros de Pessoa, no conozco muchos autores, pero creo que está bien	1
Tienen todos los autores más representativos	1
Total	65

13a. ¿A través de la feria ha conocido Ud. algo nuevo sobre Portugal?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos no	18	27,7
sí	43	66,2
ninguna respuesta	4	6,2
Total	65	100,0

13b. ¿A través de la feria ha conocido Ud. algo nuevo sobre Portugal? Sí, sobre:

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos historia, arte y cultura	12	18,5
oferta turística	8	12,3
literatura	23	35,4
política y economía	1	1,5
ninguna respuesta	4	6,2
Total	65	100,0

13c. ¿A través de la feria ha conocido Ud. algo nuevo sobre Portugal? Otro:

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos ninguna indicación	45	69,2
ninguna respuesta	4	6,2
artesanía	1	1,5
autor: Luís Peixoto	1	1,5
autores	1	1,5
autores nuevos más jóvenes	1	1,5
de Pessoa, pardos	1	1,5
don't know	1	1,5
escritores	1	1,5
esto es el problema también	1	1,5
Fado	1	1,5
la música, los bordados,	1	1,5
lo que se ve en el vídeo	1	1,5
los paisajes	1	1,5
música, danza	1	1,5
personas, escritores	1	1,5
una escritora	1	1,5
veo que es muy bonito	1	1,5
Total	65	100,0

14a. ¿Ha encontrado en la feria algún libro de autores/as portugueses o relacionado/s con Portugal que ha comprado o que quiere comprar?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos no	31	47,7
sí	31	47,7
ninguna respuesta	3	4,6
Total	65	100,0

14b. ¿Ha encontrado en la feria algún libro de autores/as portugueses o relacionado/s con Portugal que ha comprado o que quiere comprar? ¿Cuál/es?

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos ninguna indicación	26	40,0
ninguna respuesta	3	4,6
<i>As Vitórias Impossíveis na História de Portugal</i> de Alexandre Borges; Adriano Moreira, <i>Futuro com Memória</i> .	1	1,5

<i>O Separar das Águas e Outras Novelas</i> de Hélia Correia; Castillo Branco, <i>Amor de perdición</i> ; Bernardo Gómes de Brito, <i>Historia trágico-marítima</i>	1	1,5
<i>Poesía y Jazz</i>	1	1,5
Ana Luis Amaral, me llamó la atención. Acabo de conocerla en una charla.	1	1,5
Aun no. Ojalá	1	1,5
Compré un libro de cuentos, un libro de poesía de Pessoa y uno de Peixoto que no se publicó en México	1	1,5
Compré un libro de Peixoto	1	1,5
I don't speak Spanish, but I bought some English books at other stands	1	1,5
Hélia Correia, João Tordo, Isabel Rio Novo	1	1,5
José Saramago, António Lobo Antunes	1	1,5
Lo busqué y no lo encontré	1	1,5
Lobo Antunes	1	1,5
Lobos que fueron hombres	1	1,5
Los libros de idioma	1	1,5
Luís Peixoto, Lobo Antunes	1	1,5
Mia Couto (pero es de Mozambique), Pessoa (pero no lo compré)	1	1,5
Mia Couto; Alexandra Lucas "Un cierto desasosiego"; Lúcia Jorge	1	1,5
Muchos	1	1,5
No he comprado, pero me ha encantado un volumen de "Poesía de Portugal".	1	1,5
No me acuerdo	1	1,5
No recuerdo	1	1,5
Pessoa, <i>Mensagem</i>	1	1,5
Pessoa, <i>Tabaquería</i>	1	1,5
Pessoa, <i>Poesía y cuentos</i>	1	1,5
Poemario <i>ÉTER</i>	1	1,5
Quería descubrir a Lobo Antunes	1	1,5
Quería un libro sobre Fátima. Lo estuve buscando, pero no lo tenían. Me parece raro, pues Guadalajara es una ciudad muy religiosa	1	1,5
Quizás uno de cuentos y poesía	1	1,5
<i>Revista Luvina: Travesía de Portugal</i>	1	1,5
Saramago y Rubén Fonseca	1	1,5
Saramago, <i>Ensayo sobre la lucidez</i>	1	1,5
Una autora nueva, Teolinda Gersão	1	1,5
Una docena de libros: novelistas muy modernos (sobre los 40 años de edad)	1	1,5
Una guía de libros escritos por Pessoa, la compré	1	1,5
Una novela	1	1,5
Voy a ver hoy y mañana	1	1,5
Total	65	100,0

14c. ¿Ha encontrado en la feria algún libro de autores/as portugueses o relacionado con Portugal que ha comprado o que quiere comprar? Géneros:

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos narrativa contemporánea	17	26,2
clásicos	7	10,8
ensayos	7	10,8
cómics	1	1,5
manuales	3	4,6
literatura infantil	1	1,5
poesía	10	15,4
ninguna respuesta	3	4,6
Total	65	100,0

14d. ¿Ha encontrado en la feria algún libro de autores/as portugueses o relacionado con Portugal que ha comprado o que quiere comprar? Otro:

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos ninguna indicación	58	89,2
ninguna respuesta	3	4,6
after life, eat healthy, natural	1	1,5
historia	2	3,1
novela histórica	1	1,5
Total	65	100,0

15. Entrevistados: Nacionalidad

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos mexicana	59	90,8
portuguesa	2	3,1
brasileña	2	3,1
indiana	1	1,5
colombiana	1	1,5
Total	65	100,0