



# THEORY NOW

JOURNAL OF LITERATURE, CRITIQUE, AND THOUGHT

VOL. 5. N° 1, 2022. ISSN: 2605-2822.

#### **DIRECTORA - EDITORA**

Azucena G. Blanco (Universidad de Granada, España).

#### **JEFAS DE REDACCIÓN**

Margarita García Candeira (Universidad de Huelva, España); Maria do Cebreiro Rábade Villar (Universidade de Santiago de Compostela, España).

#### **SECRETARÍA DE REDACCIÓN**

Elisa Cabrera García (Universidad de Granada, España); Tomás Espino (Universidade de Santiago de Compostela, España).

#### **COMITÉ EDITORIAL**

Óscar Barroso (Universidad de Granada, España); Isabelle Galichon (Université Bordeaux Montagne, Francia); Jenny Haase (Humboldt-Universität zu Berlin, Alemania); Jorge Locane (University of Oslo, Noruega); Erika Martínez (Universidad de Granada, España); Arianna Sforzini (Université de Fribourg, Francia); Pilar Villar (Universidad de Granada, España).

#### **CONSEJO ASESOR**

Derek Attridge (University of York, Reino Unido); Susan Bassnett (Warwick University, Reino Unido); Fernando Cabo Aseguinolaza (Universidade de Santiago de Compostela, España); Anthony Cascardi (University of California, Berkeley, Estados Unidos); Antonio Chicharro Chamorro (Universidad de Granada, España); Jonathan Culler (Cornell University, Estados Unidos); Ottmar Ette (Universität Potsdam, Alemania); M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba, España); Julia Kristeva (Université Paris Denis-Diderot, Francia); José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia, España); Judith Revel (Université Paris Nanterre, Francia); Domingo Sánchez-Mesa (Universidad de Granada, España); Marta Segarra (CNRS, Francia / Universitat de Barcelona, España); Darío Villanueva (RAE / Universidade de Santiago de Compostela, España); Sultana Wahnón Bensusan (Universidad de Granada, España).

#### **EDICIÓN TÉCNICA Y MAQUETACIÓN**

Elisa Cabrera García (Universidad de Granada, España); Leire García Arranz (Colectivo Sopas de Ajo, Valladolid) Alberto Ramos Alonso (Universidad de Salamanca, España).

#### **DISEÑO**

Fernando M. Romero

#### **CONTACTO**

theorynow@ugr.es

#### **EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA**

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s/n

18071, Granada (España)

ISSN 2605-2822



# ÍNDICE

## **Teoría de campo entre literaturas pequeñas/menores y literatura mundial**

### **Introducción: Teoría de campo entre literaturas pequeñas/menores y literatura mundial**

César Domínguez, Tomás Espino

Publicado: jan 29, 2021

páginas 1-6

### **Leyendo Bourdieu en Casanova: teoría de campo, illusio y habitus**

Thomas Nulley-Valdés

Publicado: jan 29, 2021

páginas 7-29

### **Las Cantigas, la Corte y Bourdieu**

Harriet Cook

Publicado: jan 29, 2021

páginas 30-49

### **Forma y contenido: la estructuración del campo de la cultura vasca en el franquismo**

Asier Amezaga

Publicado: jan 29, 2021

páginas 50-76

### **Representaciones (ficticias) de un pequeño medio literario: El caso de la literatura luxemburguesa**

Jeanne Glesener

Publicado: jan 29, 2021

páginas 77-96

### **Volver a Bourdieu: Algunas propuestas para pensar el (híper)campo literario mundial**

Antonio Munir Hachemi Guerrero

Publicado: jan 29, 2021

páginas: 97-112

### **Un campo literario transnacional. El caso de los escritores argelinos**

Tristan Leperlier

Publicado: jan 29, 2021

páginas 113-141

**Hacia una sociología de la literatura descentralizada: Notas y comentarios a la teoría bourdieusiana desde la periferia**

Elisabet Carbó Catalan, Ana Kvirikashvili Chitishvili

Publicado: jan 29, 2021

páginas 142-165

**El campo literario transnacional entre (inter)nacionalismo y cosmopolitismo**

Gisèle Sapiro

Publicado: jan 29, 2021

páginas 166-191

**Miscelánea**

**Los cuerpos inscritos: género, moda y literatura**

Rebeca Baceiredo

Publicado: jan 29, 2021

páginas 192-212

**De caminar y mirar: notas situacionistas en la poesía de Karmelo C. Iribarren**

Cristina Tamames Gala

Publicado: jan 29, 2021

páginas 213-235

**Reelaboraciones y reescrituras de los clásicos grecolatinos en la literatura dramática gallega: hacia una propuesta de reconfiguración del canon teatral**

Iria Pedreira Sanjurjo

Publicado: jan 29, 2021

páginas 236-255

**Comunidades operativas y comunidades inoperativas en la novela de Jane Austen, Mansfield Park (1814)**

María Valero Redondo

Publicado: jan 29, 2021

páginas 256-276

**Reseñas**

**El tiempo del paisaje. En los orígenes de la revolución estética**

Miguel Olea Romacho

Publicado: jan 29, 2021

páginas 277-282

## **Sexistencia de Jean-Luc Nancy**

Gerard Moreno Ferrer

Publicado: jan 29, 2021

páginas 283-288

## **Entrevista**

### **Literatura, sociedad y saber: Conversación con Antonio Chicharro**

Antonio Alías Bergel, Antonio Chicharro Chamorro

Publicado: jan 29, 2021

páginas 289-306



## **TEORÍA DE CAMPO ENTRE LITERATURAS PEQUEÑAS/MENORES Y LITERATURA MUNDIAL (INTRODUCCIÓN)**

### **FIELD THEORY BETWEEN SMALL/MINOR LITERATURES AND WORLD LITERATURE**

César Domínguez   
Universidade de Santiago de Compostela  
[cesar.dominguez@usc.es](mailto:cesar.dominguez@usc.es)

Tomás Espino   
Universidade de Santiago de Compostela  
[tomas.espino@usc.es](mailto:tomas.espino@usc.es)

En el presente año 2022 se conmemoran veinte años de la desaparición de Pierre Bourdieu, referencia central de la sociología literaria contemporánea. No hay mejor prueba sobre la vitalidad de su pensamiento, incluso cuando se trata de discrepar, que aquello que Diana Sanz Roig ha llamado certeramente “Bourdieu después de Bourdieu”, o “posbourdieusianismo”, esto es, “un conjunto de autores de distinta nacionalidad y formación que comparten su interés por la obra de Bourdieu y un enfoque sociológico” (Sanz Roig 20). El núcleo duro de dicho conjunto lo conforman quienes fueron sus discípulos directos. Pero no menos influyente es el grupo de discípulos indirectos, aquellos que han accedido a sus lecciones a través de publicaciones, entrevistas y testimonios audiovisuales, las han difundido en traducción y entablado con ellas un diálogo crítico. El elevadísimo grado de internacionalización que su legado conoce no solo cuestiona la exactitud de ciertas actitudes que se le han afeado, singularmente un contraste empírico limitado al caso francés y su ulterior universalización, sino que (de)muestra que se trata de un auténtico ejemplo de “teoría nómada” en términos de

Edward W. Said, una teoría cuyo movimiento —internacional, interdisciplinario— “[l]leva consigo necesariamente procesos de representación y de institucionalización diferentes de aquellos que se produjeron en el lugar de origen”. “Esto complica”, prosigue Said, “cualquier explicación acerca del trasplante, transferencia, circulación y comercio de teorías e ideas” (11).

Practicar estos trasplantes es tarea de quienes encuentran en los escritos de Bourdieu el aliciente necesario con que fortalecer el utillaje teórico y metodológico de aproximación al fenómeno literario y cultural, así como hacer visibles las fricciones y revelar las insuficiencias. Modestamente, con el presente monográfico hemos querido contribuir a esta tarea. Para ello, hemos fijado como idea principal la superación de un “límite”, el límite nacional, entendido este no en una dimensión meramente geográfica y política, sino como un umbral que pone a prueba el funcionamiento de lo literario y de las teorías con las que nos acercamos a él. A Bourdieu se le ha imputado que sus propuestas no superan dicho umbral y, en consecuencia, su noción de “campo literario” no es más que una metáfora heurística que soslaya los problemas inherentes a la idea de literatura nacional.

Una lectura atenta del corpus bourdieusiano, desplegada por trabajos en ocasiones breves y aparentemente inconexos, más allá de la *summa* de *Les règles de l'art*, permite comprobar cómo el mismo Bourdieu realizó incursiones que sobrepasan el mencionado umbral. Una de las líneas de ese desarrollo puede rastrearse entre 1985 y 2000 (Domínguez, “Guillermo de Torre”). En 1985, Bourdieu publica una breve nota significativamente titulada “Existe-t-il une littérature belge ?”, en la que interroga las fronteras lingüísticas (las delimitadas por el francés) y políticas (entre Francia y Bélgica). Bourdieu concluye con una respuesta negativa a su pregunta inicial —“todo lleva a concluir que no existe un campo literario belga propiamente dicho”— y, en consecuencia, a rechazar la coincidencia entre fronteras literarias y políticas en la medida en que “los escritores belgas de lengua francesa (próximos en esto a los provinciales) permanecen sometidos a las leyes del campo literario francés” (5). Con independencia de la exactitud del análisis con respecto al caso belga, matizado por el propio Bourdieu años más tarde (Speller 71), lo cierto es que este trabajo demuestra que los límites del campo literario no son los político-administrativos y, en consecuencia, es incorrecta la afirmación “Bourdieu necesita un aspecto extra-nacional” (Marling 4). Esta línea tiene su culminación en el *post scriptum* del libro de 2000 *Les structures sociales de l'économie*, en el que Bourdieu analiza el doble proceso, económico y cultural, de unificación del “campo nacional”, que “encontraba [...] su límite en las fronteras nacionales y todas las barreras, en especial jurídicas, a la libre circulación

de bienes y personas [...]; y también en el hecho de que la producción y sobre todo la circulación de bienes (económicos e incluso culturales) seguían fuertemente ligadas a marcos geográficos” hasta que “la conjunción de una serie de factores como la liberalización, la desregulación y el desarrollo de nuevas técnicas de comunicación haya favorecido la formación de un *campo económico mundial*” (256). En este sentido, no se trata tanto de que William Marling considere que “su [de Bourdieu] descripción de los *campos* necesite modificarse para el comercio intercultural”, sino de que el propio Bourdieu ya había iniciado esa vía.

Entre ambos trabajos, y no solo en términos cronológicos, cabe situar una conferencia de 1989 en la que Bourdieu propone “algunas reflexiones sobre las condiciones sociales de la circulación internacional de las ideas” (“Las condiciones sociales” 159). Bourdieu se opone a la tesis que sostiene que la vida intelectual posee un marcado carácter internacional; por el contrario, “es el lugar, como todos los otros espacios sociales, de nacionalismos y de imperialismos, y los intelectuales vehiculizan, casi tanto como los otros, prejuicios, estereotipos, ideas recibidas” (160). Bajo esta perspectiva, Bourdieu anuncia la presentación de nada menos que “un programa para una ciencia de las relaciones internacionales en materia de cultura” (159). El lenguaje empleado hasta entonces para la descripción de los intercambios internacionales pertenece más al ámbito de la “mística” que al de la “razón”, sostiene Bourdieu (159), una mistificación que, como bien señala Marling con respecto al papel de la circulación en la definición de la literatura mundial por parte de David Damrosch, se concreta en sustraer la intencionalidad a los agentes para atribuirla a los sistemas literarios<sup>1</sup>.

En este monográfico se realizan incursiones al otro lado del umbral nacional. Por una parte, están las literaturas menores, minorizadas o pequeñas (Domínguez, “Estudios literarios comparados y minorización”), las “provinciales” en términos de Bourdieu, una opción terminológica reveladora de aquello que el propio sociólogo francés percibió con respecto a la vehiculización intelectual de “prejuicios, estereotipos, ideas recibidas”, extendidas en el ámbito del comparatismo francés (*cfr.* Barbe). Por otra parte, la proyección hacia el horizonte mundial, un contínuum del proceso interliterario que llevó al teórico eslovaco Dionýz Ďurišin a anular la distinción entre los ámbitos disciplinarios de las filologías nacionales y la literatura comparada.

---

1 “Una obra penetra en la literatura mundial mediante un proceso doble: primero, al ser leída *como* literatura; segunda, al circular hacia un mundo más amplio más allá de su punto de origen lingüístico y cultural” (Damrosch 6). Nótese, además, cómo este modelo es susceptible de recibir idénticas críticas a las dirigidas contra el modelo de circulación de las teorías (véase, por ejemplo, Clifford).

El presente monográfico se abre con el artículo de Thomas Nulley-Valdés “Reading Bourdieu in Casanova: Field Theory, *Illusio*, and *Habitus*”, que trata de reexaminar cómo el pensamiento de Pierre Bourdieu se imbrica en el conjunto de la obra de la recientemente desaparecida Pascale Casanova. Más allá de la idea de que Casanova trata de extender la noción de campo literario a nivel mundial, Nulley-Valdés analiza la refracción de conceptos como *habitus* o *illusio* no solo en *La República mundial de las Letras* sino también en los estudios de la investigadora francesa acerca de Kafka o Beckett. A continuación, Harriet Cook demuestra en “The *Cantigas*, the Court and Bourdieu” las posibilidades teóricas de conceptos como *habitus* o capital cultural al aplicarlos más allá de su tradicional ámbito temporal, restringido en la mayoría de los casos a los siglos XIX, XX y XXI. A través del análisis del despliegue de diversos idiolectos poéticos dentro de las convenciones del género de la cantiga, Cook reconstruye los modos de acumulación de capital cultural distintivo y la creación de un *habitus* trovadoresco dentro del panorama de la literatura medieval galaicoportuguesa.

Seguidamente, dos trabajos se interesan por los campos de las literaturas pequeñas de Europa. En el primero de ellos “Forma y contenido: la estructuración del campo de la cultura vasca en el franquismo”, Asier Amezaga se interroga acerca de las tomas de posición de los escritores vascos durante el período franquista. Tal y como explica Amezaga, el campo literario vasco en construcción en aquellos años aparece sometido a las fuerzas ejercidas desde diversos polos, tanto formales (especialmente lingüísticos), como de contenido (lo rural frente a lo urbano o lo “autóctono” frente a lo “universal”). El desplazamiento hacia la consagración progresiva de una literatura basada en un euskera modernizado, aprendido de manera autodidacta en contextos urbanos, constituye el principal resultado del nuevo equilibrio de fuerzas generado durante aquellos años. En el segundo de estos artículos, “Representaciones (ficticias) de un pequeño medio literario: el caso de la literatura luxemburguesa”, Jeanne Glesener pone el foco en el medio literario luxemburgués, definido tanto por su exigüidad como por su situación inherentemente multilingüe. A través de una serie de entrevistas con representantes de la literatura luxemburguesa actual y de la lectura de las representaciones novelísticas de la misma en dos novelas de George Hausemer, Glesener analiza la evolución en las últimas décadas de un medio todavía escasamente profesionalizado e institucionalizado.

La reflexión teórica en torno al concepto de campo aplicado a escala global ocupa el artículo de Munir Hachemi “Volver a Bourdieu: algunas propuestas para pensar el (híper)campo literario mundial”. Partiendo de una lectura del pensamiento de Bourdieu desde las ideas de Gilles Deleuze y Michel Foucault, Hachemi propone una expansión

de conceptos como “campo”, subrayando su dimensión de dispositivo de saber/poder y analizando su posible aplicación a la literatura mundial en forma de “hipercampo”. El trabajo de Tristan Leperlier, “Un campo literario transnacional. El caso de los escritores argelinos”, se detiene en un campo que se debate entre los polos nacional e internacional (de ahí su carácter “transnacional”), el campo literario argelino durante los años de la guerra civil (1991-2002). A través de un pormenorizado análisis de correspondencias múltiples en las tomas de posición de los escritores argelinos, Leperlier estudia cómo este campo, condicionado por el conflicto político, el multilingüismo, el exilio y la dependencia de editoriales extranjeras, se ubica entre la heteronomía (tanto política como económica) y una relativa autonomía debida en gran medida precisamente a su carácter transnacional.

En “Hacia una sociología de la literatura descentralizada: notas y comentarios a la teoría bourdieusiana desde la periferia”, Elisabet Carbó-Catalan y Ana Kvirikashvili realizan un recorrido por la recepción y circulación reciente de las ideas de Bourdieu en torno a la noción de autonomía. Prestando especial atención a los espacios latinoamericanos y postsoviéticos, Carbó-Catalan y Kvirikashvili llaman la atención acerca del potencial teórico que alberga la revisión desde la periferia de la noción de autonomía, al tiempo que subrayan la necesidad de ampliar y diversificar nuestras herramientas conceptuales a la hora de analizar dinámicas complejas que combinan lo local, lo nacional, lo regional y lo global. Por último, “El campo literario transnacional entre (inter)nacionalismo y cosmopolitismo”, de Gisèle Sapiro, ofrece un panorama de las diversas escalas (nacional, cosmopolita, internacional, transnacional, mundial, global) en las que se ha desarrollado el campo literario en los últimos siglos. A través de un pormenorizado análisis de sus diversos actores a distintos niveles (estados, mercados, instituciones supranacionales, traductores, premios, ferias e incluso la Iglesia), Sapiro recorre los procesos que llevan desde un espacio “inter-nacional” dominado por los estados-nación europeos hacia un modelo desarrollista que ampliaba el campo más allá de Occidente y una escala global que sigue sin embargo dominada por los capitales (económicos y simbólicos) de Europa y Estados Unidos.

Es precisamente en la diversidad e interconexión de escalas (desde lo local a lo global, pasando por lo nacional, lo regional y lo transnacional) donde se revela la vitalidad de la teoría de Bourdieu veinte años después de su desaparición. El presente monográfico trata de ofrecer una visión panorámica de las líneas de fuerza que ofrece el campo posbourdieusiano hoy, al tiempo que deja vislumbrar nuevas perspectivas de aplicación en diálogo con las orientaciones teóricas surgidas en las últimas décadas.

## Bibliografía

- Barbe, Jean-Paul. "Place des littératures regionales en Europe". *Précis de littérature européenne*, Béatrice Didier (ed.), París, Presses Universitaires de France, 1998, pp. 191-198.
- Bourdieu, Pierre. "Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques". *Études de lettres*, vol. 4, 1985, pp. 3-6.
- . *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducido por Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1995.
- . "Las condiciones sociales de la circulación de las ideas". *Intelectuales, política y poder*, traducido por Alicia Gutiérrez. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999, pp. 159-170.
- . *Las estructuras sociales de la economía*, traducido por Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial, 2002.
- Clifford, James. "Notas sobre teoría y viaje", traducido por Rodrigo Zamorano. *Cuadernos de teoría y crítica*, vol. 1 (*Teorías viajeras*), 2015, pp. 65-78.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2003.
- Domínguez, César. "Guillermo de Torre junto a Jorge Luis Borges: mediadores transatlánticos del meridiano intelectual 1927-1945 (o sobre los *gatekeepers* de William Marling: *adenda et corrigenda*)". *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, vol. 81 (*Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de época*), 2020, pp. 56-75.
- . "Estudios literarios comparados y minorización: por una literatura comparada pequeña". *Textualidades (inter)literarias. Lugares de lectura y nuevas perspectivas teórico-críticas*, Anxo Abuín González, Fernando Cabo Aseguinolaza y Arturo Casas (eds.), Madrid/Fránkfort, Iberoamericana/Vervuert, 2020, pp. 173-213.
- Đurišin, Dionýz. *Theory of Interliterary Process*, traducido por Jessie Kocmanová y Zdeněk Pištek. Bratislava, Veda, 1989.
- Marling, William. *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*. Oxford, Oxford University Press, 2016.
- Said, Edward W. "Teoría viajera", traducido por Ricardo García Pérez. *Cuadernos de teoría y crítica*, vol. 1 (*Teorías viajeras*), 2015, pp. 11-40.
- Sanz Roig, Diana. "Bourdieu después de Bourdieu". *Bourdieu después de Bourdieu*, Diana Sanz Roig (ed.), Madrid, Arco/Libros, 2014, pp. 11-48.
- Speller, John R. W. *Bourdieu and Literature*. Cambridge, Open Book, 2011.

## READING BOURDIEU IN CASANOVA: FIELD THEORY, *ILLUSIO*, AND *HABITUS*

LEYENDO A BOURDIEU EN CASANOVA: TEORÍA DE CAMPO, *ILLUSIO* Y *HABITUS*

Thomas Nulley-Valdés   
The Australian National University  
[thomas.nulley-valdes@anu.edu.au](mailto:thomas.nulley-valdes@anu.edu.au)

Fecha de recepción: 27/11/2021

Fecha de aceptación: 21/01/2021

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.22865>

**Abstract:** Pascale Casanova's world literature theory and methodology developed in *The World Republic of Letters* draws heavily from Pierre Bourdieu's sociology. While criticism to date has noted (mostly in a superficial fashion) *that* Casanova builds explicitly on Bourdieu—for example, that she expands his nationally focused field theory into her ambitious theorisation of world literary space—, *how* and the extent to which Casanova implicitly draws and develops Bourdieu has not been fully uncovered. This paper analyses the implicit methodological and theoretical elements which Casanova has drawn from Bourdieu, specifically her subtle use and development of concepts such as the literary field, *illusio*, and *habitus*, as well as the role of critical reflexivity and epistemological vigilance in research. By reading Bourdieu in Casanova, it is possible to gain both a deeper understanding of Casanova's theory and methodology by considering these Bourdieusian underpinnings and, at the same time nuance and revise Casanova's proposal beyond the widespread Manichean critiques of her supposed inherent Gallocentrism.

**Keywords:** Pascale Casanova; Pierre Bourdieu; field theory; world literature; literary theory.

**Resumen:** La teoría y la metodología literarias de Pascale Casanova avanzadas en *La República mundial de las Letras* recurren en gran medida a la sociología de Pierre Bourdieu. Aunque la recepción crítica hasta la fecha ha notado (generalmente de manera superficial) *que* Casanova se basa explícitamente en Bourdieu —por ejemplo, que expande su teoría de campo de enfoque exclusivamente nacional a su ambiciosa teorización del campo literario mundial—, *cómo* y la medida en que Casanova toma y desarrolla a Bourdieu aún no han sido estudiados suficientemente. Este artículo analiza elementos metodológicos y teóricos implícitos que Casanova toma de Bourdieu, específicamente a través de su uso y sutil desarrollo de conceptos como el campo literario, *illusio*, y *habitus*, así como también el rol de la reflexividad crítica y vigilancia epistemológica en la investigación. Así, al leer la obra de Bourdieu en Casanova se logra una comprensión más profunda de la teoría y la metodología de Casanova considerando estos cimientos bourdieusianos, lo cual hace posible matizar y revisar la propuesta de Casanova más allá de las críticas maniqueístas dominantes de su supuesto galocentrismo inherente.

**Palabras clave:** Pascale Casanova; Pierre Bourdieu; teoría de campo; literatura mundial; teoría literaria.

## 1. Introduction

The reception of Pascale Casanova's theory of world literary space has constantly referenced her theoretical underpinnings in Pierre Bourdieu. This is unsurprising, firstly, given her doctoral dissertation was supervised by none other than Bourdieu and would later develop into her seminal work *La République mondiale des lettres* [*The World Republic of Letters*], and secondly, because "Bourdieu's thinking [...] is everywhere in the book" (Thomsen 213). The connection is apparent not least in the extensive use of Bourdieu's sociological concepts such as: *champ* or *espace* (field or space); *instances de consécration* (consecrating authorities); *le capital symbolique* (symbolic capital); *le capital littéraire* (literary capital); *tempo* (tempo); *champ de production restreinte* (sub-field of restricted production); *prises de position* (position-takings); *trajectoire* (trajectory); *l'autonomisation progressive du champ littéraire* (autonomization of the literary field), and adaptations of the terms *heteronomous* and *autonomous* used by Bourdieu in relation to the autonomous state of the artistic field and particular authors.

Despite the profusion of common terminology, critical reception of Casanova's work has mostly made (at best) superficial connections back to Bourdieu (See: Prendergast; Eagleton; Sánchez Prado; Perus; Franco; Poblete; and Damrosch). As James English has rightly noted, "[o]ne can readily deploy Bourdieu's theoretical concepts without undertaking the kinds of ethnographic fieldwork and multiple correspondence analysis from which he derived them" (364). Nevertheless, I posit that this is not the case with Pascale Casanova. Not only does she in many senses follow Bourdieu's methodology (illustrated more clearly in her sole authors works such as *Kafka, Angry Poet*), but her deployment of Bourdieusian concepts is as much explicit as it is implicit, as such we must consider closely *how* and to what extent Casanova draws and develops Bourdieu.

This paper proposes a closer analysis of Casanova's theory, concepts, and language, uncovering the extent to which her theory "builds explicitly" on Bourdieu's, as John Speller briefly notes (71). This paper argues that the above concepts and critical terms, far from being critically disembodied or used in a general sense, indicate intentional theoretical appropriations by Casanova. More specifically, as will be explored in this paper, Bourdieu's field theory, *illusio*, and *habitus* are central yet vary in how explicitly and implicitly they are apparent in Casanova's critical *oeuvre*. The final two concepts, for example, while not being named explicitly in *The World Republic of Letters*, underpin fundamental aspects of her theory. By reading Bourdieu in Casanova, and explicating these implied Bourdieusian elements, this paper also revises some of the longstanding critiques made of Casanova's theory which have been fixed, specifically her apparently inherent ethnocentrism.

## 2. Reading Bourdieu

Bourdieu's theory of fields was developed and positioned itself in response to three predominant sociological theories (which also had a large effect on literary studies): Claude Levi Strauss' structuralism, Jean-Paul Sartre's existentialism, and Jacques Derrida's post-structuralism. Bourdieu's sociology critiqued the position of the first two for their excesses in the agency/structure debate; structuralism, for its disregard for individual agency, and, existentialism, for the opposite reason, for overemphasising the role of the freely choosing subject and giving little or no acknowledgement of the structures which inform and determine decision-making (Bourdieu, "Structuralism and Theory of Sociological Knowledge"). Bourdieu's own critical position-taking in respect to these schools attempted to overcome this seemingly insurmountable impasse within the social sciences (Swartz).

Decades later, in 1992, when Bourdieu was to expand his sociological theory into the artistic sphere with *Les règles de l'art* [*The Rules of Art*], post-structuralism, synonymous with the French thinker Jacques Derrida, had gained momentum in the scholarly world of literary analysis during the 1980s and 1990s, especially in the United States academy. This new wave of analysis related to a philosophy of literature was a reaction against structuralism and the natural sciences and claimed that science was one discourse among many whose “texts” had no truth-value claims which could grant it epistemological supremacy over any other discipline<sup>1</sup>. Once applied to literary analysis scholars attempted to read a text against itself or deconstruct it (using a hermeneutics of suspicion), relegating any discussions on social context, authorial biography, or authorial intent as increasingly irrelevant. As another so-called “deconstructionist” Roland Barthes explained in his seminal essay “The Death of the Author”,

[t]hus literature (it would be better, henceforth, to say writing), by refusing to assign to the text (and to the world as text) a “secret”: that is, an ultimate meaning, liberates an activity which we might call counter-theological, properly revolutionary for to refuse to arrest meaning is finally to refuse God and his hypostases, reason, science, the law (521).

The philosophical and literary implications for scholars who embraced post-structuralist analysis were that the meaning of the text was not analysed through the external elements of the text, instead, the text was to be analysed internally, in isolation from all these other elements, in effect denying the validity of these former approaches.

With his theory of fields, Bourdieu establishes his own position on the side of the scientific community and in opposition to these post-structuralist or post-modernist stances (Bourdieu, *Homo academicus*)<sup>2</sup>. In “Structuralism and Theory of Sociological Knowledge”, Bourdieu defines theory (scientific and literary)

not as a literal translation based upon a term-by-term correspondence with the “real”, merely reproducing the apparent elements and properties of the object after the fashion of the mechanical models of ancient physics. The structure of symbols symbolizes the structure of relations established by experience in such a way that the relation between theory and facts, between reason and experience, is still a structural homology (688-9).

---

1 An enormously influential text in this early post-structuralist research was undoubtedly *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts* by Bruno Latour and Steve Woolgar.

2 In Bourdieu's ethnography of the academy *Homo academicus* he has this to say regarding the recent waves of the postmodern study of science and his position in respect to them: “Far from leading to a nihilist attack on science, like certain so-called ‘postmodern’ analyses, which do no more than add the flavour of the month dressed with a soupçon of ‘French radical chic’ to the age-old irrationalist rejection of science, and more especially social science, under the aegis of a denunciation of ‘positivism’ and ‘scientism’, this sort of sociological experimentation applied to sociological study itself aims to demonstrate that sociology *can* escape from the vicious circle of historicism or sociologism” (xii-xiii).

Bourdieu, as such, applies the same relational principles used in advanced sciences to his sociology and in turn to his study of art and literature in *The Rules of Art* (39), in which theory is a translation or a symbol of what it attempts to capture in the real world via analogy (“Structuralism and Theory” 689). In this way Bourdieu sets himself the task of constructing an evolving theoretical model which could be fine-tuned over time through “a procedure of verification” and the “testing against reality” and which could explain the invisible laws and structures of not only the social world but also the artistic (“Structuralism and Theory” 699-700).

However, there is an important difference, in that contrary to the positivist tradition in science which maintains that scientific knowledge is based on observable and verifiable phenomena, Bourdieu maintained that the real world is understood and reinterpreted through the constructed model, and not observed necessarily in a pure and objective sense<sup>3</sup>. As such, Bourdieu’s model, much less positivistic in its make-up, is more traditionally formalistic, in the sense that it is a growing model which can be tested and corrected, with an explanatory ability to reveal the world to us, as interpreted through the developing model. As was to be expected in this context of suspicion and scepticism on the part of post-structural and post-modern literary critics, Bourdieu’s particular approach to social science and literary criticism was criticised particularly in Western academia for its foundational contradiction of these various theories in vogue.

However, in the contemporary university setting, when we are once again at a time when literary studies must continue to struggle to remain a relevant discipline amidst an increasingly instrumentalised research sector, literary analysis is experiencing shifts towards empirical methods of research with digital humanities and computational approaches gaining significant institutional backing and the emergence of big data collection projects such as those by Franco Moretti’s distant reading. It is not surprising, then, that along with these shifts in humanities methodologies Bourdieu’s (and by extension Casanova’s) claim to connect external and internal levels of analysis through an exploration of the text and the world is being revisited by scholars.

### **3. Bourdieu’s field theory, *illusio*, and *habitus***

Bourdieu’s theory of fields can be explained simply through the metaphor of Russian dolls, where each represents a concentric level of power relations, their relational char-

---

3 Yet tempering his commitment to the sciences, Bourdieu criticised the “false philosophy of objectivity” and what Nietzsche had called “the dogma of the immaculate perception” (“Structuralism and Theory” 695) in respect to the positivistic tendencies of certain branches of sociology.

acter, and the various distinct levels of analysis. Bourdieu's starting point and largest Russian doll is that of the field of power, a national structure defined by unequal internal power relations. Within this space, the social structure of the fields or competing groups is hierarchically ordered according to the varying levels of economic and cultural capital within the field of power. Bourdieu situates the literary field within this broader social structure, as "a universe obeying its own laws of functioning and transformation, meaning the structure of objective relations between positions occupied by individuals and groups placed in situations of competition for legitimacy" (*Rules of Art* 214) which encloses writers and their competing struggles. As Speller recognises, Bourdieu in effect attempts to provide a more detailed analysis of the well-worn term "Republic of Letters,"<sup>4</sup> to show that it is a social category with its own struggle for a specifically literary capital (or power, prestige, influence, etc.) rather than political or economic capital (56)<sup>5</sup>. In reference to the symbolic capital or value of a work, however, Bourdieu claims that what we perceive to be the inherent quality, value or significance of a work are in fact products of the literary game founded on collective belief, or the *illusio*.

For Bourdieu, *illusios* are apparent in a variety of fields, be it the literary, the political, the religious, or the scientific. It is the collective belief in "the game" held by players—writers, readers, and critics in this case, in other cases believers, scientists, etc.—and which simultaneously contributes to the existence of the game through their participation in it, and by extension also perpetuates the *illusio* itself (*Rules of Art* 335). It is from this standpoint that Bourdieu describes the literary field as a separately functioning *illusio* to that of the ordinary common-sense world:

[t]o take the literary illusion seriously is in fact to play one *illusio* off against another: [...] the literary *illusio*, the belief of learned people, a privilege of those who live literature and who can, by writing, live life as a literary adventure, is played off against the most common and most universally shared *illusio*, the *illusio* of common sense. Sancho is to Don Quixote what the Thracian servant is to Thales, a permanent reminder of the reality of the world of common sense, of the common world, almost universally shared, unlike special worlds which are microcosms founded, like the universe of literature or of science, on a rupture with common sense and with the doxic adherence to the ordinary world (*Rules of Art* 335).

---

4 This is a critique which has also been leveled against Pascale Casanova, even though throughout her work she favors the term "world literary space" throughout, over the catchy "world republic of letters" which she uses to title her main work.

5 Bourdieu states in his essay "The Field of Cultural Production" that "[t]he *space of literary or artistic position-takings*, i.e. the structured set of the manifestations of the social agents involved in the field—literary or artistic works, of course, but also political acts or pronouncements, manifestos or polemics, etc.—is inseparable from the *space of literary or artistic positions* defined by possession of a determinate quantity of specific capital (recognition) and, at the same time, by occupation of a determinate position in the structure of the distribution of this specific capital" (30).

Here Bourdieu compares the real or common-sense world with the literary world, in a sense describing a worlding of literature which in Casanova's model would take a more ambitious proportion and a topographic resemblance to (yet relative independence from) the international political world.

The Russian dolls continue, as within this literary field Bourdieu creates two sub-fields which categorise authors according to their cultural production. Firstly, heteronomous writers, who belong to the subfield of mass production (popular with the public and the media) and secondly, autonomous writers, who belong to the subfield of restricted production and, despite being less successful commercially, accumulate greater symbolic capital due to their greater ability to innovate and transform the cultural field. It is this group within the literary field who though its specifically literary form of capital exerts dominance over other writers: the dominated writers such as popular writers (heteronomous writers); the new or nascent—and as yet unrecognised—avant-garde (autonomous writers); and, failed writers who fall between these two poles for their use of out-dated forms which do not bring them great commercial success nor innovate literary forms, leaving them without economic nor symbolic capital. This symbolic capital however is not something which Bourdieu considers inherent to the work or measurable according to universal norms or aesthetics, but rather relating back to the *illusio*, “[t]he producer of the *value of the work of art* is not the artist but the field of production as a universe of belief which produces the value of the work of art as a *fetish* by producing the belief in the creative power of the artist” (*Rules of Art* 229). That is, the actors within this artistic and literary field of production, the critics, publishers, academies, juries, which mediate quite overtly in the production of the value of works and their authors.

In addition to this broader level of analysis of the field of power and the literary space, Bourdieu undertakes an analysis of the writer's trajectory and position-taking (or “space of positions”) within this literary space, as well as the comparatively more micro-scaled analysis of their literary position-takings through their fiction, within the “space of possibilities” (*Rules of Art* 231-39). Bourdieu's methodology analyses an author's trajectory by expanding the work of a traditional literary biography, which might predominantly focus on just the subject, to also analysing the writer's social position-takings and overall social trajectory within the structure, such as their choice of publishers, groups with which they are affiliated, manifestos, or even their choice of writing style or genre, all which are understood as “*placements/investments* and *displacements/disinvestments*” into specific types of symbolic or economic capital<sup>6</sup> (*Rules of Art* 258-59).

---

6 Bourdieu constructs his own biographical analysis of position-takings and social trajectory in contradistinction to a simple and traditional kind of biography which he critiques for its undervaluing of the significance of those

These decisions, however, are ultimately mediated by a person's *habitus*, which is formed throughout their life, from their family to broader levels of interaction which culminate in a personal conviction about one's social identity and one's place in the world. The *habitus*, for Bourdieu, holds a determinate sway in the kinds of position-takings, risks, genres, and groups in which writers might participate. Bourdieu, for example, describes how affluence can provide the preconditions to literary advantage by being born and cultivated in a social position of high cultural capital, as well as provide the artists with the economic stability to be audacious in their pursuit of artistic prestige, while conversely, working class, provincial and foreigner artists may experience disadvantage in these areas due to their social and geographic distance from the ordaining centres (*Rules of Art* 261-62).

One final level of inquiry in Bourdieu's method requires an analysis of the author's written text within the broader space of works and within the space of possibilities. Bourdieu sees each work of art as belonging to a space of works in which it is situated in a relational position to other artworks by way of refusal, approbation, parody, denial, emulation, etc. In this sense, the author's position-takings make possible an added scope of analysis, not solely their choice of publishers or groups but also their work as responding to other works in a struggle to set themselves apart within this competitive structure of the literary field.

Additionally, for Bourdieu, what a particular writer has produced is only part of the space of possibilities, or in other words, potential other works, or literary courses of action. Whilst heavily invested in constructing and detailing the *structure* of the field of power; the literary field; and the socio-cultural formation of writer's *habitus*, Bourdieu also emphasises the agency of the writers by acknowledging their career position-takings and their interventions into the space of works within their personal "space of possibilities". In short then, according to Speller's summary of Bourdieu's method,

[m]icro-textual analysis and macro-social analysis are thereby linked in a sort of hermeneutic circle (not a term Bourdieu uses), in which our understanding of the "part" (here, a singular text), defined within a web of intertextual relationships, (the "space of works") is informed by our understandings of the "whole" (the author's position, again defined relationally in the literary field and in the field of power), which in turn increases with our understanding of the "part", and so on (64).

Bourdieu's analysis, then, is an attempt to account holistically for the existence and form of a particular literary text (and also in-turn how this informs the other levels of analysis)

---

structural interactions: "Trying to understand a career or a life as a unique and self-sufficient series of successive events without any other link than association with a 'subject' (whose consistency is perhaps only that of a socially recognized proper name) is almost as absurd as trying to make sense of a trip on the metro without taking the structure of the network into account" (*Rules of Art* 258-59).

as it is explicated by its multiple simultaneous positions as an intertextual interlocutor in the space of works; as one product among many potentials in the space of possibilities; and informed by an author's *habitus*, trajectory, position-takings in their respective division (heteronomous or autonomous) within the local literary field.

By way of parenthesis, in terms of language, it is significant to make a note on the English translation of Casanova's work and the ways in which the connections to Bourdieu have been both highlighted and hidden. The translator, Malcolm B. DeBevoise, who despite providing a skilful translation of Casanova's unique style and flair, errs by obscuring some significant concepts imported from Bourdieu. I am referring specifically to the preference by the translator for terms with wider usage in English such as commitment and career over the very specific Bourdieusian terms of position-taking and trajectory. While position-taking is obviously clunky and not particularly concise as a compound word besides having little currency in common parlance, it captures both the very act of taking an authorial stance, through an exercise of personal agency, as well as an understanding that this stance occurs within a determinate context and structure. Commitment, on the other hand, is defined according to the *Oxford English Dictionary (OED)* as a dedication to a cause, ideology, etc. ("commitment" 7a.) or "[i]n the existential philosophy of Sartre: the action of engaging with the world or committing oneself to a social or political cause" ("commitment" 7b.). The issue with using the term commitment over position-taking, then, is that it erroneously emphasizes a Sartrean existentialism which Bourdieu intentionally disavowed and removes the rich meaning embedded in the original term which incarnated the way in which his theory was developed as a synthesis of the aforementioned agency/structure debate, and which a more direct translation would have highlighted more clearly.

Equally, career has been defined by the *OED* as "[a] person's course or progress through life" ("career" 5a.), a definition which can be shown once again to conflict with Bourdieu's preferred term: trajectory. From Latin, the etymology indicates its origin in the natural sciences and later applied figuratively, to express "[t]he path of any body moving under the action of given forces" (*OED*, "trajectory" B1a. and B1b.). While career highlights the individual's course through life, in some senses disregarding external factors or forces at play, trajectory on the other hand once again captures and emphasizes these structural factors while acknowledging the individual subject, here the author. This is apparent in a number of passages in which trajectory would have been a superior translation more consistent with the deeper structural emphasis Casanova was making, for example:

Generally speaking, one can point to some feature of every writer's *career*—important, to be sure, but nonetheless secondary—that conceals the structural pattern of literary domination (*World Republic* 42).

They are not clear-cut choices, but rather a series of possibilities that are dependent on political and literary constraints and on the development of a writer's *career* (which is to say the degree of national and international recognition his work enjoys) (*World Republic* 267).

Each of their *careers* poses, in an exemplary way, the question of how literary universality is manufactured (*World Republic* 354).

DeBevoise, nevertheless, did acknowledge this potential misreading in a translator's note in which he explains his avoidance of a literal rendering of *trajectoire* and expresses his hope it will be interpreted "in keeping with the root sense of the English word and with the author's (Casanova's) own conceptions, [as] the path and passage of a writer through literary space and literary time" (*World Republic* 402). Nevertheless, in perhaps opting for a more readable approach, the English translation of the Bourdieusian concepts<sup>7</sup> in *The World Republic of Letters* inadvertently obscures Casanova's Bourdieusian terminology and, to a certain extent, exposes the text to interpretations in conflict with both Casanova and Bourdieu's thought.

#### 4. Casanova's position-taking in the field of world literature

In his seminal work *The Rules of Art*, Bourdieu had proposed that literature did not require a separate form of analysis (as it was then in the French scholarly space) and therein applied his sociological theory of fields to art and literature. In the same way Casanova also developed her own international literary criticism by building on Bourdieu's sociological theory of fields and Fernand Braudel's *économie-monde* economic model. In fact, in the author study *Kafka, Angry Poet*, we gain further insights into how Casanova sees her own literary criticism as striving toward becoming a "fully fledged social science" which functions at the "intersection of history, sociology (as developed by Pierre Bourdieu) and textual criticism" (7), similar to Bourdieu's vision. It is with these theoretical foundations that Casanova sets the parameters of her own approach responding to and positioning her work in respect to the *nouvelle critique* (and by extension, the American New Critics), historicism, postcolonial criticism, as well as national literary criticism. As will be seen—or as any reader familiar with Casanova's rather negative academic reception—this unique position-taking would not be without its problems, perhaps due in part to the direct critiques it advanced against widely established schools and methodologies.

---

7 It is worth noting that position-taking and trajectory are the preferred terms both in Susan Emanuel's English translation of Bourdieu's *The Rules of Art* with Polity Press, as well as used widely in scholarship on Bourdieu.

In *The World Republic of Letters* Pascale Casanova reads Henry James' short story "The Figure in the Carpet" as a veiled criticism of the enduring critical assumption that every work of literary fiction is a sudden and inexplicable expression of artistic creativity (2). In the story, the character of the critic holds the view that texts are somehow autonomous from the world (and in extreme cases from each other and even the author themselves) and any attempt at tracing dependence, influence or connection with these external factors is an impossible task. Later in her book, Casanova critiques Roland Barthes for holding this exact view in his 1960 essay "Histoire et littérature" ["History and Literature"], when he claims the irreconcilability of the two: "[o]n the one hand the world, with its profusion of facts, political, social, economic, ideological; and on the other the work, apparently solitary, always ambiguous, since it lends itself to several meanings at the same time" (524)<sup>8</sup>. Barthes here is in clear unison with earlier sceptics of the American New Criticism, namely Wimsatt and Beardsley, in their critique of historicist's reliance on "external evidence", and their view that it held little bearing on the close reading of texts (477). In their criticism of what they called the "intentional fallacy", Wimsatt and Beardsley had claimed "that the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art" (468).

Conversely, and alongside Bourdieu in radically opposing this view, Casanova posits that to understand an author's work one must consider the whole of the figure in the carpet or, that is, the complex and apparently disordered pattern and structure of, for instance, a Persian rug, her analogy for world literary space. It is from this standpoint that Casanova lays out a "new tool for reading" the texts themselves ("Literature as a World" 73), or a "new hermeneutic logic" (*World Republic* 352) to literary analysis which is both literary *and* historical, and which constantly passes "back and forth between the microscopic and the macroscopic, between the individual writer and the vast literary world" (*World Republic* 352). In a sense then, Casanova attempts to achieve, similarly to Bourdieu's passing between micro-textual analysis and macro-social analysis, a mutually informing harmony between external and internal levels of analysis in response to Barthes' apparent antinomy and the New Critics' claims against historicism.

Equally, Casanova critiques and positions her approach in respect to the excesses and limitations of more historically and politically grounded approaches to literature such as historicism and postcolonial criticism. She warns of the excess of certain historicists who fall into the trap of "the illusion of immediate understanding" in approaching

---

8 «[D]'une part le monde, son foisonnement de faits, politiques, sociaux, économiques, idéologiques ; d'autre part l'œuvre, d'apparence solitaire, toujours ambiguë puisqu'elle se prête à *la fois* à plusieurs significations» (Barthes 524). In the text I have cited the English translation from *The World Republic of Letters* (349).

texts through external material or an author's biography (*Kafka* 9), or that "external criticism, which describes the historical conditions under which texts are produced, without, however, accounting for their literary quality and singularity" (*World Republic* 4-5). Yet, while acknowledging that some efforts in this task of establishing links between these seemingly irreconcilable worlds has been made by postcolonial criticism, Casanova critiques the postcolonialist's primarily political basis and tendency to emphasise external criticism as failures to account for the very literary elements (aesthetic, formal, and stylistic) that also connect the two worlds. Again, like Bourdieu, Casanova's model rather than reifying political, historical, and economic explanations in literary criticism, posits the relative autonomy of the literature-world from the politico-economic world and argues for a complex understanding of the former without reducing it to the latter.

Lastly, Casanova explicitly critiques the "nationalization" of literatures and literary histories, distancing these approaches to her own "international literary criticism" (*World Republic* xi, 5). This is where the development from Bourdieu's analysis of the French cultural field in *Les règles* is most apparent. If for Bourdieu this "Persian rug" would have required a detailed explication of the field of power and the field of cultural production at a strictly national level, Casanova's development was to establish an international literary criticism, a "*mondialisation* of Bourdieu's cultural maps" as James F. English put it (364). To continue with her metaphor, then, the Persian rug for Casanova is world literary space, and the critic's task is to approach works, authors, and contexts through "a non-national history of strictly literary events, of the rivalries and competitions, the subversions and conservative reactions, the revolts and revolutions that have taken place in this invisible world" (*World Republic* xii). Unsurprisingly, then, in the period when scholars were worlding and globalising their approaches in the 1990s and when "renewed interest in world literature took off", "Casanova was somewhat involuntarily dragged into this field" alongside Franco Moretti and David Damrosch as the proponents of a new turn in world literature theories and methodologies (Thomsen 212).

While ambivalent towards a criticism restricted exclusively to the national field, Casanova does not do away with the national space in her model. Instead, Casanova acknowledges that

contrary to what economistic views of globalization would have us believe— international struggles take place and have their effects principally within national spaces; battles over the definition of literature, over technical or formal transformations and innovations, on the whole have national literary spaces as their arena ("Literature as a World" 81).

The national literary space is an essential level of analysis for Casanova's model—to deny it would be counterfactual—however, the separate and divided analysis of nation-

al literatures which arose out of the historical emergence of world literary space, represents to Casanova a form of critical astigmatism (“Literature as a World” 78). Necessary then is an understanding of the whole, the structure and dynamics of world literary space, which allows for a more complete understanding of the international or transnational trajectories, interventions, and the recognition of literatures and what norms and prejudices inform that recognition (“Literature as a World” 78-79). It requires not only an awareness of the author’s position within their space, but also the positioning of that space within the fabric of the literature-world. Hence it is unsurprising that her two major author studies would focus on authors who lived transnational lives, between nations, languages, and literature: *Samuel Beckett: Anatomy of a Literary Revolution* and *Kafka, Angry Poet*.

### 5. *Illusio à la Casanova*

For Casanova, the literature-world is not solely spatial, but also has a “‘tempo’ peculiar to literature” (*World Republic* 4), something she called the literary Greenwich meridian (*World Literature* 87). Similar to Greenwich Mean Time, the arbitrary line in relation to which all time zones are measured and which organises the “real” world, the Greenwich meridian of literature determines literary modernity and orders world literary space according to this standard (*World Republic* 88). This concept was strongly critiqued, (mis)understood as Casanova’s imposition of the centre’s self-aggrandisement and devaluation of all literatures which fell beyond its sphere of influence, allowing such “hierarchies to determine the qualitative worth of whole swathes of literary fields” (Ganguly 257). However, when understood as part of a global *illusio* described rather than necessarily inscribed by Casanova, then the literary Greenwich meridian can be considered as part and parcel of the literature-world’s structural hierarchy and inequality. This literary Greenwich meridian exists both in thought, through the *illusio* regarding what represents the global modern or the “world” which writers embody and project, and in things, as it constitutes and transforms literary production through structural relations to the rest of world literary space.

This plays itself out in various ways. Firstly, the very structure of world literary space is theorised by Casanova as an *illusio*, that is, as both real and imagined:

[I]terary space in all its forms—texts, juries, editors, critics, writers, theorists, scholars—exist twice over: once in things and once in thought; that is, in the set of beliefs produced by these material relations and internalized by the players in literature’s Great Game (“Literature as a World” 82).

That is to say that the literary world is not solely made up of texts and stories, but of people, their opinions, discourses, valorisations, and beliefs also. Literary value is not an inherent quality nor can it be measured according to the standards of other *illusios*, be it the scientific, the economic, or even the common sense. For Bourdieu, as for Casanova, what is perceived as the “inherent” symbolic capital, prestige, or value of an artwork—oftentimes in respect to the canon described as the universal or timeless quality, as André Malraux might put it—, are in fact the *products* of the literary game grounded in its very own collective belief or *illusio*. At the end of the 19th and the beginning of the 20th century Paris was without doubt an epicentre of artistic innovation and experimentation, something which was both a reality and an *illusio*, and like a self-fulfilling prophesy drew so many writers to Paris further confirming and contributing to its prestige and authority to define the literary Greenwich meridian, and in turn further fuelling the *illusio*. Much the same has occurred in other literary capitals such as Barcelona, especially for Latin American authors during the second half of the twentieth century, and increasingly now in New York.

Despite literary capital being associated with nations, it is also associated with language, and consequently *illusios* also pervade conceptions of linguistic hierarchies. When measuring the dominance of a language Casanova draws on political sociologist Abram de Swaan, who posited that the more polyglots who spoke the language the more central the language was on a global scale. Adapting this analysis to the literary world, Casanova insists the literary dominance of a language is not best measured by the number of writers or readers it has, but based on the number of “cosmopolitan intermediaries” such as publishers, editors, critics, translators, who circulate texts into languages and out of them (*World Republic* 21) and is dependent on a “professional milieu” of cultivated publics and press, a competitive publishing industry, and an interested and literate bourgeoisie (*World Republic* 15). As Casanova stressed in her article “What is a Dominant Language?”, the inequality between languages is not absolute but practical and can be explained, in part, due to the *illusio* generated around prestigious languages:

*“Prestige” comes from the Latin praestigium, meaning, according to Larousse, “imposture, illusio,” or “illusio produced by magic or a spell,” thus “ascendancy, enticement, attraction, charm. It is a sort of power based on illusion”.* It becomes clear that all world languages have been affected by this difference [...] There is a dominant language if (and only if) speakers believe in the difference (379-80)<sup>9</sup>.

---

9 Italics in the original.

The literariness of a language and the value of translation into certain languages over others is also, thus for Casanova, also regulated and realised by the literary *illusio*.

Despite these complex assessments, Casanova's attempt to provide a totalising or universalised theory of world literature received ample criticism for the unwittingly European and French purview of her theorisations (Guerrero; Ette). For the new French edition of *La République mondiale des lettres* in 2008, Casanova offered a *mea culpa*, acknowledging her own critical ethnocentrism:

I now take account of the fact that I was—and how could I have hoped to escape being?—a pure product of the very structure I had described. I would say that I was spontaneously and decisively inclined, by the mere fact of my French identity, to mix myself up in matters of literary universals (“Preface” 172).

The truth is, the extent to which a critic is capable of distancing themselves from their socio-cultural origins, and the culturally specific *illusions* conditioned therein, is obviously questionable, putting into doubt any proposal which seeks to offer a perspective from the world or so-called “objective” analysis. What *is* within the power of the critic, however, are methods of self-reflexivity, peer evaluation and critique, and developed theories and methodologies capable of development, adaptation, and growth, all concepts apparent in Casanova's theory and methodology as they are in Pierre Bourdieu's.

These critiques nevertheless provide a useful corrective to Casanova's theorisations, part of what Bourdieu emphasised as the necessary processes of critical self-reflexivity and “epistemological vigilance” (*Homo academicus* 15): “I think that we only have a chance of achieving real communication when we objectify and master the various kinds of historical unconscious separating us, meaning the specific histories of intellectual universes which have produced our categories of perception and thought” (*Rules of Art* 344). Casanova had at least acknowledged this more broadly in her emphasis that the authority and prestige of a language, a national literature, an author, work, or the pronouncements of a critic rested upon the collective belief, or *illusio*, in its authority (*World Republic* 164-65). She did so more explicitly when she even openly critiqued Eurocentric critics who, without realising it, impose arbitrary and ethnocentric standards across the literary world:

[t]he authority of the great literary capitals is not unambiguous, however. The power to evaluate and transmute a text into literature is also, and almost inevitably, exerted according to the norms of those who judge it. It involves two things that are inseparably linked: celebration and annexation. Together they form a perfect example of what might be called Parisianization or universalization through denial of difference. The great consecrating nations reduce foreign works of literature to their own categories of perception, which they mistake for universal norms, while neglecting all the elements of historical,

cultural, political, and especially literary context that make it possible to properly and fully appreciate such works (*World Republic* 154).

While the irony is lost on Casanova at the time of making these pronouncements, and the hypocrisy acknowledged and absolved to a certain extent through her *mea culpa*, it ought to be recognized, nevertheless, that while the term *illusio* is almost completely absent from Casanova's critical *oeuvre*, there are evident traces that it has underpinned core elements of her theorisation, not least her critical methodology which is underpinned by critical self-assessment, even when this evidently a very difficult task. Uncovering both the way in which *illusio* as a theoretical concept and the practice of scholarly reflexivity as a methodology not only further highlights the Bourdieusian underpinnings to Casanova's *oeuvre*, but should cause us to question the rather Manichean characterisation of Casanova fixed by her mostly negative reception.

## 6. *Habitus à la Casanova*

*Habitus* is another term which does not appear throughout Casanova's *The World Republic of Letters* and which nevertheless can be uncovered in aspects of her analysis in this book as well as elsewhere (such as in *Kafka, Angry Poet*) where this Bourdieusian concept emerges as a significant part of her own theorisation.

According to Casanova's model writers are agents within the competitive and antagonistic world literary structure and can be varyingly classified according to the kind of national space they inhabit and their responses to their unique contexts. For Casanova there is a structural homology that underpins this antagonism and competition from the macro to the micro level, from the vast literary world, down to the national field, and even embodied in authors' *habitus*:

The internal configuration of each national space precisely mirrors the structure of the international literary world as a whole. Just as the global space is organized with reference to a literary and cosmopolitan pole, on the one side, and a political and national pole on the other, each of its constituent spaces is structured by the rivalry between what I shall call "national" writers (who embody a national or popular definition of literature) and "international" writers (who uphold an autonomous conception of literature) (*World Republic* 108).

That is to say, the structure of the literary field, the *illusios* reigning and emerging, as well as authors' *habitus*—"embodied" responses to these approaches as James English has noted (367)—all contribute to cultural production as well as the literary game itself. For example, national writers valorise a national conception of literature (local aesthetics

and norms or out-dated forms) which contributes to the closing-in of their national literary space. This national pole is conceived by Casanova as at once a global centrifugal force directed towards the division of literatures along essentialised national(istic) differences, as well as a force internal to a national field by which a self-enclosed national literary space can be conceived, demarcated, and sustained (*World Republic* 108-9).

This antagonistic relation described by Casanova arises rather directly from Bourdieu's own argument that "[t]he literary or artistic field is a *field of forces*, but it is also a *field of struggles* tending to transform or conserve this field of forces" (*Field of Cultural Production* 30). This governing quasi-Darwinian outlook, not to mention her appropriation of Bourdieu's conceptualisation of autonomous and heteronomous writers for her division between international and national writers, once again continue to emphasise the Bourdieusian reading.

Yet, despite this apparently simple and bipolar introduction, Casanova nuances and bifurcates her definition of these authorial *habitus*. In continuing the example above, the situation is altogether different in dominated literary spaces of the global periphery where the "national" writer is paradoxically—according to Casanova—working for the independence of their national space by carving out its own distinctive literary and cultural identity (*World Republic* 279). In this sense the national writers of a dominated space can represent the first generation of a "new" independent literary space, the "fomenters of the first literary revolts" who, by defining a unique literary space, create the possibilities of conformity with this tradition, *à la* national writers, or revolt, as is the case with international writers (*World Republic* 327).

More broadly, and opposed to this national pole, are those who Casanova denotes as "international" writers who valorise an autonomous conception of literature unencumbered by national concerns, are open to foreign dialogue, and are the seekers of artistic modernity (*World Republic* 108, 280). It is within this division that Casanova details three distinct authorial typologies or, as I argue, *habitus*: assimilation, differentiation, and revolution.

*Assimilation* is an option for writers from predominantly literarily impoverished regions who instead of contributing to the creation of their own national space choose to assimilate themselves into a more dominant space by writing in another language or self-translating (*World Republic* 207)<sup>10</sup>.

---

10 In this category of assimilationists Casanova's case studies include: V.S. Naipaul (Trinidad to England), Henri Michaux (Belgium to France), E. M. Cioran (Romania to France) and later in her specific discussion of the Irish case, George Bernard Shaw (Ireland to England).

*Differentiation* is the route chosen by writers who manufacture a distinctive national literary identity as a form of independence from a more dominant field, such as a past coloniser or linguistic power, and gather literary credit to enter into global literary competition on their own footing, so to speak. These writers deploy a variety of strategies including auto-ethnology (*World Republic* 223); the importing of literary metrics, expertise and techniques from closer to the Greenwich meridian of literature (*World Republic* 232); or the creation of linguistic difference through a distortion of the language (*World Republic* 284)<sup>11</sup>.

The final category of writers are the *revolutionaries* who transform, renew, or destroy the literary order undermining the forms and codes accepted at the Greenwich meridian of literature and what is considered modern and defining new parameters and hierarchies in the process (*World Republic* 326). This process transforms the governing *illusio* of the literary world, in effect “altering the relations between players, the laws or rules of their game, and the nature of the stakes to be fought for” (English 366). The 20th century exemplars of this *habitus* according to Casanova were James Joyce and William Faulkner, who set new parameters and measures of literary prestige, and whose modes and styles were seized for local literary purposes across the globe. These and other international writers through their global outlook and literature strengthen the international pole, a force which Casanova considers the centripetal force that works at a global scale for the unification of world literary spatially and temporally (*World Republic* 109).

Some critics have claimed that *The World Republic of Letters* circumscribes authorial motivations to nothing more than a search for visibility, global fame, or the desire to enter the pantheon of universal literature, “as if their vision of the world would not also be deeply affected and motivated by a protest before the lived and observed injustices of his/her nations”<sup>12</sup> (Vidal 251), as though literariness were the only purpose of strategy of literature (Montaldo 119). It is true that Casanova focalises the majority of her study on international authors and, in particular, the literary revolutionaries for whom these criticisms may apply. It is also true that Casanova dedicates herself less to analysing the role of politics in literature or those authors who would fit into her national typology, despite it being a rather prominent if not the most common literary *habitus*. Yet, to purport

---

11 In this differentiationist category Casanova’s case studies include Latin American (Rubén Darío, Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier, Octavio Paz, Mário de Andrade), Spanish (Juan Benet), African (Mouloud Mammeri, Mouloud Feraoun, Kateb Yacine, Daniel Olorunfemi, Ngugi wa Thiong’o), American (Gertrude Stein), Canadian (Michel Tremblay in the Québécois community) and Irish (John Millington Synge) authors.

12 “[C]omo si su visión de mundo no estuviera también profundamente marcada y motivada por la protesta ante las injusticias vividas y observadas en sus naciones y en Latinoamérica en general” (Vidal 251).

that Casanova's model reduces *all* literary interventions to strategic literary innovation and modernity is to misinterpret the fundamental Bourdieusian categorisation between heteronomous and autonomous writers which Casanova clearly develops, and unfairly assuming that her focus on international authors is a reductive conclusion rather than one aspect of her scholarly focus among many.

As such, Casanova not only draws on Pierre Bourdieu's broad categories of autonomous and heteronomous authors, but further develops this taxonomy of authorial *habitus* within her own theorisations of world literary space. The obvious limiting factor in this aspect of theorisation in *The World Republic of Letters*, however, is the vast and consequently superficial treatment of the *habitus* of the various authors which Casanova draws on to define her rough taxonomy. Casanova herself acknowledged the limited nature of her work in discussing all the literary geographies she has mapped in her world structure (*World Republic* 304). While she goes some way in remedying this vacuum with her chapter of the Irish "paradigm" (*World Republic* 304), Casanova's book-length study of Franz Kafka, *Kafka, Angry Poet*, provides a better indication of what Casanova's critical methodology, including an analysis of *habitus*, might look like. In it, Casanova explores in great depth Kafka's intellectual marginality (100), his clash with paternal authority (102), his bureaucratic career and political *habitus* (108-9), and his complicated identity as a germanised-Jew in Prague favourable to Eastern Judaism but ambivalent toward Western Zionism (112-22). These various intersecting features which make up Kafka's familial, relational, social, political, and religious identity are germane to Casanova's analysis of Kafka's literary position-taking as well as his *habitus*. As such—and in response to the above charge—given that *The World Republic of Letters* is a theoretical work intended to develop the analogy of the literature-world through the ubiquitous inductive evidence from its historical development, unification of literary spaces, its laws, *illusios*, and inequalities, and support for these through the testimony of writers from across the globe, it might be considered unreasonable for critics to expect highly detailed and deep analyses of specific authors of all schools.

## 7. Conclusion

While not pretending to be an exhaustive analysis, this paper has shown how and the extent to which Casanova has both based and developed her theorisation and literary methodology on Bourdieu's. While to date connections back to Bourdieu have been identified mostly in relation to Casanova's expansion of Bourdieu's field theory to a global scale, this paper has shown there are many more deep and implied

connections to be drawn and which are indeed necessary to fully grasp Casanova's theoretical proposal.

This is evident in an explicit sense through Casanova's borrowing of a considerable number of Bourdieu's most seminal concepts—such as field, symbolic and literary capital, as well as the concepts of autonomy and heteronomy in the cultural field—even when at times they have been obscured in translation. But this paper also sheds light on Bourdieusian terms left mostly unnamed yet fundamental throughout Casanova's critical *oeuvre*, namely *illusio* and *habitus*.

*Illusio* permeates Casanova's entire conceptualisation of world literary space: governing the notion of literariness; determining the power and prestige and symbolic capital of certain texts, authors, languages, and nations over others; and establishing and perpetuating the Greenwich meridian of literature. In a self-reflexive gesture, Casanova also acknowledged the influence of the *illusio* in the predisposition of scholars of the most dominant spaces to ethnocentric critique. Her underscoring of epistemological vigilance in this respect is enough to revise the charge laid against her by critics who invariably misread her account in *The World Republic of Letters* as privileged naïveté or Gallocentric ideology and to stress the importance of a Bourdieusian reading to fully grasp Casanova's theoretical proposal.

*Habitus* was yet another unnamed Bourdieusian term which Casanova draws on in a number of her studies, from her broad authorial typologies expounded in *The World Republic of Letters*, to her more complex and detailed analysis of the various dimensions to Franz Kafka's *habitus* in her sole author study. This concept was also shown to be at work in her back and forth micro-/macroanalysis of the competition, antagonism, and struggle evident at all levels of her structural homology: from the vast literary world to the national field and in the author's mind as well as in their literature.

And lastly, there are those deeper and perhaps more fundamental epistemological similarities, such as Bourdieu and Casanova's joint disputation with other competing schools of thought (such as the post-structuralists and New Critics). Yet here it can be said that Casanova has also broken new ground in differentiating her approach from national literary scholarship (including Bourdieu's) and postcolonial criticism. In a less overt sense what is also clear is that in terms of methodology the apple really hasn't fallen far from the tree, so to speak, in that Casanova similarly creates a generative model emulating Bourdieu's own hermeneutic circle. There is, thus, a unity of approach both in their work as "amphibious" critics working at the nexus of history, sociology, and literature, as well as in their development of theoretical models designed to grow and develop through concrete praxis and through indispensable processes of critical reflexivity.

## Bibliography

- Barthes, Roland. "Histoire et littérature : à propos de Racine". *Annales, Economies, sociétés, civilisations*, vol. 15, no. 3, 1960, pp. 524-37.
- \_\_\_\_\_. "Death of the Author". Translated by Richard Howard. *Literary Theory. An Anthology*, 3rd edition, Julie Rivkin and Michael Ryan (eds.), Hoboken, John Wiley and Sons Limited, 1986, pp. 518-21.
- Bourdieu, Pierre. "Structuralism and Theory of Sociological Knowledge". Translated by Angela Zanotti-Karp. *Social Research*, vol. 35, no. 4, 1968, pp. 681-706.
- \_\_\_\_\_. *Homo academicus*. Translated by Peter Collier. Stanford, Stanford University Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Les règles de l'art*. Paris, Seuil, 1992.
- \_\_\_\_\_. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Edited by Randal Johnson. Cambridge, Polity Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Translated by Susan Emanuel. Cambridge, Polity Press, 2017.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*. Paris, Seuil, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Literature as a World". *New Left Review*, vol. 3, no. January/February, 2005, pp. 71-90.
- \_\_\_\_\_. *Samuel Beckett. Anatomy of a Literary Revolution*. Translated by Gregory Elliott. London, Verso, 2006.
- \_\_\_\_\_. *The World Republic of Letters*. Translated by M.B. DeBevoise. Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- \_\_\_\_\_. "What Is a Dominant Language? Giacomo Leopardi: Theoretician of Linguistic Inequality". Translated by Marlon Jones. *New Literary History*, vol. 44, 2013, pp. 379-99.
- \_\_\_\_\_. *Kafka, Angry Poet*. Translated by Chris Turner. London, Seagull Books, 2015.
- \_\_\_\_\_. "Preface to the 2008 Edition of *La République mondiale des lettres*". *Journal of World Literature*, vol. 5, 2020, pp. 169-173.
- Damrosch, David. "World Literature in Theory and Practice". *World Literature in Theory*, David Damrosch (ed.), London, John Wiley & Sons, 2013, pp. 1-11.
- Eagleton, Terry. "The empire writes back. Should the literary realm be seen as its own republic, complete with frontiers, legislators and rivalries? Yes, according to a bold new theory. Terry Eagleton applauds a milestone in the history of modern thought". *New Statesman*, 11 April 2005, vol. 134, no. 4735, pp. 50-51.

- English, James F. "Cultural Capital and the Revolutions of Literary Modernity, from Bourdieu to Casanova". *A Handbook of Modernism Studies*, Jean-Michel Rabaté (ed.), London, John Wiley & Sons, 2013, pp. 363-77.
- Ette, Ottmar. "Desde la filología de la literatura mundial hacia una polilógica filología de las literaturas del mundo". *América Latina y la literatura mundial; mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, Gesine Müller and Dunia Gras Miravet (eds.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015, pp. 323-367.
- Franco, Jean. "Nunca son pesadas/las cosas que por agua están pasadas". *América Latina en la "literatura mundial"*, Ignacio Sánchez Prado (ed.), Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 183-95.
- Ganguly, Debjani. "Global literary refractions: Reading Pascale Casanova's *The World Republic of Letters* in the post-Cold War era". *English Academy Review*, vol. 29, no. 1, 2012, pp. 249-64.
- Guerrero, Gustavo. "The French Connection: Pascale Casanova, la literatura latinoamericana y la República mundial de las Letras". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 39, no. 78, 2013, pp. 109-21.
- Latour, Bruno, and Steve Woolgar. *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills, Sage, 1979.
- Montaldo, Graciela. *Zonas Ciegas. Populismo y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Oxford English Dictionary*, "career, n." 5a, Oxford University Press, 2019. [www.oed.com/view/Entry/27911](http://www.oed.com/view/Entry/27911), accessed 6 November 2021.
- \_\_\_\_\_. "commitment, n." 7a and 7b, Oxford University Press, 2019. [www.oed.com/view/Entry/37161](http://www.oed.com/view/Entry/37161), accessed 6 November 2021.
- \_\_\_\_\_. "trajectory, n." B1a and B1b, Oxford University Press, March 2019. [www.oed.com/view/Entry/204477](http://www.oed.com/view/Entry/204477), accessed 6 November 2020.
- Perus, Françoise. "La literatura latinoamericana ante *La República mundial de las Letras*". *América Latina en la "literatura mundial"*, Ignacio Sánchez Prado (ed.), Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 147-81.
- Poblete, Juan. "Globalización, mediación cultural y literatura nacional". *América Latina en la "literatura mundial"*, Ignacio Sánchez Prado (ed.), Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 271-305.
- Prendergast, Christopher. "The World Republic of Letters". *Debating World Literature*, Christopher Prendergast (ed.), London, Verso, 2004, pp. 1-25.

Sánchez Prado, Ignacio M. “‘Hijos de Metapa’: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)”. *América Latina en la “literatura mundial”*, Ignacio Sánchez Prado (ed.), Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 7-46.

Speller, John R.W. *Bourdieu and Literature*. Cambridge, Open Book Publishers, 2011.

Swartz, David. *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Thomsen, Mads Rosendahl. “Heralded Heroes”. *Journal of World Literature*, vol. 5, 2020, pp. 211-21.

Vidal, Hernán. “Derechos humanos y estudios literarios/culturales latinoamericanistas: perfil gnóstico para una hermenéutica posible (en torno a la propuesta de Pascale Casanova)”. *América Latina en la “literature mundial”*, Ignacio Sánchez Prado (ed.), Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 213-54.

Wimsatt, W. K. and M. C. Beardsley. “The Intentional Fallacy”. *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 3, 1946, pp. 468-88.

## THE *CANTIGAS*, THE COURT AND BOURDIEU

### LAS *CANTIGAS*, LA CORTE Y BOURDIEU

Harriet Cook

Independent Scholar

[harrietecook@googlemail.com](mailto:harrietecook@googlemail.com)

Fecha de recepción: 14/11/2021

Fecha de aceptación: 18/01/2021

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.22810>

**Abstract:** In the speech she gave on entering the Royal Galician Academy, the poet Chus Pato defined *trobar* as an incredibly mobile phenomenon where poets would cast their gaze upon words from different directions. Inspired by this, my article seeks to explore what medieval troubadours using Galician-Portuguese hoped to achieve when they “located”, “surrounded”, “spun around”, “returned upon”, “circled behind”, “encircled” and “returned” (Pato, *At the Limit* 20) to specific words or conventions within the space of the court. In the first half of my discussion, I use Pierre Bourdieu’s theories on linguistic exchanges to elucidate how *cantigas* may have functioned within the social setting of the court and I explore some case studies from a subset of *cantigas* labelled as being of *género incerto* by one of the main online databases of medieval Galician-Portuguese lyric. In the second, I demonstrate how we can use Bourdieu’s definitions of “field”, “habitus” and “cultural capital” to uncover the ways in which troubadours proved their “profit of distinction” by giving *coita*, one of the main conventions of the *cantigas de amor*, a meaning unique to them.

**Keywords:** *cantigas*; Bourdieu; Galician-Portuguese; medieval lyric; Chus Pato; Galician Studies.

**Resumen:** En el discurso que dio al entrar en la Real Academia Galega, la poeta Chus Pato describió el acto de trovar como un fenómeno increíblemente móvil que dio a los trovadores la oportunidad de mirar palabras desde distintos ángulos. Tomando como inspiración esta definición, mi trabajo explora lo que los poetas que usaron el gallego-portugués querían conseguir a través de este proceso de “atopar, xirar, rodear, dar a volta a algo, ir derredor, rodar a palabra, darlle voltas” (Pato, *Baixo o límite* 13) a distintas palabras y convenciones dentro del propio espacio de la corte. En la primera sección del artículo, utilizo las teorías de Pierre Bourdieu sobre intercambios lingüísticos para iluminar las distintas funciones desempeñadas por las cantigas y exploro algunos poemas recogidos en la categoría *género incerto* usada por una de las bases de datos más importantes de la lírica medieval gallego-portuguesa. En la segunda, indico cómo podemos usar las definiciones que nos ofrece Bourdieu de conceptos como “campo”, “habitus” y “capital cultural” para descifrar cómo los trovadores confirmaron su “beneficio de distinción” a la hora de dar a una de las convenciones principales de las *cantigas*, la *coita*, su propio significado.

**Palabras clave:** *cantigas*; Bourdieu; gallego-portugués; lírica medieval; Chus Pato; Estudios gallegos.

On 23 September 2017 in Ourense, the contemporary Galician poet Chus Pato read two essays to mark her investiture into the Royal Galician Academy. In these “dúas alas”, which she compared to a butterfly’s body, Pato explored “algunhas cuestións que me preocupan, que me inquietan, que me chaman ao respecto do poema e da poesía” (Pato, *Baixo o límite* 9). In her discussion of the second of these, she delved into the relationship between writing and biography, into what she called the “lingua do poema” (13). To do this, she turned to medieval poetics and the “primeiros trovadores” (13), describing the act of *trobar* as follows: “Trobar, atopar, xirar, rodear, dar a volta a algo, ir derredor, rodar a palabra, darlle voltas” (13). The synonyms Pato uses here to describe what it means to *trobar* have been translated by her long-term creative partner, Erín Moure, in the following way: “To write or sing, to poeticize – *trobar* – is to locate, surround, spin round, return upon something, circle behind, encircle the word, return to it” (Pato, *At the Limit* 20). In the first instance, Pato equates the verb *trobar* to its vernacular etymon, which derives from the Old Occitan “to locate” or “to find” and

its Latin rhetorical analogue *inventio*<sup>1</sup>. The evocative imagery she subsequently uses depicts a poet turning a word around in their hands, stepping away from it, looking at it from multiple angles and then returning to it. Presenting the writing or singing process in this way, Pato depicts *trobar* in terms of place and movement, and shows us how it is the poet who finds, moves around and returns to words. In doing so, she invites us to ask the following question: if the poet is orbiting the multifaceted nature of language in this way, what universe is in operation around them?

To understand the universe of poets who composed in Galician-Portuguese between the end of the twelfth and the middle of the fourteenth century, this article focuses on the court and studies, from a social angle, why and how troubadours using Galician-Portuguese within this space “located”, “surrounded”, “spun around”, “returned upon”, “circled behind”, “encircled” and “returned” to specific words or conventions. In the first half of my discussion, I explore the “why” by applying Pierre Bourdieu’s theories on linguistic exchanges to the Iberian court communities in which these songs were composed and I present the “how” via case studies taken from a group of *cantigas* labelled as being of *género incerto* by one of the main online databases of medieval Galician-Portuguese lyric. In the second, I demonstrate how we can use Bourdieu’s definitions of “field”, “habitus” and “cultural capital” to uncover how troubadours proved their “profit of distinction” by giving one of the main conventions of the *cantigas*, *coita*, their own meaning. The way I apply Bourdieu to the *cantigas* in both sections is inspired by Mark Johnston’s essay “Cultural Studies on the *Gaya Ciencia*”. Here Johnston considered how contemporary theories on culture could be applied to fifteenth-century Castilian court lyric in ways that would draw out how lyric composition was a “signifying” practice” (239–39) and how its composition “involved competition for a status above and beyond the benefits gained from the exercise of literacy alone” (248)<sup>2</sup>. This, he argued, led to “distinctive subject positions” being forged from “contending relations” (251). In building on this work and seeing how we might use it in relation to an earlier Iberian lyric form, the following two sections of my article seek to uncover how we can trace the competitive nature of lyric composition through the *cantigas*, with a specific focus on one of their main forms, the *cantigas de amor* (male-voiced love songs).

1 For the etymology of *trobar* and its connections to “finding”, see Paden (“Troubadour”; “The Etymology of Old Occitan *Trobar* and *Trobador*”). See also Corominas where *trovar* is defined as “hallar” (*Breve diccionario* 587).

2 Johnston’s exploration of the competitiveness of this lyric builds on a significant corpus of work, some examples of which include Weiss in relation to the *cantigas* (Weiss, “Literary Theory and Polemic in Castile” 496), Sarah Kay in relation to the ‘competitive masculine economy’ (Kay 84) that defined troubadour production in the south of France and Simon Gaunt who argued that the *canço* was “a vehicle for masculine competition within a feudal hierarchy” where men could “negotiate their status in relation to each other” (Gaunt 144).

### “Uncertain Genres” and Uncertain Social Places

Originally published in French, Bourdieu’s “The Economy of Linguistic Exchanges” explores how linguistic exchanges are “relations of symbolic power in which the power relations between speakers or their respective groups are actualized” (*Language and Symbolic Power* 37). My hypothesis throughout what follows is that if we understand the *cantiga* as a form of linguistic exchange, we can begin to unpick its various functions within the court. Nuancing the dynamics of “power relations”, Bourdieu draws out how “linguistic circulation” depends upon the “distinctive value which results from the relationship that the speakers establish, consciously or unconsciously, between the linguistic product offered by a socially characterized speaker and the other products offered simultaneously in a determinate social space” (*Language and Symbolic Power* 38). Applying this to the *cantigas*, we can infer that once a poet has decided to compose a song and that song has entered circulation, it is then accorded a “distinctive value”, but this is only acquired when those operating in the same space decide there is something “distinctive” about it in comparison to other *cantigas*. The social distinction that derives from the *cantiga*’s stylistic and semantic distinctiveness, therefore, depends on the context in which it is received, on those who perform it, those who listen to it and those who participate in the same court community.

As Bourdieu presents another means for understanding the signifying potential of linguistic exchanges, he turns to style and explores how “distinctive properties” are attained:

The question of style: this “individual deviation from the linguistic norm”, this particular elaboration which tends to give discourse its distinctive properties, is a being-perceived which exists only in relation to perceiving subjects, endowed with the diacritical dispositions which enable them to make *distinctions* between different *ways of saying*, distinctive manners of speaking. It follows that style [...] exists only in relation to agents endowed with schemes of perception and appreciation that enable them to constitute it as a set of systematic differences, apprehended syncretically. (*Language and Symbolic Power* 38)

Following this framework, for a *cantiga* to be recognized as being “distinctive”, it has to exist within the court space. The “perceiving subjects”, i.e. the other members of the same court community who might be looking at the same *cantiga* but from different angles, must have the set of “diacritical dispositions” that mean they can understand how a poet is engaging with “style”. That is to say that the “perceiving subjects” and the “speaker” must share an understanding of what “style” is, that they must know and be able to use the same conventions. It is the repeated verse forms and motifs we associ-

ate with the *cantigas* that demarcate what we can describe as the “common language” shared by medieval troubadours who composed in Galician-Portuguese. Within this language, however, as Bourdieu explains, there is space for speakers to “fashion an idiolect”:

What circulates on the linguistic market is not “language”, as such, but rather discourses that are stylistically marked both in their production, in so far as each speaker fashions an idiolect from the common language, and in their reception, in so far as each recipient helps to produce the message which he perceives and appreciates by bringing to it everything that makes up his singular and collective experience. (*Language and Symbolic Power* 39)

The idea that an “idiolect” can emerge from a “common language” is particularly useful for us when we look at the *cantigas* since it gives us a means by which to unlock how this lyric, as Mariña Arbor Aldea has described, “articula unha voz única, pero sobre esa voz destacan maneiras, formas, voces” (“Voz e voces”, 558)<sup>3</sup>. By using Bourdieu to reflect on the shared but distinct voices of the *cantigas*, we can start to explore how troubadours composing in Galician-Portuguese relied on using a common linguistic code in personal ways in order to carve out “distinctive” positions and “idiolects”.

My point of entry into applying Bourdieu’s theories to the *cantigas* is a corpus of 29 songs that the database of medieval Galician-Portuguese lyric set up by the Instituto de Estudos Medievais at the Universidade NOVA de Lisboa (hereafter referred to as the Lisbon database) have not placed into any of their thirteen other categories: *amigo*, *amor*, *escárnio e maldizer*, *gesta de maldizer*, *tenção*, *tenção de amor*, *cantiga de loor*, *pranto*, *pranto de escárnio*, *lai*, *sirventês moral*, *pastorela* and *espúria* (*Cantigas medievais galego-portuguesas*). Instead, these “uncategorizable” songs have been collected together under the label *género incerto* and in many cases, the database explains in the synopsis below the poem why this decision has been made. “A por que perço o dormir” [63, 15], for example, is described as a *cantiga* that belongs to the “zona de limite entre os géneros” where it is not a *cantiga de amor* (which would be its first vocation) but also not a satirical song<sup>4</sup>. Similarly, “A ren que mi a mí máis valer” [12, 2] is deemed to be

---

3 Arbor Aldea’s 1995 article on the voices of medieval Galician-Portuguese lyric builds on a strand of scholarship in *cantiga* studies that started to take centre stage in 1985 when Weiss, Thomas Hart and Vicens Beltran began to move away from the idea that the *cantigas de amor* represented a homogeneous, uniform form that adhered to conventions with no room for individuality. Instead, they explored how “convention and originality need not be enemies” (Hart 51), that these poems present “líñas de innovación” and “trazos personais” (Beltran 12) and that the men who composed them were not “constrained by the moulds in which they cast themselves” but engaged with conventionality “as a very creative practice” (Weiss, “On the Conventionality of the *Cantigas d’amor*” 240).

4 Each *cantiga* I cite in this article is identified by an index code in square brackets and/or its incipit. The index code corresponds to the system set up by Giuseppe Tavani in his *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* (1967) whereby each troubadour was assigned a number between 1 and 156 according to alphabetical order and then each of his *cantigas* ordered alphabetically according to the incipit and assigned its own number.

a “curiosa cantiga” that appears to be a *cantiga de amor* but actually operates “numa zona um pouco alheia às regras habituais do género”. “Ai Deus, que grave coita de sofrer” [125, 1] is also said to “parece[r] em tudo uma cantiga de amor”, but because it has a “problemático refrão”, it is not labelled as such. What these *cantigas* seem to share is that they generate a certain level of anxiety for the modern reader who seeks to present the *cantigas* in groups whose composition rests on what we can glean from the *Arte de Trovar* and a small number of *cantigas* that do reference the “cantigas d’amigo” [64, 5] or a “cantiga d’amor” [85, 9]. We must be aware of this medieval interest in the boundaries of convention and these categories can and should orient our readings. However, it is important that we also find ways to ensure we are attuned to movement across formal and thematic boundaries, movement that may sometimes be obscured by modern practices of generic labelling. This movement, I put forward, is best perceived when we examine poems that are apparently hard to place within inherited categories, such as the group of poems that appear under the heading *género incerto* on the Lisbon database.

The fact that modern scholars looking back at these 29 *cantigas* have deemed these poems not “conventional” enough to fit into any of the other thirteen categories is important for researchers looking for songs where poets are perhaps at their most creative in terms of how they combine conventions in idiolectic ways in order to set themselves apart from (and over) others. It is not to claim that these *cantigas* would have been seen as “uncertain” in the medieval period. It is, instead, to reflect upon how a modern aesthetic appreciation of genre has generated a group of songs that can fall out of our line of vision of what a *cantiga de amor*, *cantiga de amigo*, etc., is precisely because of how they are presented to us. Indeed, the very existence of this negative category (where songs that do not fit neatly into other categories have been placed) risks having unintended consequences on our understanding of the “linguistic exchanges” crafted by troubadours composing in Galician-Portuguese. This becomes particularly apparent if we choose the option “filtrar por género” and select “Amor” since this does not present us with any of the *género incerto* songs that are described as being “almost but not quite” *cantigas de amor*. Yet, if we restore those *incerto* songs that are “almost

---

Songs can be searched with this index number on the MedDB database by converting it into a six-digit code e.g. [22,17] becomes 022017. They should be entered in the search function on the Universo Cantigas website without a space after the comma. If readers are using the Lisbon database, they should search for *cantigas* according to the incipit or by identifying where a specific poem appears in one of the manuscripts on either MedDB or Universo Cantigas, and then searching according to that number by clicking on “Manuscritos”, then “Lista de folios e cantigas” in the relevant songbook. This article cites the editions of *cantigas* published on the Universo Cantigas website because of the wealth of information made available on this database, including a paleographic edition of each poem, a full history of editorial interventions and manuscript variants, Galician paraphrases of most *cantigas* and explanatory notes on metre, lexis and meaning.

but not quite” *cantigas de amor* to our readings of male-voiced Galician-Portuguese love lyric, we are able to see how what is perceived as “uncategorizable” or “uncertain” by modern readers may give us a key into unlocking how and why the medieval poets who composed these songs developed idiolects. By reading these songs closely, we are also able to shine a clearer light on the poetic processes that enabled troubadours to circle around a core set of ideas and values, turning them around in their hands to produce something distinctive from an apparently common and anonymous set of shared conventions.

The following three *incerto cantigas* have been identified as forming part of lyric sequences: “Non quer’a Deus por mia morte rogar” [118, 6], “Con vossa graça, mia senhor” [46, 1] and “Non sei dona que podesse” [46, 5]. The first of these, “Non quer’a Deus por mia morte rogar”, throws up especially interesting questions around the function a song that does not quite fit into any of the “três géneros canónicos da lírica galego-portuguesa” can play in the middle of a narrative arc (*Cantigas medievais galego-portuguesas*). Drawing on Weiss’s awareness of the importance of narrative theory to lyric sequencing in the *cantigas de amigo* (1988: 20), here I examine how the up-and-down nature of such an arc can represent a journey through conventionality. “Non quer’a Deus por mia morte rogar” is attributed to Pedro, the Count of Barcelos, a bastard son of Dom Dinis whose life at court spanned from the end of the thirteenth to the beginning of the fourteenth century and who is credited with bequeathing the famous *Livro das Cantigas* to King Alfonso XI in 1350. Both Manuel Simões (who authored a solo edition of the poet’s complete corpus) and the curators behind the Lisbon database recognize that the Count’s male-voiced love songs present a form of sequence. Simões has defined this as “una sequenza elaborata da arte” (*Il canzoniere di D. Pedro, conte di Barcelos* 27), “un racconto compiuto e strutturato con una lógica interna perfetta” (29), while the Lisbon database has presented it as a “sequência cronológica”. The sequence is largely thought to comprise four songs. The first of these, “Que muito ben me fez Nostro Senhor”, shifts from describing how it was God who instigated the subject’s falling-in-love with such a beautiful and eloquent lady to revealing that it was God who took her away and killed her, condemning the lover to a hopeless life of intense pain where all he can do is think about her and long to die. The second, “Non quer’a Deus por mia morte rogar”, described by the Lisbon database as being about “o desalento e mesmo a descrença numa justiça divina”, sees the lyric subject declare he is no longer going to pray to God for life or death because neither has any point. The subject continues to lament here how much he is made to suffer by God, how he is unable to find the reason for this suffering and how he cannot expect to receive “ben nen mal” or “pesar

nen prazer” in the future. The third song in the sequence, “Tal sazon foi en que eu ja perdi”, demonstrates the cyclical essence of the narrative arc set up by the Count: not only do we find out that the lyric subject has fallen in love again, but we find that God has been restored to a central position since he has given the subject a new woman to love. These songs are followed in the manuscript tradition by “Non me poss’ eu de morte defender” [118, 5]<sup>5</sup>. Here the lyric subject declares he is no longer able to defend himself against Love. Given the hopelessness of his situation, he resolves that if Love is going to kill him anyway, he might as well love the best of all ladies.

What interests me most about the sequence is that the Count appears to take a conscious decision to cast his lyric subject outside or even above the common language in the first two songs (“Que muito ben me fez Nostro Senhor” and “Non quer’a Deus por mia morte rogar”) before reclaiming a central position in the latter two (“Tal sazon foi en que eu ja perdi” and “Non me poss’eu de morte defender”) as he re-formulates some of the motifs introduced in the earlier poems. This process of denying, re-affirming and re-formulating the common language brings the sequence’s narrative arc to life and demonstrates Pedro’s skill in using thematic conventions to carve out an idiolect. “Non quer’a Deus por mia morte rogar” sits at a pivotal point in this arc since the perceived “uncertainty” of the emotional experience it depicts (i.e. whether we should read this poem as a *cantiga de amor* or not) sees the Count move his poetic production momentarily outside the common language in order to present a very specific means of using convention that is unique to him and this cycle of poems. The sequence begins by apparently denying a convention; God has not given the poet the best lady, he takes her away instead. The lyric subject in “Non quer’a Deus por mia morte rogar” is then left in a state of limbo where he is unable to feel and where he is left waiting for something or someone to revive him. The third song sees him move back onto conventional ground as he is able to love and suffer again. By the end of the fourth song, he has demonstrated that he exerts complete control over the way he intends to experience love going forward: it is not that God will put him in front of a lady and set him upon a path towards death (as he did in the first song), but that the lyric subject himself will choose who to love and thus put himself on that path. This ideological sequence of denial, re-entry and reclaiming thus demonstrates the extent to which the Count understands the shared language and how he can use it to best effect by moving in and out of conventions, by turning them around in his hands, and thus finding and enacting his agency.

While “Non quer’a Deus por mia morte rogar” is not categorized by the database

---

<sup>5</sup> This poem is explicitly included in the sequence by Simões (*Il canzoniere di D. Pedro, conte di Barcelos* 219).

because of the perception that it disrupts a narrative arc, Afonso Sanchez's "Mia senhor, quen me vos guarda" reaches the same fate because its composer disrupts semantic stability at least three or four times per stanza. This poem is an incredibly vivid example of what happens when we find a troubadour "locating", "surrounding", "spinning round", "returning upon", "circling behind", "encircling" and "returning" to a word (Pato, *At the Limit* 20). My analysis argues that it is Sanchez's use of repetition that functions as the "stylistic marker" he uses to portray himself as having true linguistic mastery, as being "the man who stands out as exercising greatest control over language" (Gaunt, *Gender and Genre* 151).

Mia senhor, quen me vós guarda  
 guarda min, e faz pecado,  
 d'aver ben e nen aguarda  
 como faz desaguisado;  
 mais o que vos dá por guarda  
 en tan bon día foi nado  
 se dos seus olhos ben guarda  
 o vosso cos ben-talhado.

Se foss'eu o que vos leva,  
 levar-m'ia en bon día,  
 ca non faria mal leva  
 d'outra, e máis vos diria:  
 porque vós levades leva  
 das outras en melhora,  
 por én son eu o que leva  
 por vós coitas noit'e día.

Mia sen[h]or (que m'oje manda),  
 a vós manda fiz sen falha  
 porque vós por mia demanda  
 nunca destes ãa palha;  
 mais aquele que vos manda  
 sei tanto, se Deus me valha,  
 que pero convosco manda  
 por vós pouc'ou nimigalha.

(Universo Cantigas)

Throughout the poem, Sanchez endows words with different meanings according to their position in the song. This kind of technique, labelled *dobre equívoco* by Arbor Aldea (“Voz e voces” 196), sees the same word used multiple times in the same stanza but not always to produce the same meaning. Combining *dobre* with *equivocatio*, Sanchez exploits that potentially uncertain gap between the signifier and the signified to create a song that challenges its audience and captures the ambiguities of language. This is particularly important in terms of how the poem operates as a linguistic exchange that enables Sanchez to play with the “schemes of perception and appreciation” held by his “perceiving subjects”. Sanchez is aware that by speaking in this way, he can do something distinct with his poem and thereby ensure that his voice is not lost in the common language.

The linguistic shifting in his *cantiga* hinges upon three words and their multifaceted nature: “guarda”, “leva” and “manda”. The formulaic and symmetrical structure of the song, whereby each stanza follows an ABABABAB rhyme scheme (*cobras singulares*), showcases the polysemy of language and draws our attention to these repetitions. When each shift in meaning occurs, we can imagine Sanchez looking at the word in a different way. What is crucial is that he invites us to do the same and in doing so, encourages us to think about the shifting nature of language. What comes across as uncategorizable or “uncertain” seems to be a product of Sanchez’s creation of a voice that stands out as different, one that draws on conventions but in ways that challenge our approach to language and make us think about the possible meanings held by one word. This is particularly interesting when we apply Bourdieu’s notion of an idiolect being fashioned from a common language to it since what Sanchez does here is enact how difference can be created from sameness: he might be using the same word in each stanza, but the semantic effects he generates show that sameness is very often only a surface-level appearance.

While Sanchez was looking at “guarda”, “leva” and “manda” from multiple angles in this way, he, like the Count of Barcelos, would have been very aware that other members of the court were looking at him as he did so. Just as they turned words around in their hands, these poets knew others were turning their gaze towards them as they composed. Though the “genero incerto” songs on the Lisbon database present some of the most radical examples of poets seeking to compose in an “idiolectic” way in front of their peers, we are able to find subtler instances of the same desire to be distinctive in other songs too. In the next section, I turn to *coita*, specifically how it is presented in the *cantigas de amor*, in order to establish how subtle shifts in its depiction reveal further examples of poets seeking new ways to situate themselves in relation to shared conventions that could define and legitimise their membership of the courtly group.

### **My *Coita* Means More Than Yours: Joan Baveca vs. Pero Garcia d'Ambroa**

Across the entire spectrum of medieval Galician-Portuguese secular lyric, *coita* is presented as a multifaceted phenomenon. Though it can be found in a significant number of *cantigas de amigo* and *cantigas de escarnio e maldizer*, it is a defining feature of the *cantigas de amor* where we learn that *coita* can be rooted in the heart, the mind and the eyes, that it can inspire the act of composition and that it can be felt particularly acutely by men wishing to depict their experience as the very worst imaginable. We also learn that *coita* is a form of intense pain that can lead to death, that it can make the lover feel like he is losing his mind and that it has often been bestowed upon him by his beloved, God or a personified figure named “Amor”. Unfortunately for the lover, however, the beloved is rarely bothered by his *coita*, though she can be more amenable to his plight in the *cantigas de amigo*. There are just a few exceptions to the woeful *coita*-driven laments we find in the *cantigas de amor* and these occur in songs where poets adopt a slightly more positive outlook towards the experience and seek to re-claim their sense of self.

Continuing my application of Bourdieu to the *cantigas*, here I use his concept of the field to elucidate how distinct subject positions were developed in the medieval court on the basis of the shared convention of *coita*<sup>6</sup>. For Bourdieu, the field is not a semantic field as it was for Giuseppe Tavani (“La poesia lirica galego-portoghese” 64) but a competitive social space where positions are negotiated in relation to each other: it is “an area, a playing field, a field of objective relations among individuals or institutions competing for the same stakes” (*Sociology in Question* 133). Within the field, each individual has the inclination and capacity to be there, and this “system of dispositions” is what Bourdieu terms a “habitus”:

Investment is the disposition to act that is generated in the relationship between a space defined by a game offering certain prizes or stakes (what I call a field) and a system of dispositions attuned to that game (what I call a habitus) – the “feel” for the games and the stakes, which implies both the inclination and the capacity to play the game, to take an interest in the game, to be taken up, taken in by the game. (*Sociology in Question* 18)

As Toril Moi pointed out in her essay on Bourdieu and gender theory (first published 1991), what is important about a habitus is that it is “acquired through practical experi-

---

6 As previously discussed, Johnston’s work has inspired my use of Bourdieu (“Cultural Studies on the *Gaya Ciencia*”). It is also supported by Weiss’s work on literary theory and polemic (‘Literary Theory and Polemic in Castile, c. 1200–c. 1500’) and Ian MacPherson’s description of courtly love in terms of Johan Huizinga’s theory of play, three characteristics of which focus on courtly love as a game with rules (“The Game of Courtly Love” 98). Also see Laurie Finke’s application of Bourdieu to the *trobairitz* (*Feminist Theory, Women’s Writing* 45–48).

ence in the field” (*What is a Woman? And Other Essays* 271) and that it can be shared but not identical (272). In the context of the *cantigas*, I understand the habitus as that shared but not fixed set of conventions that defined the parameters of the court, or field, where agents, operating from distinct positions, fought over the same stakes. While all troubadours composing in Galician-Portuguese will likely have known and had access to the same set of conventions, their dispositions, their “feel” for using them, will not necessarily have been the same.

The *cantigas de amor* carry voices trying to place themselves in a space that sits between the shared and the individual, and here is where Bourdieu’s concept of capital becomes important. For Bourdieu, “capital” “can present itself in three fundamental guises” (“The Forms of Capital” 243). These are economic capital (“immediately and directly convertible into money”), cultural capital (“convertible, on certain conditions, into economic capital” and sometimes “institutionalized in the form of educational qualifications”) and social capital (“convertible, in certain conditions, into economic capital” and sometimes “institutionalized in the form of a title of nobility”) (“The Forms of Capital” 243). Though both social and economic capital could be applied to the *cantigas*, particularly the idea that membership of a group affords “collectivity-owned capital” (“The Forms of Capital” 249), my focus here is on how cultural capital in its “embodied state” (243) can enhance our readings of *coita*. Some of the most salient features of this form of cultural capital are that it takes time to acquire, that it cannot be acquired second-hand, that it cannot be exchanged with another, that it can be acquired “in the absence of any deliberate inculcation” and that it “declines and dies with its bearer (with his biological capacity, his memory, etc.)” (243–48). Also significant is that it is “predisposed to function as symbolic capital, i.e., to be unrecognized as capital and recognized as legitimate competence, as authority exerting an effect of (mis)recognition” (245). However, perhaps most importantly, cultural capital in its embodied state is not a one-size-fits-all phenomenon, particularly when individuals are looking to adopt a distinctive identity. It can be held by agents in different amounts and deployed from different subject positions, with this range of possibilities generating “profits of distinction”:

Furthermore, the specifically symbolic logic of distinction additionally secures material and symbolic profits for the possessors of a large cultural capital: any given cultural competence (e.g., being able to read in a world of illiterates) derives a scarcity value from its position in the distribution of cultural capital and yields profits of distinction for its owner (“The Forms of Capital” 245)

The ideas of distribution and distinction that Bourdieu puts forward here are particularly helpful in that they help us to understand how troubadours used *coita* as a means of

demonstrating cultural capital, of accruing symbolic capital and of earning a profit of distinction. By demonstrating that they had a deep understanding of the convention of *coita* and that they could give it a meaning no others did, poets were able to prove that they held this coveted profit of distinction.

In what follows, I take the work of Joan Baveca and Pero Garcia d'Ambroa to explore how we can apply these ideas to the representation of *coita* in the *cantigas*. Although there is very little information outside the *cantigas* that has survived about the first of these two men, we can tell both from his poems and from poems about him that he was working in the same circles as Airas Perez Vuitoron, Gonçal'Eanes do Vinhal, Pedr'Amigo de Sevilha, María Balteira, perhaps Bernal de Bonaval and definitely Pero Garcia d'Ambroa<sup>7</sup>. His *cantigas* present a varied corpus comprising *cantigas de amigo*, *cantigas de amor*, *cantigas de escarnio* and two *tensóns*, one with Pedr'Amigo de Sevilha and the other with Ambroa. According to António Resende de Oliveira's work, his poems formed part of the "cancioneiro de jograis" that once circulated (358). However, Joan's status as a "xograr" was not without controversy and we see this most clearly in his debate poem with Pedr'Amigo de Sevilha, "–Pedr'Amigo, quer'ora ã a ren" [64, 22]. The second of his *tensóns* and the one I discuss below sees him launch into a debate with Pero Garcia d'Ambroa around similar issues.

Ambroa, like Baveca, has also inspired much scholarship over the years. Recent work has shown the names "Pero dAnbroa" and "Pero Garcia dAnbroa", both found in the manuscripts, likely refer to two different individuals rather than the same person. The *cantiga de amor* "Grave dia naceu, senhor" [126, 4] is attributed to "Pero Garcia dAnbroa" in the *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* while one *cantiga de amigo*, a *tensón* and eleven *cantigas de escarnio e maldizer* are attributed to "Pero dAnbroa". The traditional theory, used for example by Vasconcelos (*Cancioneiro da Ajuda* 531–44, also cited in Souto Cabo "Pero Garcia de Ambroa e Pedro de Ambroa" 225), was that these two names represented the same person. However, recently, scholars like Yara Fratieschi Vieira (*En cas dona Maior*), José António Souto Cabo ("Pero Garcia de Ambroa e Pedro de Ambroa") and Joaquim Ventura Ruiz ("A trindade de Pedro Garcia de Ambroa") have shown they likely refer to two<sup>8</sup>. Pero Garcia d'Ambroa or "Pero dAnbroa" (as he appears in the manuscripts), whose lyric production Souto Cabo situates between 1235 and 1255 ("Pero Garcia de Ambroa e Pedro de Ambroa" 236) and who is not thought to have composed

7 For information about Joan Baveca's life, see Lorenzo ("Johan Baveca" 343–44) and "La personalità storica e artistica" in Zilli's critical edition (*Poesie. Johan Baveca* 29–38).

8 For a full discussion of this, see Souto Cabo ("Pero Garcia de Ambroa e Pedro de Ambroa", 226) and Ventura Ruiz ("A trindade de Pedro Garcia de Ambroa" 182, 195, 199).

“Grave día naçeu, senhor” [126, 4], was the subject of multiple satirical attacks from his peers on the basis of an alleged pilgrimage. In response to this mocking, particularly to Pedr’Amigo de Sevilha, Ambroa composed a response, “Querri’agora fazer un cantar” [126, 13] in which he claimed he did in fact go on a pilgrimage to “Ultramar”<sup>9</sup>. The attacks on Ambroa did not stop here, however, and extended to his poetic skills too. In “Pero d’Ambroa, averedes pesar” [131, 6], for example, we find Pero Mafaldo explaining to Ambroa why he is about to feel “pesar” as “os trovadores” eject “xogars” like him from their group because they cannot compose well enough<sup>10</sup>. The only ones allowed to be called “trovadors” are those who “souber trobar” and this does not apply to Ambroa who is presented by Pero Mafaldo as a “vilão” and told not to expect financial compensation for what he does because it is stipulated as such by the King’s decree (MedDB).

Both Baveca and Ambroa seem to have taken very different approaches to the field. The former seems to have viewed *coita* as a competition for poetic and social supremacy, while Ambroa gave it little import in his lyric. In the one poem where he did mention *coita*, “Se eu no mundo fiz algun cantar” [126, 15], Ambroa framed it in an entirely satirical way, as something that would make him feel sick and would differentiate him from the “escolar” who still succumbed to it. Yet, despite this, underlying both approaches is a shared awareness of what it means to express *coita* in a field of multiple and distinct subject positions that find value in relation to each other only if a profit of distinction is attained via the shared habitus. As we will see, Baveca and Ambroa explicitly compete against each other for this in the *tensón* “–Joan Baveca, fe que vós devedes” (Pero Garcia d’Ambroa [126, 5], also Joan Baveca [64, 13])<sup>11</sup>. When we read this *tensón*, it is important to bear in mind not only Ambroa’s apparent disregard for *coita*, but also Baveca’s evident attachment to it. Unlike Ambroa, Baveca dedicated a significant number of *cantigas de amor* to *coita* and very specifically to presenting his lyric subjects as suffering from the very worst form of it. By depicting his subjects’ *coita* as being unique, he generates an experience that only becomes meaningful when placed in dialogue with other poetic manifestations of *coita*. In other words, the experience exists only when its “perceiving subject” has the “diacritical dispositions” (*Sociology in Question* 38) required for them to be able to distinguish between what Baveca’s lyric subjects feel and how others react to

9 For historical contextualization around Pero Garcia d’Ambroa and pilgrimage, see Souto Cabo (“Pero Garcia de Ambroa e Pedro de Ambroa” 233–35). Also see Alvar (“Las poesías de Pero Garcia d’Ambroa”) for the edition of his poems and Minervini (“Pero Garcia d’Ambroa”) for a short summary of his life.

10 For a more in-depth analysis of this poem, see Ventura Ruiz (“A trindade de Pedro Garcia de Ambroa” 199–201).

11 On the *tensón*, how it is defined in the *Arte de Trovar* and where these poems are found in the manuscripts, see González Martínez (“*Outras cantigas fazem os trovadores*”). That these two poets composed a full *tensón* is surprising if read in line with Pedr’Amigo de Sevilha’s *cantiga de escarnio* “Joan Baveca e Pero d’Ambrõa” [116, 11] where he mocks the pair for never having been able to finish a *tensón*.

the same experience. The identity Baveca seeks to carve out for himself via his lyric subjects is one of superiority and sincerity<sup>12</sup>. He sets out to master the field by destabilizing as many subject positions as possible in a game of re-positioning and re-shaping that has one goal, to attain that profit of distinction so many troubadours were fighting over. When these songs are performed, Baveca throws into question the severity of the *coita* others claim to feel. He is, of course, by no means the only poet to do this and the fact that so many engage in the paradoxical game of “Whose *coita* is worst and thus best?” emphasizes that the field is a fluctuating space where subject positions are not static but open to negotiation, change, and perhaps most importantly in Baveca and Ambroa’s case, critique from other “perceiving subjects” who understand that profits of distinction can be claimed and resisted<sup>13</sup>.

The following *tensón* between Baveca and Ambroa explores the competitive link between *coita* and composition:

— Joham Baveca, fe que vós devedes  
que me digades ora huna rem  
que eu non sei, e ssegundo meu ssém,  
tenh” eu de pram de vós que o ssabedes;  
e por aquesto vos vin preguntar:  
cantar d’ amor de quen non sab’ amar  
que me digades porqué lho dizedes.

— Pero d’ Anbroa, vós non m’ oïredes  
dizer cantar, esto creede ben,  
se non ben feit’ e igual; e poren  
non digu’ estes bõos, que vós fazedes;  
ante digo dos que faz trobador  
que troba bem et á coita d’amor;  
e vós por esto non me vos queixedes.

— Joham Baveca, se vós non queredes  
os meus cantares dizer ant’ alguen,  
darei vos ora como vos aven:  
nunca porén contra mim perdizedes  
mais lo que sabe molher ben querer,

12 On the significance of sincerity in the *cantigas*, see Lopes, “*E dizem eles que é com amor*”.

13 For examples of *cantigas* where the lyric subject believes his *coita* is far greater than anyone else’s, see “Ai Deus, que grave coita de sofrer” (Pero Garcia Burgales [125, 1]), “Ai eu coitad”, en que coita mortal” (Joan Soarez Somesso [78, 2]), “As graves coitas, a quen as Deus dar” (Joan Soarez Coelho [79, 8]) and “En gran coita vivo, senhor” (Joan de Gaia [66, 2], also [109, 2]).

bem quanto sab” o asno de leer,  
por namorado porque o metedes.

— Pero d’ Anbroa, vós mais non podeades  
saber de min do que vos já dix’ ém:  
os cantares que eu digo fez quem  
á grand” amor; mais, pois sanha prendedes  
aqui ante todos leix’ eu a tençon  
ca sse quisessedes saber rrazon,  
digu’ eu verdad’ en esto, non duvidedes. (MedDB)

In this debate poem, both Baveca, who wrote songs about *coita*, and Ambroa, who largely did not, are seeking to defend their lyric. Since Baveca’s poetic and social rank was that of a *xograr*, he would have been expected to perform songs by troubadours. Yet, here, the implicit undercurrent is that by writing songs, Baveca has caused confusion and turmoil in the court. Given Baveca was a *xograr*, he would not have had the “capital” needed to be able to compose legitimately and yet, as we saw above, he produced *cantigas de amor* in significant quantities. In these poems, we find that for Baveca the same commonplace Dom Dinis explored in “Proençaes soen mui ben trobar” [25, 86] seems to have been true: to be a good troubadour in Galician-Portuguese (“trobar bem”) was to have *coita*. In choosing not to perform Ambroa’s lyric and likely performing his own instead, Baveca, from his marginal position as a *xograr*, symbolically ejects a fellow *xograr* from the field and the capital he had accrued diminishes because of this. He thus ensures that the field he cultivates is only occupied by those who share his understanding of lyric and the importance of including *coita* in it. By doing this, he limits the range of subject positions available in order to diminish the potential for dissent and legitimize his own outlook on love.

Paradoxically, however, the *tensón* does give Ambroa a voice. Given the space to be heard, he criticises Baveca and his understanding of what makes good lyric. His criticism poses a threat to the field of competent and *coita*-feeling poets that Baveca seeks to establish and the tension generated as a result injects instability into this curated space – is Baveca or Ambroa right? In the end, it seems to be Baveca who has the last laugh. The final three verses of the *tensón* re-stabilize the field he has created, giving him the opportunity to reiterate his sincerity, state that Ambroa is mad and proclaim that he is the one who has reason. If we understand this *tensón* as a microcosmic representation of the wider courtly world, we can appreciate the extent to which the quest for a profit of distinction gave rise to the competitiveness that underpins the *cantigas de amor*. Here, the habitus of *coita* represents cultural capital and the status of being

a good troubadour stands as a form of symbolic capital<sup>14</sup>. The field on which Baveca and Ambroa operate, both in this song and more widely, provides a space in which this capital can shift and move from one agent to another in such a way that raises questions about which agent has greater claim to this capital and, therefore, to their status in the court.

\*

In the introduction to this article, I suggested that Pato's definition of *trobar* invites us to reflect not only on how poets using Galician-Portuguese interacted with the words they used, but also with the worlds in which they were composing. Joan Baveca, Pero Garcia d'Ambroa, Afonso Sanchez and Pedro, Conde de Barcelos have all left us with poems that open themselves up to the application of Bourdieu's theories precisely because they inspire us to ask what their distinctive nature may have meant within the court structures of medieval Iberia. Through their work, we have seen how poets could circle around specific words and conventions in such a way that made their lyric distinct from that of other poets. While we are able to reflect on how this distinction is perceived in modern times by looking into the ways generic classification has placed these songs, we can only imagine how it would have been perceived in the medieval period. Using Bourdieu's theories offers us one way to piece together the universe that surrounded poets composing in Galician-Portuguese in the twelfth, thirteenth and fourteenth centuries and reflect on modes of perception that may have been in action. This is precisely because they give us a framework with which we can reflect on the social meaning of language and the ways the voices of the men who wrote these poems over eight hundred years ago "spun around" one another<sup>15</sup>.

---

14 Something similar happens in Joan Airas's "Con coitas d'amor, se Deus mi perdon" [63, 17]; the lyric subject declares he composes with "coitas d'amor", but the "field" says his lyric is worth nothing because there is so much of it.

15 This article forms part of a longer study that can be found in my PhD thesis, *Creative Conventions: The Poetic Legacies of the Cantigas de Amor*.

## Bibliography

- Alvar, Carlos (ed.). "Las poesías de Pero Garcia d'Ambroa". *Studi Mediolatini e Volgari*, vol. 32, 1986, pp. 5–112.
- Arbor Aldea, Mariña. "Voz e voces na lírica profana galego-portuguesa: de Airas Moniz a don Afonso Sanchez". *La lírica romanza del medioevo: Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, Furio Brugnolo and Francesca Gambino (eds.), Padua, Unipress, 2009, pp. 531–58.
- Beltran, Vicenç. *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, 1995.
- Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital". *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, John G. Richardson (ed.), New York, Greenwood Press, 1986, pp. 241–58.
- \_\_\_\_\_. *Language and Symbolic Power*, John B. Thompson (ed.), Gino Raymond and Matthew Adamson (trans.), Cambridge, Polity Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Sociology in Question*, Richard Nice (trans.). London, Sage Publications, 1993.
- Cook, Harriet Elizabeth. *Creative Conventions: The Poetic Legacies of the Cantigas de amor*. 2021. King's College London, PhD dissertation.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Tercera edición muy revisada y mejorada*. Madrid, Gredos, 1987.
- Ferreiro, Manuel (ed.). *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña, 2018. <http://universocantigas.gal>. Accessed 9 October 2020.
- Finke, Laurie. *Feminist Theory, Women's Writing*. Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- Gaunt, Simon. *Gender and Genre in Medieval French Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- González Martínez, Déborah. "Outras cantigas fazem os trovadores: sobre la concepción del debate trovadoresco en el cancionero gallego-portugués". *Journal of Medieval Iberian Studies*, vol. 8, no.1, 2016, pp. 55–74.
- Greene, Roland. *Five Words: Critical Semantics in the Age of Shakespeare and Cervantes*. Chicago, University of Chicago Press, 2013.
- Hart, Thomas. "En maneira de proença": *The Medieval Galician-Portuguese Lyric*. London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1998.
- Johnston, Mark D. "Cultural Studies on the *Gaya Ciencia*". *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, E. Michael

- Gerli and Julian Weiss (eds.), *Tempe, Medieval & Renaissance Texts & Studies*, 1998, pp. 235–53.
- Kay, Sarah. *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Lopes, Graça Videira. “E dizem eles que é com amor. Fingimento e sinceridade na poesia profana galego-portuguesa”. *Floema*, vol. 5, 2009, pp. 53–82.
- Lopes, Graça Videira, Manuel Pedro Ferreira et al. *Cantigas medievais galego portuguesas* (online database). Lisbon, Instituto de Estudos Medievais, 2011. <https://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>. Accessed 20 December 2019.
- Lorenzo, Ramón. “Johan Baveca”. *Dicionário da literatura medieval galego e portuguesa*, Giulia Lanciani and Giuseppe Tavani (eds.), Lisbon, Caminho, 1993, pp. 343–44.
- MacPherson, Ian. “The Game of Courtly Love: *Letra*, *Divisa* and *Invención* at the Court of the Catholic Monarchs”. *Poetry at Court in Trastamara Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, E. Michael Gerli and Julian Weiss (eds.), *Tempe, Medieval & Renaissance Texts & Studies*, 1998, pp. 95–110.
- MedDB. *Base de datos da lírica profana galego-portuguesa* (online database). Version 3.11. Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2021. <https://bernal.cirp.gal/ords/f?p=129:2> Accessed 20 October 2021.
- Minervini, Vincenzo. “Pero Garcia d’Ambroa”. *Dicionário da literatura medieval galego e portuguesa*, Giulia Lanciani and Giuseppe Tavani (eds.), Lisbon, Caminho, 1993, pp. 543–44.
- Moi, Toril. *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Oliveira, António Resende de. *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisbon, Colibri, 1994.
- Paden, William. “Troubadour”. *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, Roland Greene, Stephen Cushman et al. (eds.), Princeton; Oxford and Princeton University Press, 2012, pp. 1464–65.
- \_\_\_\_\_. “The Etymology of Old Occitan *Trobar* and *Trobador*”. *Tenso*, vol. 34, no. 1–2, 2019, pp. 1–54.
- Pato, Chus. “Baixo o límite”. Real Academia Galega, 2017. <http://publicacions.academia.gal/index.php/rag/catalog/book/319>. Accessed 16 October 2021.

- \_\_\_\_\_. *At the Limit*, translated by Erín Moure. Montreal, Zat-So Productions, 2018.
- Simões, Manuel (ed.). *Il canzoniere di D. Pedro, conte di Barcelos: edizione critica, con introduzione, note e glossario*. L'Aquila, Japadre, 1991.
- Souto Cabo, José António. "Pero Garcia de Ambroa e Pedro de Ambroa". *Revista de Literatura Medieval*, vol. 18, 2006, pp. 225–48.
- Tavani, Giuseppe. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- \_\_\_\_\_. "La poesia lirica galego-portoghese". *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters: II, Les Genres Lyriques*, vol. I, fascicule VI, Heidelberg, Carl Winter, Universitätsverlag, 1980.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (ed.). *Cancioneiro da Ajuda: Edição crítica e comentada*, vol. II. Halle a.S., Niemeyer, 1904.
- Ventura Ruiz, Joaquim. "A trindade de Pedro Garcia de Ambroa". *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, vol. 3, 2014, pp. 181–231.
- Vieira, Yara Frateschi. *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*. Santiago, Laiovento, 1999.
- Weiss, Julian. "Lyric Sequences in the *Cantigas d'amigo*". *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 65, no. 1, 1988, pp. 21–37.
- \_\_\_\_\_. "On the Conventionality of the *Cantigas d'amor*". *La corónica*, vol. 26, no. 1, 1997, pp. 225–45.
- \_\_\_\_\_. "Literary Theory and Polemic in Castile, c. 1200–c. 1500". *The Cambridge History of Literary Criticism, II: The Middle Ages*, Alistair Minnis and Ian Johnston (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 496–532.
- Zilli, Carmelo (ed.). *Poesie. Johan Baveca*. Bari, Adriatica, 1977.

## FORMA Y CONTENIDO: LA ESTRUCTURACIÓN DEL CAMPO DE LA CULTURA VASCA EN EL FRANQUISMO<sup>1</sup>

FORM AND CONTENT: THE STRUCTURATION OF THE BASQUE CULTURAL FIELD DURING FRANCOISM

Asier Amezaga Etxebarria



UPV-EHU

[asier.amezaga@ehu.eus](mailto:asier.amezaga@ehu.eus)

Fecha de recepción: 24/10/22

Fecha de aceptación: 18/01/2022

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.23073>

**Resumen:** Este artículo sitúa las principales apuestas y discusiones que se producen en la literatura vasca durante el franquismo en el campo de la cultura vasca. Para ello, interpreta el espacio social de las publicaciones desde las dinámicas que se producen en el campo de la cultura vasca y las redes de producción y reproducción cultural en que se sustenta ese campo. El análisis permite entender las especificidades de una estructura dual —forma y contenido— y jerárquica —en función de los géneros y autores— que adquiere el campo, el papel central que se le encomienda a la lengua y la importancia de la literatura en su modernización y estandarización. Sitúa la ruptura generacional en los diferentes modos de incorporación de la lengua, a través de la oposición entre los *habitus* “autodidacta” y “religioso” que permiten entender el cambio que se produce en los principios de valoración y percepción literaria y lingüística.

1 Los datos empleados en este estudio fueron preparados y parcialmente analizados durante una beca pre-doctoral financiada por el programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU-2009) del Ministerio de Educación y Ciencia del Gobierno de España.

Finalmente, aborda la cuestión de la autonomía de la literatura vasca respecto a los campos cultural y político.

**Palabras clave:** sociología de la cultura; sociología de la literatura; campo cultural; cultura vasca.

**Abstract:** The paper situates the main discussions at stake in Basque literature during Francoism in the Basque cultural field. For that purpose, it reads the social space of publications from the point of view of Basque cultural field dynamics and its cultural production and reproduction networks. This paper focuses on the dual—form and content—and hierarchical—according to genres and authors—structure of this field, the central role of language and the importance of literature in its modernization and standardization. It places the generational gap in the different forms of incorporation of language between the *self-taught* and *religious habitus*, from which the change of linguistic and literary valuation and perception principles are understood. Finally, it addresses the issue of the autonomy of Basque literature in relation to cultural and political fields.

**Keywords:** sociology of culture; sociology of literature; cultural field; Basque culture.

## Introducción

La adopción de la *hache* en la ortografía vasca estandarizada en el Congreso de la Academia de la Lengua Vasca Euskaltzaindia en 1968 en Aránzazu desató un duro enfrentamiento entre dos bloques generacionales. Si una letra muda generó un conflicto de esas dimensiones fue por su capacidad de condensar un conjunto de problemáticas que venían urdiéndose tiempo atrás: las diferencias estéticas, religiosas y políticas entre los bloques; la centralidad que adquiere la forma escrita en la unificación lingüística; y un relevo generacional que desplazaba los viejos principios de valoración y sus defensores a un segundo plano. Este artículo analiza la estructuración de un campo cultural que produce rasgos diferenciales a partir de las dinámicas entre unos agentes en un contexto social no delimitado por instituciones estatales.

Aquí abordamos un caso en que las fuerzas y dinámicas del campo definen y legitiman unos rasgos culturales, sin aparatos estatales y, a menudo en contra de ellos. En el caso de la literatura vasca durante el franquismo, las redes de producción y reproducción de la cultura vasca son el espacio social sobre el

que descansa este campo. Para ello, retomaré un análisis de correspondencias múltiples sobre el espacio social de las publicaciones (Amezaga, “Cultural Field and Literature in Minority Languages: Basque under Francoism”) que permitirá interpretar la relación entre el campo y esas redes a través de la producción literaria del momento. De esta manera, se propone interpretar la producción literaria del período 1953-1975 proyectada en ese espacio, prestando especial atención a las posiciones y disposiciones de los escritores y sus implicaciones de cara a la elaboración de la lengua.

Para ello, se intercalarán análisis del espacio de las publicaciones con una interpretación de la producción literaria en diferentes momentos. En primer lugar, contextualizaré la situación de la lengua y literatura vascas como parte de un código nacionalista vasco silenciado y perseguido por el franquismo. En segundo lugar, presentaré una concreción de las herramientas analíticas de la teoría de los campos de Bourdieu en un contexto sin el sustento de un estado. A nivel analítico, las redes de producción y reproducción de la cultura vasca me permitirán apuntar al entramado social en el que descansan las dinámicas de este campo. A nivel metodológico, el espacio social de las publicaciones de los períodos 1953-1963 y 1964-1975 permitirá situar la estructura y dinámica del campo de la cultura vasca, atendiendo a lo que sucede en la literatura. En tercer lugar, esbozaré la evolución de las publicaciones con relación al desarrollo de las redes de producción y reproducción de la cultura vasca. En cuarto lugar, describiré el espacio social de las publicaciones en el período 1953-1963, atendiendo a la estructura dual del campo cultural, en torno a los polos de definición de su objeto: el trabajo en torno a la forma de las publicaciones en euskera y el trabajo en torno a los contenidos de las publicaciones en otros idiomas. En quinto lugar, apuntaré a la jerarquización de los géneros literarios en relación con la función que pueden cumplir de cara la modernización de la lengua. En sexto lugar, analizaré el período 1964-1975 ateniendo especialmente a la ruptura generacional que se produce y su relación con los diferentes *habitus* de escritores, marcados por las formas de incorporación de la lengua. La discusión que se produce a propósito de la inclusión de la letra hache en el euskera *batua* del Congreso de Aránzazu de 1968 permitirá ejemplificar las diferencias de las disposiciones generacionales. En séptimo lugar, situaré la cuestión de la autonomía de la literatura vasca con respecto a los campos político y cultural, especialmente al final del franquismo. Como conclusión, discutiré el lugar que la literatura vasca ha jugado en la conformación de un campo cultural autónomo y trataré de hilar su relación con el desarrollo posterior de un campo literario autónomo.

### **Contexto: literatura vasca bajo el franquismo**

Tal y como han mostrado varios estudios sobre el nacionalismo vasco durante el franquismo, este es un momento clave de renovación de discurso en el que la actividad cultural jugará un papel fundamental. Precisamente en este período, una nueva generación de activistas redefinirán los rasgos diferenciales de la nación, poniendo el euskera, frente a otros elementos “raciales” o religiosos, en el centro (Tejerina 114-135; Serrano). Frente a la prohibición y el silencio impuesto a los códigos como la lengua o los símbolos durante el franquismo (Gurrutxaga), estos códigos fueron revitalizados y renovados por un entramado cultural que iba desde instituciones escolares semiclandestinas como las ikastolas, hasta la producción editorial, pasando por grupos de montaña o las cuadrillas de amigos. Estos componentes permitieron después otorgar plausibilidad al relato del nacionalismo (Pérez-Agote, *La reproducción del nacionalismo; Las raíces sociales del nacionalismo vasco*), que señalaba cómo existía un sustrato nacional que apuntaba a un carácter diferencial. La lengua y su recuperación a través de la enseñanza y la literatura adquirirán un papel central como rasgo diferenciador.

Si bien los intentos de recuperación de la lengua tenían su antecedente en el Renacimiento vasco —*Euskal pizkundea*— que se produjo entre la tercera guerra carlista (1876) y la guerra civil española (1936), marcado por la transición del vasquismo foralista a uno nacionalista, será bajo el franquismo cuando esta adquiera una centralidad sin precedentes. Con un horizonte compartido de recuperación de la lengua, esta renovación vendrá de la mano de una ruptura generacional entre un nuevo grupo de activistas, que se opondrá a las disposiciones religiosas, políticas y estéticas de la generación de la posguerra (Tejerina 121-126). Estas transformaciones sitúan a los escritores como punta de lanza de un proyecto renovador de la lengua. Y es a partir de esos condicionantes como se puede comprender la creación literaria del momento. La literatura vasca se perfilará como el principal operador de la universalidad y modernidad de la lengua, definiéndose como aquella que está escrita en euskera. Una definición que aún goza de amplio predicamento, si bien cada vez son más las voces que la cuestionan (Gabilondo, *Before Babel*).

Los efectos instituyentes de este momento permitirán después, con el desarrollo autonómico que se producirá con la Transición española, el desarrollo de un campo literario autónomo (Apalategi; Egaña). Así, las obras literarias de este período histórico formarán después parte central de un canon (Zaldua 133-149) que, al establecerse como punto de paso obligado, se asienta como uno de los pilares de la autonomía literaria (Martín-Criado, “El concepto de campo como herramienta metodológica”).

## **Analizar un campo sin “sociedad”: redes de producción y reproducción de la cultura vasca**

Más allá de las relaciones de subalternidad que pueden interpretarse desde una perspectiva de centro y perifera (Lourido), en este artículo abordamos cómo un objeto elusivo como la cultura vasca se consagra a partir de unas dinámicas sociales en la que participan diferentes agentes. La teoría de los campos (Bourdieu, *Las reglas del arte*) permite enmarcar las relaciones de los agentes en las luchas por la transformación y el mantenimiento de sus posiciones y, con ello, de las reglas que rigen el campo. Aunque a esta teoría se le ha achacado cierta tendencia a realizar una lectura externalista de las obras, en la que las cualidades del texto se miden por su grado de adecuación con los principios de reconocimiento, continúa siendo la teoría más completa, al insertar los textos en una interlocución más amplia que tiene lugar en el campo (Romero y Santoro).

Si, en términos generales, se ha señalado la problemática de la definición de la autonomía en las literaturas dominantes (Lahire, “Campo, fuera de campo, contracampo”), esta cuestión cobra una especial centralidad en el caso de las literaturas minorizadas. En estos casos, se tiende a identificar dos focos de heteronomía. El primero es la relación que la literatura minorizada y periférica establece con una literatura dominante, una cuestión que dio lugar a una célebre discusión a propósito de la literatura belga, en la que el propio Bourdieu (“Existe-t-il une littérature belge ?”) sentenció la dependencia de esta respecto a la francesa. La asimilación de una posición periférica con la heteronomía ha sido puesta en duda (Lahire, “Specificity and Independence of the Literary Game”), y se ha dirigido la atención a otros elementos centrales como las instituciones literarias (Dubois) que permiten un desarrollo autónomo. Desde entonces, han sido varias las investigaciones que han afinado las herramientas teóricas de la teoría de campos para entender realidades subalternizadas, como las de la literatura quebequesa (Saint-Jacques y Viala), la kurda (Scalbert-Yücel) o la gallega (Figueroa). En el caso que nos ocupa, el campo aún no se estructura como una literatura minorizada que trata de emanciparse de otra literatura hegemónica como la española o la francesa. Se trata de un campo cultural minorizado que trata de postular su literatura con el objetivo de que goce de una tradición propia para considerarse una literatura nacional (Casanova 9-43). La pugna por la definición de los rasgos diferenciales será una de las cuestiones que se abordarán en este artículo.

Una vez establecida una autonomía relativa de los campos literarios subalternos, el segundo foco de heteronomía que emerge es el de la literatura minorizada respecto a otros campos de la sociedad minorizada, fundamentalmente, al campo político. Sin embargo, algunas investigaciones sobre el campo literario francés ya revelan que fue-

ron los desarrollos del campo político los que permitieron el desarrollo de un campo literario (Saint-Jacques y Viala; Lahire, “Specificity and Independence of the Literary Game”). En ese sentido, conviene recordar, como lo hace Sapiro (“Elementos para una historia do processo de autonomizaçã”), que la autonomía que el campo literario adquiere en diferentes momentos ha venido siempre acompañada de nuevas formas de dependencia respecto de otros agentes: mercado, funcionarios, especialistas, políticos, etc.

En esa dirección han trabajado algunas investigaciones que han constatado la presencia de un campo literario vasco autónomo, lidiando con esos focos de heteronomía, bien sea en la literatura de Bernardo Atxaga (Apalategi) o la crítica literaria (Egaña). El período que nos ocupa, sin embargo, aun sin que se den una serie de condiciones desarrolladas con el Estatuto de Autonomía en el País Vasco, muestra ese campo en fase embrionaria. Así, esta investigación toma como punto de partida analítico el campo de la cultura vasca como un campo que trata de legitimar y definir su objeto de acuerdo con unos rasgos diferenciales. Parte, por tanto, de un espacio social que pone la literatura a su servicio, en un ejercicio de distinción respecto a la cultura dominante.

Si la necesidad de ubicar un campo en una sociedad e identificar su efecto en ella es una tarea bastante problemática (Latour 24-29), en este caso se vuelve aún más problemática, ya que se trata de un contexto franquista en el que la sociedad dista mucho de regirse por la circulación libre de ideas y publicaciones: los agentes que participan en el campo de la cultura vasca son minoritarios y lo hacen en espacios restringidos, mientras que el espacio público está sujeto a la censura (Torrealdai, *El libro negro del euskera*). El campo de la cultura vasca se ubica así en una pequeña sociedad de agentes, que hemos llamado “redes de producción y reproducción” de la cultura vasca para incluir la trama de todos los espacios que trabajan por la (re)producción de la diferencia cultural. Estas redes o entramados sociales (Martín-Criado, “El concepto de campo como herramienta metodológica”; “Lengua y cultura”) son la base del campo de la cultura vasca, un lugar para identificar un espacio común en el que los agentes del campo participan y se encuentran. En este sentido, el campo que nos ocupa en esta investigación puede leerse en paralelo con las monografías sobre la sociedad movilizadora alrededor del nacionalismo vasco durante el franquismo (Gurrutxaga; Pérez-Agote, *Las raíces sociales del nacionalismo vasco*) que han descrito los procesos en que grupos restringidos de personas movilizadas “en silencio” ganan la calle en los años 70.

En este artículo, por tanto, se propone abordar la producción literaria desde un campo que, a su vez, se sustenta en un entramado social articulado alrededor de las

redes de producción y reproducción de la cultura vasca. Para hacerlo, toma el espacio social de las publicaciones como una manera de operacionalizar el campo en dos momentos diferenciados. Para ello retoma un análisis de correspondencias múltiples (Amezaga, “Cultural Field and Minority Languages: Basque under Francoism”) de las publicaciones, realizado a partir de las variables de género literario, idioma de publicación, reseñas recibidas en revistas literarias y en semanarios. Se trata de una técnica canónica en el análisis de campos (Bourdieu, “Une révolution conservatrice dans l’édition”; *La distinción*) y que permite proyectar en un espacio euclídeo las relaciones de proximidad y lejanía de diferentes variables (Baranger 59-88). De esta manera, los géneros literarios que se escriban en un idioma, tengan un alto número de reseñas en semanarios y revistas literarias aparecerán próximas a estas categorías, y las que no se situarán lejos de estas categorías y más próximas a otros idiomas y bajos números de reseñas. Esto permite dilucidar cuáles son las principales disposiciones que estructuran las afinidades de las diferentes publicaciones, de manera que, al analizar los textos, es posible interpretar los principios de estructuración del campo. Así, las distancias entre las diferentes categorías del espacio pueden interpretarse como distancias en las posiciones y disposiciones de los agentes.

Para ello, ha sido necesario definir las publicaciones incluidas en el análisis, un aspecto que ya es propiamente objeto de disputa en el propio campo. Se ha optado por definirlo desde la perspectiva de las publicaciones en euskera, ya que es uno de los elementos que articula el carácter diferencial de la cultura vasca en el periodo analizado. En consecuencia, se incluyen todos los libros publicados en euskera. Pero, como la disputa incluye también a publicaciones en otros idiomas —en castellano, fundamentalmente— se han empleado criterios adicionales que permitan incluir otros libros que, aunque estén en otros idiomas, traben relaciones de discusión con las publicaciones en euskera. Por ello, teniendo en cuenta la naturaleza de estas discusiones y que una apertura excesiva podría desdibujar un campo minorizado como el analizado, se han incluido libros publicados por editoriales que hayan publicado al menos 20 libros en euskera o que hayan recibido al menos tres reseñas en revistas literarias revistas literarias (*Egan, Euzko-Gogoa, Olerti, Igela*) y semanarios (*Zeruko Argia, Anaitasuna*) en euskera<sup>2</sup>. El espacio social representado gráficamente es el punto de partida de un análisis sociohermenéutico (Alonso) que recurre a las obras más significativas del período para tratar de entender cómo las posiciones en

---

2 La información sobre las bases de datos empleadas, los criterios de obtención de los modelos de correspondencias y los diferentes estadísticos asociados a los modelos están disponibles en el apartado de metodología y las tablas de artículo referido (Amezaga, “Cultural Field and Minority Languages: Basque under Francoism”).

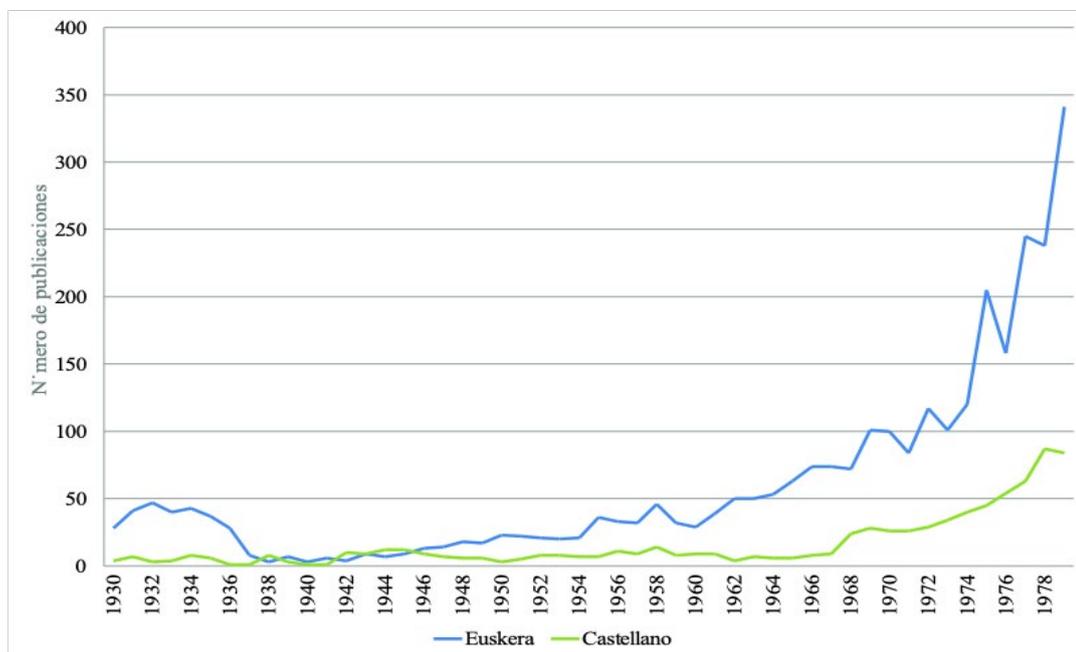
el campo configuran las diferentes tomas de posición literarias, apoyándose para ello en diferentes monografías.

### **El entramado cultural vasco bajo el silencio franquista**

Bajo el silencio impuesto en la sociedad franquista, murmuraban algunas voces que ponían en circulación los códigos prohibidos (Gurrutxaga 127-210). Esos murmullos aislados empiezan a tramarse y van generando lo que aquí hemos llamados redes de producción y reproducción de la cultura vasca. Redes que se plasman sobre el papel, como editoriales, revistas o la Academia Vasca de la Lengua Euskaltzaindia, pero también sobre los cuerpos, como las escuelas de aprendizaje y alfabetización del euskera, o sobre el espacio público, como los conciertos o los campeonatos de bertsolaris, improvisaciones orales en euskera que se basan en una puesta en escena pública (Garzia). Tienen su antecedente en el movimiento conocido como Euskal Pizkundea (Renacimiento Vasco), y en especial en el extraordinario crecimiento del nacionalismo vasco en el primer tercio del siglo XX, que formó toda una “microsociedad” a su alrededor. En ese período el euskera adquirió una importancia inusitada, y figuras como Lauaxeta, Lizardi y Orixe se coronarán como “poetas nacionales” que contribuirán a la modernización de la lengua. A pesar de la importancia que adquiere la lengua como elemento diferencial y la literatura como medio de su expresión, aún se mantiene subordinada al mantenimiento de la comunidad étnica (Tejerina 110-126) y se encuentra lejos, por tanto, de la deseabilidad modernizadora que adquirirá en el período analizado.

Precisamente, la modernización de la lengua y su estandarización serán algunos de los principales cometidos de la “nueva generación” que se analiza en este artículo, en ruptura con los postulados de la “vieja generación”. Para ello, tendrán que hacer frente al silencio que decretó el bando franquista, que condenó a muerte (Lauaxeta), a prisión o al exilio (Orixe) a los principales activistas culturales de la época.

**Gráfico 1.** Evolución de libros del espacio social de publicaciones de cultura vasca, 1930-1979



Fuente: (Amezaga, "Cultural Field and Literature in Minority Languages")

La evolución de las redes de producción y reproducción de la cultura vasca puede reconocerse en un vistazo a la evolución de las publicaciones (Gráfico 1). Tras la clausura que se produce en la posguerra, el paulatino restablecimiento de esas redes hace que en 1959 se supere el número de publicaciones previo a la guerra para despuntar en los siguientes años. El análisis de datos que aborda este artículo se centra especialmente en la evolución del campo de la cultura vasca en los períodos 1953-1963 y 1964-1975, dos períodos que permiten intuir la evolución del campo en relación con los períodos inmediatamente anteriores y posteriores.

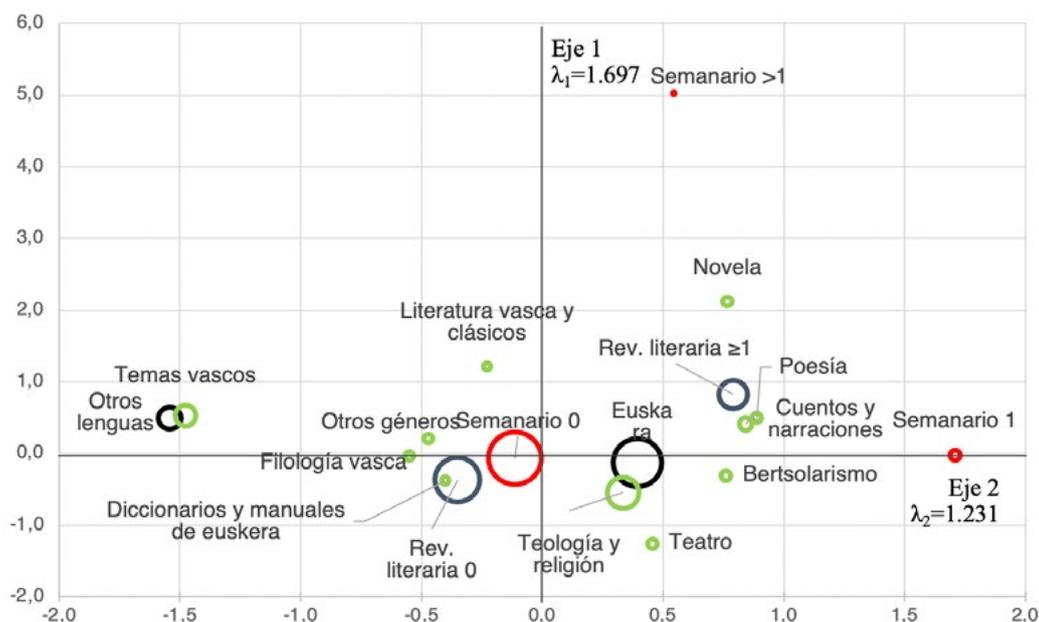
El primer período de 1954-1963 está caracterizado por el trabajo retomado por Euskaltzaindia en 1954 (Torreal dai y Murua 58-65), la apertura de editoriales y revistas y semanarios en euskera —*Anaitasuna* (1953), *Zeruko Argia* (1954) y *Jakin* (1956)—, y su cierre con la publicación del poemario de Gabriel Aresti *Harri eta herri* [*Piedra y pueblo*], símbolo, exponente y catalizador de la nueva generación. En el segundo período de 1964-1975, las redes de producción y reproducción de la cultura vasca se densifican con la apertura de las ikastolas —escuelas de enseñanza infantil que se desarrollan en la clandestinidad al principio y con cierta tolerancia a partir de 1968 (Te-

jerina 130-35)—, el congreso de unificación de la lengua vasca de Aránzazu en 1968 y, en términos generales, por un código nacionalista que comienza a ganar el espacio público y que pasa a intensificar su oposición violenta al régimen en los años 70 (Gurrutxaga 270-276).

### 1953-1963. Estructura dual del campo de la cultura vasca: forma y contenido

El campo de la cultura vasca adquiere en el período 1953-1963 una estructura dual, entre un polo que dota a la cultura de “contenidos” y otro que le da “forma” a través de la lengua. Los principios que rigen el reconocimiento de las obras son de carácter fundamentalmente lingüístico, valorando aquellas especialmente vinculadas al perfeccionamiento y aprendizaje individual de la lengua.

**Gráfico 2.** Análisis de Correspondencias Múltiple del espacio de las publicaciones 1953-1963.



Fuente: (Amezaga, “Cultural Field and Literature in Minority Languages”)

La primera dimensión del análisis de correspondencias múltiples se sitúa así alrededor del significado que el significante “vasco” adquiere en el campo de la cultura. Se trata del principal eje de disputa del campo y en expresión de los principios de valoración y percepción para cada polo de publicaciones. Las publicaciones podrían calificarse como de “producción restringida” (Bourdieu, *Las reglas del arte* 186-192), ya que, lejos

de contar con un “mercado libre” de lectores, funcionan fundamentalmente a través de las suscripciones de un número limitado de ellos, bajo la constante amenaza de la censura (Torrealdai, “Fraide frantziskotarren euskarazko liburuak”). Aun así, se perciben diferencias entre dos polos (Gráfico 1), tanto por los géneros como por el público al que aspiran llegar: unas publicaciones que trabajan la “forma”, frente a las que trabajan sus “contenidos” (Sapiro, “Forms of Politicization in the French Literary Field”). Por una parte, las publicaciones fundamentalmente en castellano que abordan el carácter diferencial del “contenido” de la cultura desde disciplinas como la historia, la etnografía o las artes, un espectro multidisciplinar que adquiere consistencia en la adjetivación de la categoría “temas vascos” (*euskal gaiak*). Por otra, aquellas que abordan el carácter diferencial desde la “forma”, el idioma que toma el medio de publicación, el euskera, y que responden a las necesidades de una estandarización lingüística aún inconclusa.

Con un número limitado de lectores potenciales alfabetizados en euskera y de composición social eminentemente rural, la escritura en euskera es una inversión a largo plazo (Bourdieu, *Las reglas del arte* 213-218) de una rentabilidad insegura, en la que las apuestas estéticas están subordinadas a las lingüísticas. Se trata, pues, de una apuesta fundamentalmente filológica, en tanto que “forma” el propio código en el que escribe. Tanto la producción como el consumo de las publicaciones en euskera requieren de una competencia lingüística específica que en las publicaciones en castellano —o francés— ya está generalizada, de ahí que surja un espacio entre ambos polos, a saber, aquellos géneros que hacen de la “forma” lingüística su “contenido”: las publicaciones sobre lengua y literatura vasca, escritos fundamentalmente en castellano, que operan como un puente que asegura la reconversión del reconocimiento del polo de la “forma” en el polo de los “contenidos”.

A pesar de las diferencias entre los dos polos, y precisamente por ellas, los autores en euskera están comprometidos con el idioma en que escriben, de manera que la lucha por el reconocimiento del idioma está ligada a la lucha por su propio reconocimiento. Así, la dualidad del espacio de publicaciones acaba también respondiendo a cierta autoexigencia de escribir en euskera. Las revistas literarias inicialmente bilingües *Egan* y *Euzko-Gogoa* pasan a publicar exclusivamente en euskera, de modo que autores posteriormente consagrados en castellano como Blas de Otero, Luis de Castresana o Gabriel Celaya dejaron de hacerlo en estos espacios. Estas revistas se harán eco también de los libros publicados en euskera, a través de unas reseñas que prestarán especial atención a la “forma”, a las apuestas lingüísticas.

A diferencia de estas, las reseñas de semanarios tienen una influencia escasa en la conformación del espacio de las publicaciones, si bien escoradas hacia el polo de

la forma, al recoger referencias de cada uno de los libros publicados en euskera como en una especie de catálogo. Adquieren una posición central por el eco de algunas obras que abordan los contenidos en unas discusiones que concitan un mayor interés, como el *Quosque tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca* de Oteiza, que analizamos en el siguiente apartado.

Las reseñas de semanarios juegan, junto al número de edición, un mayor papel en la conformación del segundo eje. Este eje refleja la jerarquía de reconocimiento por el que se rige el campo, al situar en lo alto las obras que, para revistas literarias y editoriales, “vale la pena” reseñar y reeditar. En lo alto, la novela, seguida de libros sobre literatura vasca y clásicos, y manuales y diccionarios en euskera que son objeto de reediciones y más de una reseña en los semanarios. Las redes de producción y reproducción tienen en las publicaciones uno de sus medios de expresión, que se manifiesta en los principios que rigen el reconocimiento de las obras. En un momento en que el franquismo aún logra imponer el silencio del código del vencido en la guerra, son las obras más vinculadas a una relación individual y silente con el lector las que gozan de mayor reconocimiento, obras que contribuyen a “crear” lengua y literatura, estableciendo los pilares de una lengua “estándar” y un “canon” literario.

En el polo contrario, sin embargo, destacan aquellos géneros más cercanos a la oralidad, cuyo paso por el papel es —digamos— transitorio: el teatro y la pastoral, el bertsolarismo y una poesía de carácter fundamentalmente religioso y costumbrista (Sarasola, *Historia Social De La Literatura Vasca* 65-72), todavía muy alejada de los envites literarios que encuentran en el medio escrito su medio predilecto de modernización lingüística. Estos géneros se desarrollan en paralelo a la apertura de ciertos espacios en los que el euskera se vuelve medio de expresión. En el ámbito religioso, el Concilio Vaticano II (Itçaina 216) se sustancia en una mayor presencia del euskera en los oficios, de ahí la publicación de misas y salmos en euskera. En el ámbito secular, Euskaltzaindia es uno de los principales agentes en la apertura de esos espacios, organizando también puestas en escena públicas de bertsolarismo y teatro en euskera (Torrealдай y Murua; Garzia).

La producción editorial de estos años es precaria y se apoya fundamentalmente en las pocas organizaciones autorizadas —fundamentalmente religiosas, con contadas organizaciones seculares como Euskaltzaindia— y, fundamentalmente, unas editoriales forjadas entre el patrocinio individual —un número elevado de autoediciones y de editoriales de imprenta— y un mecenazgo colectivo que se produce a través de las suscripciones, que serán el principal espacio editorial de la literatura en euskera.

### **Kulturbidea: programa de modernización de la lengua**

Gran parte de los esfuerzos de la producción editorial están orientados a la creación y legitimación de una literatura en euskera. La reseña filológica se impone a la literaria, pero lejos de expresar una autonomización del criterio lingüístico, las correspondencias que establecen con tomas de posición de carácter estético, político y religioso revelan que es la definición de “cultura vasca” lo que está en juego. Las diferentes posiciones en torno a la lengua y cultura vascas que estallarán en el siguiente período, en forma de una ruptura generacional, pueden ser encarnadas ya en las diferencias entre dos miembros de la Academia de la Lengua (*euskaltzainak*), Manuel Lekuona y Koldo Mitxelena, que prácticamente acaparan todas las reseñas de la revista *Egan* e imponen sus principios de percepción de la literatura escrita en euskera. Las categorías “populistas” y “culteranistas” (*sic*) del poeta Gabriel Aresti permiten establecer la correspondencia entre las concepciones de lengua y cultura (Aresti, “Lengua y literatura vascas: breve historia e incierto futuro de su relación”). Así, para el párroco Manuel Lekuona, “populista” versado en la literatura oral, el idioma cuenta con las herramientas necesarias para desenvolverse en su universo cultural, imponiéndose una tendencia más bien “purista”, abundante en arcaísmos y neologismos que señalan la autosuficiencia de la lengua. Sin embargo, para el catedrático de la Universidad de Salamanca Koldo Mitxelena, “culteranista” que apunta la necesidad de traducir elementos cultos procedentes de otros universos culturales, acogerá el uso de barbarismos tomados prestados por otros idiomas. El uso de las categorías ‘puro’ (*garbia*) y ‘jerigonza’ (*mordoilo*) se pone en circulación como principio de valoración y categorización de la escritura. La jerarquía de los géneros, en el polo que opera sobre la “forma”, presenta así cierta correspondencia con las dos posiciones en liza: novela y ensayo, géneros que tratan de homologarse con las tendencias literarias “universales” y los géneros de tradición más bien oral, con fuerte presencia de la religión.

Las tomas de posición que ordenan el campo son, así, de carácter lingüístico antes que estético. Las reseñas se vuelven juicios por las elecciones lingüísticas de los autores y elogios, en última instancia, por escribir en euskera. Son críticas de carácter más bien acrítico. Serán precisamente los autores que liderarán la ruptura, José Luis Álvarez “Txillardegí”, en este período, y Gabriel Aresti, en el siguiente, quienes se ganen las primeras críticas negativas.

Txillardegí encarna las características de la nueva generación, uno de los fundadores de ETA, que rompió con el nacionalismo del Partido Nacionalista Vasco, y defensor entusiasta de la lengua como principal activo diferencial de la cultura vasca. Su novela, *Leturiaren egunkari ezkutua* [*El diario oculto de Leturia*] se considerará la primera

novela moderna en euskera por su carácter homologable a la literatura occidental del momento (Olaziregi 153-154). Será una novela de carácter existencialista, que reúne en forma de diario el enfrentamiento de Leturia a sus crisis. Muy similar a la siguiente novela, *Peru Leartza'ko* [*Peru Leartza*] que despertará críticas furibundas de Nikolas Ormaetxea "Orixe" ("Peru Leartza'ko' Txillardegi'ren liburua"), el único de los tres grandes "poetas nacionales" del período previo a la guerra vivo, a su vuelta del exilio. En este caso, a las críticas a la "forma" (corrupción de la lengua a través de su jergonza) se les añaden críticas a los "contenidos" (corrupción filosófica de la juventud vasca).

En las antípodas se encuentra la obra que publicó previamente Orixe, *Euskaldunak* (traducida como *Los vascos*), en la que se presentan personajes de una comunidad rural pura que parece ajena a todo contacto con una sociedad industrializada (Azurmendi), frente al barbarismo de Txillardegi y su novela ambientada en la ciudad, "contaminada" por filosofías y palabras extranjeras. Una oposición que señala las dos principales tendencias de los géneros literarios en euskera y que revela también la correspondencia de las tomas de posición en torno a las formas y los contenidos: mientras que el populista Orixe aúna formas y contenidos propios de una autoctonía imaginada, el culteranista Txillardegi trata de adaptar las formas a una universalidad, también imaginada.

La literatura en euskera no es el único espacio de pugna por un ajuste de la forma y los contenidos. Conviene recordar la apuesta del escultor Jorge Oteiza en su interpretación del alma vasca, *Quosque tandem...!*, como un audaz intento por definir un estilo desde el polo de los contenidos. Sitúa las raíces de la cultura diferencial en el "estilo vasco", basado en una metafísica del vacío, alcanzada por los constructores de crómlech del neolítico, que habría caído en el olvido por la presencia de las culturas latinas en el territorio. Es, precisamente, en la improvisación del *bertsolari* donde encuentra la huella de ese pasado neolítico.

Oteiza ofrece, así, una nueva síntesis de las tendencias culteranistas y populistas, a través de un movimiento diagonal en el campo que emparenta sus reflexiones en torno a la prehistoria desde la vanguardia artística con la fuerza de un género literario oral, al retrotraer esa tradición a un pasado mítico. En ese sentido, es el estilo y no solo la lengua lo que define la plenitud estética del *bertsolari*. Esto le permite valorar la "vasquidad" de escritores en castellano como Pío Baroja y Unamuno cuyo estilo condensaría los rasgos diferenciales de la cultura. La importancia que otorga al componente estético "vasco" hace de la obra del escultor uno de los más notables intentos por que el arte vasco transite hacia su autonomía con respecto al campo cultural. Desde una posición relegada a un papel secundario, compartirá su posicionamiento en contra del

euskera unificado con la “vieja guardia”. Y es que en este período comienza a intuirse una definición de la literatura vasca, que corresponde al cuadrante superior izquierdo del gráfico 2, a saber, la que significa “literatura” y “vasca” en función de una doble exclusión. Se dirá que no hay duda de que literatos como Unamuno y Baroja contribuyen a una alta literatura, en consonancia con lo universal, moderno y contemporáneo, pero lo hacían en castellano, mientras que a los “poetas nacionales” de la preguerra les faltó el componente de lo universal (Muxika). Los dos límites que definen la región propia de la literatura vasca —cuyo endónimo, *euskal literatura*, es más próximo a ‘literatura en lengua vasca’— serán el euskera y la “vía cultural” —*kulturbidea*—. Llevan, así, hasta las últimas consecuencias el proyecto iniciado antes de la guerra, rompiendo, a su vez, con esa generación que limitaba la lengua a su papel de vínculo de la comunidad étnica. De una lengua que sirviera como vínculo para el cierre de la comunidad étnica del período anterior a la guerra, pasan a una lengua que permanezca como vínculo permitiendo, a su vez, la integración de la comunidad étnica en un universo moderno más vasto.

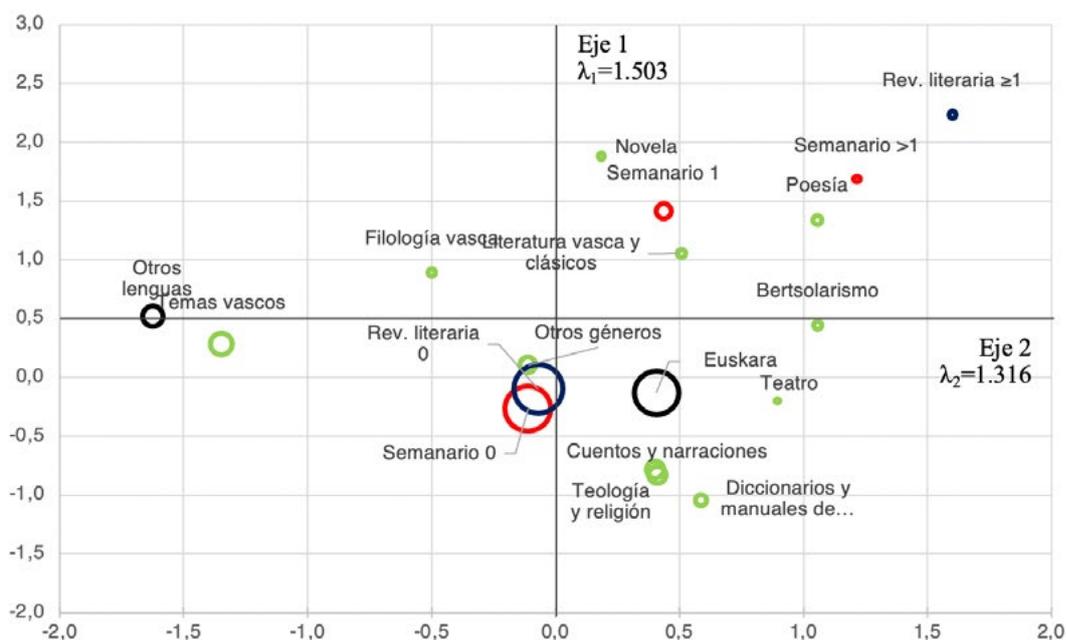
Definida ya la región en que opera la “literatura vasca”, se le impone como agenda la superación de las trabas que Unamuno le atribuía a la lengua (Juaristi, *El bucle melancólico* 101-103), circunscrita a un uso oral incapaz de adaptarse a las necesidades de una sociedad moderna. Para ello, la nueva generación volverá la vista atrás para la producción de una lengua estándar, convirtiendo en canon los primeros intentos de elevar la lengua a una escritura culta que se produjeron en el territorio vascofrancés de Labort en el siglo XVII.

### **1964-1973. *Habitus* y disposiciones de la ruptura**

Las tendencias que se han descrito para el período anterior se refuerzan en el gráfico de correspondencias relativo a este período (Gráfico 3), generando tres cuadrantes diferenciados. Este cambio se produce en un momento en que el capital simbólico está más estructurado en torno a las nuevas ediciones, ya que se trata de un momento en que, establecido ya un canon clásico, la principal tarea consiste en su actualización a través de nuevas creaciones. Como consecuencia de estos pequeños desplazamientos, la delimitación de los diferentes espacios es más nítida. Por una parte, en el polo de la forma: 1) la región de la literatura vasca, acorde con la definición que se va imponiendo, un trabajo sobre la lengua a través de la novela, poesía y los libros sobre literatura vasca y clásicos fundamentalmente; y 2) la región de la comunicación en euskera, una especie de “baja literatura”, con literatura religiosa, manuales y diccionarios

de euskera, cuentos y narraciones —muchos de ellos de carácter infantil—, y teatros y pastorales. Por otra parte, el polo de los contenidos, donde la jerarquía no es tan visible, probablemente como consecuencia de la conformación de la base de datos y categorías empleadas para el análisis, más orientada a ubicar la literatura vasca en euskera en el campo.

**Gráfico 3.** *Análisis de Correspondencias Múltiple del espacio de las publicaciones 1964-1975.*



Fuente: (Amezaga, "Cultural Field and Literature in Minority Languages")

Si las principales innovaciones en el período anterior se producen en la novela, este es un período dominado por el género poético como principal vía de renovación. El poemario *Harri eta herri* escrito por Gabriel Aresti marca el inicio de este período y se plantea como la síntesis más completa hasta el momento de la cuestión del populismo y el culteranismo de la literatura. No es casual que estas categorías fueran identificadas por el propio autor y hayan servido para situar las principales disputas en torno a la lengua literaria del euskera. La obra queda enmarcada en la poesía social, que le unía a sus amigos y poetas consagrados en español, Blas de Otero o Gabriel Celaya. Y es que, como poeta social, renunciaba al culteranismo burgués del simbolismo, para devolver a la palabra su función comunicativa (Castellet 32-35), y para ello se nutría tanto de las formas trabajadas por los *bertsolaris* como de los clásicos del siglo XVII

(Kortazar, *El Poeta Gabriel Aresti (1933-1975)* 89-104; Juaristi, *Literatura Vasca* 116-21). Traducía, así, la poesía social al campo de la cultura vasca, con unos “contenidos” que situaban el universalismo comunista “al lado del hombre” (Aresti, *Harri eta herri. Piedra y pueblo* 29) en el entorno urbano vasco y que continuaba por la senda del euskera posteriormente unificado.

El poemario, publicado con una traducción en castellano en las hojas pares, no tardó en convertirse en un éxito, patrón de gusto de la ruptura entre la nueva y la vieja generación (Sarasola, *Historia Social De La Literatura Vasca* 84-87) que hizo visible la brecha que separaba dos generaciones de escritores. La ruptura generacional se hizo especialmente evidente en la acalorada discusión que se produce en torno a la unificación del euskera en el Congreso de Aránzazu de 1968, una ruptura que pasa a ser un principio de percepción del ámbito literario en la *Historia social de la literatura vasca* de Ibon Sarasola, cuando opone la “vieja generación religiosa, rural y conservadora” a la “nueva generación laica, urbana y progresista”. Puestos en circulación fundamentalmente por los grupos sociales pujantes, “nuevo” y “viejo” son los adjetivos que se imponen como principios de agrupación, significando simultáneamente la generación, lo que está por venir y lo que está por irse, los nuevos y viejos vascohablantes (*euskaldun berri eta zaharrak*), la apertura del progresismo y el anclaje al pasado del conservadurismo, el nacionalismo tradicional y el naciente.

El enfrentamiento entre las dos generaciones tiene, en realidad, su base en las diferentes disposiciones religiosas, políticas, lingüísticas y estéticas que se producen dentro de un horizonte cultural y nacional compartido. En un momento en que el mercado lingüístico del euskera está en vías de objetivación (Bourdieu, *¿Qué Significa Hablar?* 9-39), las formas de incorporación de la lengua que permiten el acceso a la región de la literatura vasca marcan las diferencias en el conjunto de las disposiciones, de manera que se pueden entender desde la oposición entre un *habitus* “religioso” y otro “autodidacta”. En ausencia de otras instituciones de aprendizaje del euskera que tuvieron una presencia fugaz antes de la guerra y que comienzan a despegar en este período, la orfandad lingüística de los escritores nacidos en los años 20 y 30 se suple a través de las instituciones religiosas de los viejos y autodidacticismo de los nuevos.

Los nacidos en un entorno rural tuvieron en el seminario una de las principales vías de educación, ya que estos son hasta entrados los años sesenta “los únicos lugares posibles para la pervivencia de una lengua [vasca] culta en algún sentido” (Pérez-Agote, *La reproducción del nacionalismo* 123; Torrealdai, *Euskal Idazleak, Gaur* 133). Así, el desarrollo de una literatura de carácter secular, que tuvo un incipiente desarrollo en

ámbitos como el periodístico, se vio interrumpida por la Guerra Civil: mientras un 58,4 % de los libros publicados en euskera en 1934-1935 estaban escritos por religiosos, este porcentaje se incrementa hasta el 75 % en 1962-1963, una tendencia que se invertirá en este período con la entrada de los autodidactas (Sarasola, *Euskal Literatura Numerotan* 68-80). Con una incorporación procedente ya de un entorno rural donde la transmisión de la lengua aún se mantiene en el ámbito familiar, la transmisión de la tradición culta de la misma se da junto a la incorporación de un “ethos religioso”. Este es el caso de autores como Jaime Kerexeta, Nikolas Alzola o Gaizka Barandiaran, que, cuando se ven impelidos a abordar una temática que no es la estrictamente religiosa, tienden al costumbrismo.

Los autodidactas, por el contrario, provienen de entornos urbanos en los que la transmisión de la lengua se perdió en sus familias con la migración a las ciudades y, a falta de instituciones, aprenden de manera autodidacta la lengua. Resulta posible, a pesar de sus diferencias internas, ver en ellos una “personalidad colectiva”: nuevos vascohablantes (*euskaldun berriak*), agnósticos o ateos y *nuevos nacionalistas* sin tradición familiar (Juaristi, *Literatura Vasca* 109).

Frente a la generación de la autosuficiencia costumbrista, los autodidactas situaban el euskera en entornos urbanos. Como consecuencia de una realidad sociológica, pero también del imaginario de la cultura vasca labrado hasta entonces, los autodidactas tenían que lidiar con la inclusión de una lengua que carecía de verosimilitud en el ámbito urbano (Juaristi, *Literatura Vasca* 115-17) Así, la voz poética-profética permitía a Aresti observar Bilbao en una lengua ajena a la ciudad: “me nace en el alma el deseo de subir al Gorbea [montaña], / para organizar allí la salvación de la lengua vasca, / pero me quedo aquí, / entre estas calles, / esperando un milagro” (*Euskal harria* 102-105)<sup>3</sup>. Txillardegui, por su parte, optaba por hacer de su primera novela un diario que le permitía sustraerse del idioma del entorno. Además de responder estratégicamente a las consecuencias de la elección lingüística, estas diferencias también son acordes con los modos de incorporación de la lengua.

Los autodidactas, que abogan por una separación entre las formas y los contenidos de la cultura vasca, adaptarán la forma lingüística del euskera a partir de la confrontación con nuevos contenidos, adoptando las tendencias literarias contemporáneas —existencialismo, poesía social— y extranjerismos que harán que su escritura merezca el calificativo de ‘jerigonza’ por parte de los religiosos —*mordoilo*. A

---

3 Traducción del autor, del original en euskera publicado en el mismo libro: “Gorbeiara joateko gutizia sorcen zait barrenean, / bertan organizaceko euskeraren salbazioa, / baina hemen geracen naiz, / kale arte honetan, / milagro baten zai”

este efecto refractario del campo se le añaden las disposiciones incorporadas por los autodidactas, manifestadas en la propia escritura. Aprendices en la soledad a través de la lectura-escritura, se producirá una identificación simbólica (Žižek 144-162) con unos personajes que lidiaran simultáneamente con la soledad y el vacío sobre el que se precipitan en la ruptura con la “generación anterior”, que escribía sobre un suelo firme de adecuación entre formas y contenidos. Los personajes de las novelas de Txillardegui (*Leturiaren egunkari ezkutua*; *Peru Leartza'ko*) son lectores ávidos que optan por refugiarse en sí mismos para encontrar la verdad de su existencia. “Debemos matar al Dios de los vascófilos”<sup>4</sup> —“Euskaltzaleen Jainkoa hil behar dugu”— decía Rikardo Arregi (114): una declaración de intenciones asociada a la religiosidad de la generación anterior, pero que inmediatamente después les confronta con el vacío legado por el desalojo de las figuras de autoridad. El nihilismo, la soledad y la muerte presente en Mirande, abandonado por un Cristo del que reniega (Aulestia 153-70), la venida de un nuevo Zaratustra de la mano del poeta-profeta Aresti (*Aldekoa, Munduaren neurria*), o el compromiso con el otro, presente en Txillardegui y Mikel Lasa (*Aldekoa, Euskal literaturaren historia* 266-68) exponen la necesidad de llenar ese vacío.

La letra hache se convirtió en el símbolo de la ruptura entre las dos “generaciones” cuando se decidió su adopción en 1968 en el Congreso de Aránzazu, un encuentro que se considera como en el principal hito en el proceso de estandarización de la lengua. Mientras la nueva generación la ansiaba, la vieja veía en ella el signo inequívoco de la corrupción de la lengua. Criptograma de ETA o del marxismo para unos o clave de la revolución que estaba en marcha para otros (Zuazo 153-168), si la hache logró concitar tantos afectos, fue por su capacidad de expresar las diferentes disposiciones que estaban en juego en el campo (Amezaga, *Inor ez delako profeta bere mendean, Gabriel Aresti egunean* 170-179). Disposiciones lingüísticas que pueden sintetizarse, de nuevo, en la oposición entre dos académicos de número de Euskaltzaindia. Por una parte, Manuel Lekuona, expresaba el apego a la oralidad de la “nueva generación” que veía en la hache un obstáculo para el discurrir de la lengua. Koldo Mitxelena, por otra parte, abogaba por la homologación de la literatura a las corrientes “universales”, expresando la preeminencia de la nueva generación por un euskera donde la hache —letra muda en los dialectos dominantes del euskera— se volvía signo inequívoco de la escritura. Una preeminencia casi obsesiva por la escritura que el novelista Juan Antonio Loidi expresaba en la siguiente exhortación: “Escritor; Escribe, sin parar, aunque no halles lectores, así los crearás” —*Idazle; Idatzi*

---

4 Traducción propia.

*itzazu bada, parra-parra, naiz eta irakurlerik ez arkitu, zerorrek sortuaraziko dituzu-ta*” (Loidi 15)<sup>5</sup>.

La hache, un significante mudo, una forma escrita en busca de contenidos fónicos, representa el interés de una nueva generación de autodidactas por pulir una lengua que pueda adoptar nuevos contenidos.

### **La cuestión de la autonomía de la cultura y la literatura vascas**

Las redes de producción y reproducción de la cultura vasca han tenido un papel importante a la hora de entender la evolución del campo de la cultura vasca, y para ello se ha recurrido a diferentes investigaciones en torno al nacionalismo vasco. Sin embargo, el desarrollo de un campo cultural autónomo ha recibido un interés menor.

La figura del escritor que emerge en este período contaba ya con una experiencia de la preguerra en la que el proyecto literario era indistinguible del proyecto nacional (Apalategi 62-63), dentro de un entramado institucional liderado por el Partido Nacionalista Vasco (De la Granja 145-166). Sin embargo, el papel que adquiere la región de la forma en los años 50 y 60 les sitúa en una tensión constante por la autonomía. La emancipación de la literatura respecto a unos contenidos asociados al imaginario nacional(ista) vasco era un paso necesario para lograr estilizar la lengua en un terreno novedoso. Esto se deriva de las propias dinámicas del campo, pero también de unas redes de producción y reproducción que, en ese momento, estaban sometidas a influencias de carácter más multilateral, por los diferentes agentes que se disputaban la hegemonía del nacionalismo.

La ruptura con los contenidos no se produce de golpe. Prueba de ello es la tardía publicación de la novela corta *Haur besoetakoa* (traducida como *La ahijada*) de Jon Mirande, escrita en 1954, y no publicada hasta 16 años después. En la novela se abordaba la relación de un hombre con su sobrina de 11 años cuya identificación con el pederasta recordaba a la *Lolita* de Nabokov, publicada en 1955. Su editor, el también poeta Gabriel Aresti, pedía en su prefacio que se dejaran a un lado los contenidos del libro y el pensamiento polémico del escritor para juzgar el libro por su valor estético-literario (Aresti, “Haur besoetakoa”). Reivindicaba así la autonomía de las formas literario-lingüísticas respecto a juicios de carácter político y moral.

Esto no quiere decir que el campo de la cultura funcionara al margen de la política: su adhesión al nacionalismo vasco es prácticamente unánime. De hecho, a medida

---

5 Traducción propia.

que los postulados de la nueva generación salen victoriosos y el movimiento nacionalista comienza a ganar la calle en los años 70, los intentos de cooptación del campo cultural se acrecientan. Gabriel Aresti será una diana ejemplarizante al que se le reprochará su falta de adhesión al proyecto nacional. La nueva generación que compartía solidariamente los reproches de la vieja en el primer período, pasa después a cerrarle el paso por “comunista” y “españolista” a los lugares en que la cultura vasca comenzaba a ganar visibilidad (Kortazar, *El Poeta Gabriel Aresti* 107-24). En ese sentido, es muy significativo que en un monográfico sobre seis escritores publicado en el País Vasco Francés (Begiarmen) se dejaban en suspenso las aportaciones de carácter literario —forma— de Aresti, para centrarse en una “crítica ideológica” de los artículos publicados —contenidos— y calibrar así su adhesión al proyecto político de la izquierda nacionalista vasca. Tras la conquista de unas formas lingüísticas por la nueva generación, vuelve a emerger la cuestión de los contenidos como punta de lanza del “proyecto de liberación nacional”, en este caso, liderado por ETA.

La literatura que vendrá en los años posteriores adquirirá una doble autonomía, respecto al campo cultural y al político. Para eso, será necesaria la oficialización de la lengua vasca y la creación de una serie de instituciones públicas y privadas auspiciada por el desarrollo autonómico de la mano de escritores como Bernardo Atxaga y Joseba Sarrionandia, que fundarán la primera revista de vanguardia, *Pott Banda* (Kortazar, *Laberintoaren Oroimena* 41-47). Estos escritores renunciarán tanto al estatuto de “poeta nacional” de los autores de la preguerra —heteronomía política—, como al de “militantes del euskera” propio de la generación que hemos analizado —heteronomía respecto a la cultura vasca— para operar como “militantes de la literatura” (Apalategi; Gabilondo, *Nazioaren hondarrak* 63-76; Otaegi). En las sucesivas búsquedas de autonomía se observan algunos rasgos que ya se produjeron en campos dominantes como el español con anterioridad: la modernización como acicate de la generación del 14 (Costa) en los autores de la ruptura o la superación del compromiso del realismo social para una vuelta sobre la mirada propiamente literaria (Bellón) en la vanguardia de finales de los 70.

## Conclusiones

El nacionalismo vasco requirió para su expansión de un capital simbólico que permitiera valorizar una serie de rasgos diferenciales. Este artículo ha tratado de demostrar que, para ello, fue necesaria también la proyección de un campo que funcionara con autonomía respecto a lo político. De hecho, la lengua que promueve la generación de

la ruptura a través de su literatura trata de desanclarse de los contenidos particularistas hasta entonces dominantes, para apuntar hacia una fórmula lingüística que pudiera acoger contenidos “universales”.

Para ello, el campo de la cultura vasca ha ido adquiriendo una estructura homóloga a la de otros campos culturales dominantes, a pesar de tratarse de un campo que opera en un escenario de producción restringida. Por una parte, una estructura dual entre las formas y los contenidos, en función del objeto sobre el que trabajan sendos polos. Por otra, una jerarquía de las obras que expresa, a su vez, una jerarquía de géneros y autores, en un continuum que va desde los “propriadamente literarios”, con una autoría con nombre propio, a géneros menores más pegados a una puesta en escena pública y donde la autoría se desdibuja. A diferencia de otros campos culturales dominantes donde el estado delimita una esfera pública de intercambio de bienes e ideas que permiten esbozar un campo social, el campo de la cultura vasca funciona a instancias de unas redes de producción y reproducción de la diferencia y legitimidad cultural. Este artículo señala así la compatibilidad entre una topología regional del campo con una topología reticular (Mol y Law) de los espacios de producción e intercambio en que descansa, señalando a los entramados sociales que configuran puntos de paso obligado (Martín-Criado, “El concepto de campo como herramienta metodológica”) y que emergen en el espacio social de las publicaciones como garantes de la autonomía del campo.

La estructura del campo hará de la lengua uno de los principales rasgos diferenciales de la cultura encomendándole el dominio sobre el polo de la forma de las publicaciones, mientras serán los escritores los principales encargados de la legitimación y estandarización de una lengua modernizada y homologada a otras literaturas dominantes. El carácter tardío de la estandarización en un contexto que, a falta de instituciones estatales, recurre a las redes de producción y reproducción de la cultura para este proceso, presenta algunos aspectos relevantes. Los escritores vehiculan en su escritura las necesidades de esas redes en las que también participan, al tiempo que hacen de la literatura una expresión privilegiada de la emergencia del “nuevo vascohablante” —*euskaldun berria*— que encarnan y que difiere en sus disposiciones lingüísticas y también estéticas, políticas y religiosas de la generación anterior. Su consagración se desarrollará en paralelo a la extensión de una población que adquirirá la lengua en las escuelas que se traman en el franquismo y que lograrán la oficialidad con el desarrollo de las Comunidades Vasca y Navarra tras la Transición.

La discusión en torno a la inclusión de la letra hache en la ortografía apunta al privilegio que la codificación escrita adquiere en el proceso de elaboración de una lengua

estándar por parte de los autodidactas: el euskera escrito opera como una suerte de cascarón por el que los contenidos modernos entran en el código lingüístico, puliéndolo. Una relación principalmente mediada por el texto impulsa una lengua que adolece de cierto “olvido del cuerpo” en su proceso de estandarización, legitimación y aprendizaje. Esto se produce como consecuencia del hiato introducido entre las dos “generaciones” y de sus conjuntos de disposiciones, pero también como consecuencia del solapamiento con una división sexual del trabajo, en el que los escritores producen lengua en el texto mientras las profesoras reproducen lengua en el cuerpo a cuerpo de los espacios educativos.

Los modos de incorporación y expresión de la lengua de los autodidactas no dejan de ser corporales, pero actúan como si el cuerpo no tuviera tal presencia, de acuerdo con una pretensión universalista que ocluye el género y la oralidad. Cabría preguntarse hasta qué punto replica lo que ha sucedido en otros campos dominantes, lo que sí está claro es que comparte el contrapunto simbólico que ofrece la ideología de la lengua materna (Bonfiglio) que idealiza al hablante nativo que se emplea como referencia última de una lengua “natural”.

## Bibliografía

- Aldekoa, Iñaki. *Euskal literaturaren historia*. Donostia-San Sebastián, Erein, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Munduaren neurria: Arestiren ahots biblikoaz*. Pamplona, Alberdania, 1998.
- Alonso, Luis Enrique. “La sociohermenéutica como programa de investigación en sociología”. *Arbor*, vol. 189, no. 761, 2013, <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1624/1718>. Acceso 30 de octubre de 2021.
- Amezaga, Asier. *Inor ez delako profeta bere mendean, Gabriel Aresti egunean*. Donostia-San Sebastián, Erein, 2018.
- \_\_\_\_\_. “Cultural Field and Literature in Minority Languages: Basque under Francoism”. *Poetics*, no. 77, 2019, pp. 1-10.
- Apalategi, Ur. *La naissance de l'écrivain basque : l'évolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga*. París, L'Harmattan, 2000.
- Aresti, Gabriel. *Euskal harria*. Bilbao, Lur, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Harri eta herri: Koplak, ditxo eta poemak. Piedra y pueblo*. Zarautz, Itxaropena, 1964.
- \_\_\_\_\_. “Haur besoetakoa”. *Anaitasuna*, no. 195, 15 de septiembre de 1970, p.10.
- \_\_\_\_\_. “Lengua y literatura vascas: breve historia e incierto futuro de su relación”. 1966.

- Artikuluak, hitzaldiak, gutunak*, Donostia, Susa, 1986, pp. 70-84.
- Arregi, Rikardo. "Euskaltzaleen Jainkoa hil behar dugu". *Jakin*, no. 3, 1971, pp. 114-132.
- Aulestia, Gorka. *The Basque Poetic Tradition*. Reno, NV, University of Nevada Press, 2000.
- Azurmendi, Joxe. *Zer dugu Orixeren kontra?* Usurbil, Jakin, 1976.
- Baranger, Denis. *Epistemología y metodología en la obra de Pierre Bourdieu*. Buenos Aires, Prometeo, 2004.
- Begiarmen. *Sei idazle plazara. Mitxelena, Aresti, Larresoro*. Arantzazu, Editorial Franciscana de Aránzazu, 1974.
- Bellón, José Luis. *Miguel Espinosa, el autor emboscado*. Granada, Comares, 2012.
- Bonfiglio, Thomas P. *Mother Tongues and Nations: The Invention of the Native Speaker*. Nueva York, De Gruyter, 2010.
- Bourdieu, Pierre. "Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques". *Études de lettres*, vol. 3, 1985, pp. 3-6.
- \_\_\_\_\_. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, traducido por M<sup>a</sup> del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid, Taurus, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Las reglas del arte*, traducido por Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1995.
- \_\_\_\_\_. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, traducido por Esperanza Martínez Pérez. Madrid, Akal, 2008.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*, traducido por M. B. DeBevoise. Cambridge, Harvard University Press., 2004.
- Castellet, José María. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona, Seix Barral, 1960.
- Costa, Jorge. "El ethos universitario en los filósofos de la generación del 14". *Isegoría*, vol. 0, no. 52, 2015, pp. 245-265.
- De la Granja, José Luis. *El nacionalismo vasco: un siglo de historia*. Madrid, Tecnos, 2002.
- Dubois, Jacques. *La institución de la literatura*, traducido por Juan Zapata. Medellín, Universidad de Antioquia, 2014.
- Egaña, Ibon. *Kritikarako hurbilketa literaturaren soziologiatik: egunkari eta aldizkarietako euskal literatur kritikaren analisisa (1975-2005)*. Donostia, Euskal Herriko Unibertsitatea, 2013.

- Even-Zohar, Itamar. "Polysystem Theory". *Poetics Today*, vol. 1, no. 1/2, 1979, pp. 287-310.
- Figueroa, Antón. *Ideoloxía e autonomía do campo literario galego*. Santiago de Compostela, Laiovento, 2010.
- Gabilondo, Joseba. *Before Babel: A History of Basque Literatures*. Barbaroak, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Nazioaren hondarrak: euskal literatura garaikidearen historia postnazional baterako hastapenak*. Bilbao, Euskal Herriko Unibertsitatea, 2006.
- Garzia, Joxerra. "The History of Bertsolaritza". *Basque Literary History*, Mari Jose Olaziregi (ed.), Reno, NV, University of Nevada, 2012, pp. 43-67.
- Gurrutxaga, Ander. *El código nacionalista vasco durante el franquismo*. Barcelona, Anthropos, 1985.
- Itçaina, Xabier. *Les virtuoses de l'identité: religion et politique en Pays Basque*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- Juaristi, Jon. *El bucle melancólico: historias de nacionalistas vascos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Vasca*. Madrid, Taurus, 1987.
- Kortazar, Jon. *El Poeta Gabriel Aresti (1933-1975)*. Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Laberintoaren Oroimena: Gure Garaiko Olerkigintzaz*. Donostia, Baroja, 1989.
- Lahire, Bernard. "Campo, fuera de campo, contracampo". *Colección pedagógica universitaria*, no. 37-38, 2002, pp. 1-37.
- \_\_\_\_\_. "Specificity and Independence of the Literary Game". *Nationalities Papers*, vol. 40, no. 3, 2012, p. 411-429.
- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*, traducido por Gabriel Zadunaisky. Buenos Aires, Manantial, 2008.
- Loidi, Jose Antonio. "Euskal nobela gaur". *Zeruko Argia*, no. 200, 1966, p. 15.
- Lourido, Isaac. "Teoría del campo literario y subalternidad. Perspectivas metodológicas para el estudio de la poesía en el espacio literario ibérico". *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 23, no. 1, 2017, pp. 1-19.
- Martín-Criado, Enrique. "El concepto de campo como herramienta metodológica". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, vol. 123, no. 1, 2008a, pp. 11-33.
- \_\_\_\_\_. "Lengua y cultura: de la comunidad nacional al entramado social". *Sociología y realidad social. Libro homenaje a Miguel Beltrán Villalva*, Gerardo Meil Landwerlin (ed.), Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), 2008b, pp. 1049-1064.

- Mirande, Jon. *Haur besoetakoa*. Donostia-San Sebastián, Lur, 1970.
- \_\_\_\_\_. *La ahijada*, traducido por Eduardo Gil Bera. Pamplona, Pamiela, 1991.
- Mol, Annemarie y Law, John. «Regions, Networks and Fluids: Anaemia and Social Topology». *Critical Studies of Science*, vol. 24, no. 4, noviembre de 1994, pp. 641-671.
- Muxika. “Euskal kultura arnasa?” *Zeruko Argia*, no. 44, 1963, pp. 1-8.
- Olaziregi, Mari Jose. “Worlds of Fiction: An Introduction to Basque Narrative”. *Basque Literary History*, Mari Jose Olaziregi (ed.), Reno, NV, University of Nevada, 2012, pp. 137-200.
- Orixe. *Euskaldunak*. Zarautz, Itxaropena, 1950.
- \_\_\_\_\_. “‘Peru Leartza’ko’ Txillardegiren liburua”. *Jakin*, no. 5-6, 1960, p. Suplemento.
- \_\_\_\_\_. *Euskaldunak. Los vascos*. San Sebastián, Auñamendi, 1976.
- Otaegi, Lourdes. “Modern Basque Poetry”. *Basque Literary History*, Mari Jose Olaziregi (ed.), Reno, NV, University of Nevada, 2012, pp. 201-243.
- Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...! ensayo de interpretación estética de alma vasca*. San Sebastián, Auñamendi, 1963.
- Pérez-Agote, Alfonso. *La reproducción del nacionalismo: el caso vasco*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Las raíces sociales del nacionalismo vasco*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2008.
- Romero, Héctor y Pablo Santoro. “Dos caminos en la sociología de la literatura: hacia una definición programática de la sociología de la literatura española”. *RES. Revista Española de Sociología*, no. 8, 2007, pp. 195-223.
- Saint-Jacques, Denis, y Alain Viala. “A propos du champ littéraire : histoire, géographie, histoire littéraire”. *Annales*, no. 2, 1994, pp. 395-406.
- Santiago, José Antonio. “Herramientas de análisis para un mejor entendimiento de los nacionalismos y las naciones. Del marco discursivo a los objetos”. *Papeles del CEIC*, no. 3, 2015, p. 8.
- Sapiro, Gisèle. “Elementos para uma história do processo de autonomização”. *Tempo Social*; Sao Paulo, vol. 16, no. 1, 2004, pp. 93-105.
- \_\_\_\_\_. “Forms of Politicization in the French Literary Field”. *Theory and Society*, vol. 32, no. 5/6, 2003, pp. 633-652.
- Sarasola, Ibon. *Historia social de la literatura vasca*. Madrid, Akal, 1982.

- \_\_\_\_. *Euskal Literatura Numerotan*. Donostia-San Sebastián, Kriselu, 1975.
- Scalbert-Yücel, Clémence. "Emergence and Equivocal Autonomization of a Kurdish Literary Field in Turkey". *Nationalities Papers*, vol. 40, no. 3, mayo de 2012, pp. 357-372.
- Serrano, Araceli. "Manifestaciones étnicas y cívico-territoriales de los nacionalismos". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, no. 82, 1998, pp. 97-126.
- Tejerina, Benjamín. *Nacionalismo y lengua. Los procesos de cambio lingüístico en el País Vasco*. Madrid, Siglo XXI, 1992.
- Torrealdai, Joan Mari. *El libro negro del euskera*. Donostia-San Sebastián, Tartalo, 1998.
- \_\_\_\_. *Euskal idazleak, gaur: Historia social de la lengua y literatura vascas*. Oñati, Jakin, 1977.
- Torrealdai, Joan Mari e Imanol Murua. *Euskaltzaindia ekin eta jarrai*. Bilbao, Euskaltzaindia, 2009.
- Txillardegui. *Leturiaren egunkari ezkutua*. Bilbao, Euskal idazlanak, 1957.
- \_\_\_\_. *Peru Leartza'ko*. Zarautz, Itxaropena, 1960.
- Zaldua, Iban. *Ese idioma raro y poderoso: once decisiones cruciales que un escritor vasco está obligado a tomar*. Madrid, Lengua de Trapo, 2012.
- Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, traducido por Isabel Vericat Núñez. México, Siglo XXI, 1992.
- Zuazo, Koldo. *Euskara batua. Ezina ekinez egina*. Donostia-San Sebastián, Elkar, 2005.

## **REPRESENTACIONES (FICTICIAS) DE UN PEQUEÑO MEDIO LITERARIO: EL CASO DE LA LITERATURA LUXEMBURGUESA<sup>1</sup>**

### **FICTIONAL REPRESENTATIONS OF A SMALL LITERARY MILIEU: THE CASE OF LUXEMBOURGISH LITERATURE**

Jeanne E. Glesener  
Université du Luxembourg  
[jeanne.glesener@uni.lu](mailto:jeanne.glesener@uni.lu)

Fecha de recepción: 24/11/2021

Fecha de aceptación: 19/01/2021

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.22856>

**Resumen:** La reflexión acerca del medio literario a partir de la perspectiva de una literatura pequeña como la luxemburguesa permite revelar sus configuraciones, sus dinámicas y las limitaciones estructurales que lo determinan. En primer lugar, el presente artículo partirá de una serie de entrevistas realizadas en el marco del proyecto de investigación del Observatorio del medio literario francoluxemburgués (Obslit) para mostrar que las cuestiones acerca de las propiedades del medio revelan posiciones enfrentadas que oscilan entre la descripción de su vitalidad y la negación de su propia existencia. En segundo lugar, se profundizará en estas visiones opuestas del medio a través del análisis de sus representaciones ficcionales llevadas a cabo por Georges Hausemer en su novela *Kleines luxemburgisches Sittenbild* (1989), así como en su actualización bajo el título modificado de *Kleine luxemburgische Literaturgeschichte*

---

1 Una primera versión del presente artículo fue publicada en el volumen *Le Milieu littéraire et ses représentations*, Carole Bisenius-Penin y Jeanne E. Glesener (eds.). Questions de communication, série actes 44. Nancy, Presses universitaires de Nancy - Editions Universitaires de Lorraine, 2021, pp. 31-47.

(2018). La yuxtaposición de estas dos versiones permite destacar el desarrollo del medio tras la aparición de nuevos dispositivos de mediación, así como observar la manera en que el propio G. Hausemer, autor clave de este medio literario, evalúa su evolución.

**Palabras clave:** Exigüidad; Georges Hausemer; literatura luxemburguesa; medio literario; literatura pequeña.

**Abstract:** Reflecting on the literary milieu through the lens of a small literature reveals existing configurations, prevalent dynamics and structural constraints characteristic of a given milieu. Firstly, author interviews conducted in the context of our research project Observatory of the Franco-Luxembourgish literary milieu (Obslit) will be examined in order to highlight the conflicting views regarding the properties of the milieu. These fluctuate between a perceived vitality and the very negation of the existence of the milieu. Secondly, these opposite views will be investigated further by analysing the fictional representations of the milieu as cast in Georges Hausemer's 1989 novel *Kleines luxemburgisches Sittenbild* and its rewriting in the 2018 novel *Kleine luxemburgische Literaturgeschichte*. The confrontation of the two versions enables us to retrace the development of the milieu in the wake of the emergence of new mediation devices and to showcase how this evolution was commented on by Hausemer, a key figure of the milieu.

**Keywords:** Exiguity; Georges Hausemer; literary milieu; Luxembourgish literature; small literature.

La reflexión acerca del medio literario a partir de la perspectiva de una literatura pequeña permite revelar sus configuraciones, sus dinámicas y las limitaciones estructurales que lo determinan. En el contexto de mi investigación acerca de las literaturas pequeñas en Europa, he utilizado la noción "literatura pequeña" no en sentido cualitativo sino descriptivo, para dar cuenta ante todo, partiendo de la base de criterios objetivos, de las realidades cuantitativas de una literatura, de su envergadura material, de su realidad institucional, de la situación heterónoma de su campo literario y, en su caso, de su particularidad lingüística (Glesener, "Kleine Literaturen"; "Prolegomena"). La literatura plurilingüe del Gran Ducado de Luxemburgo<sup>2</sup> se define como tal puesto que, desde su

---

2 Resulta importante tener en cuenta que la literatura luxemburguesa aparece como literatura plurilingüe a comienzos del siglo XIX. Las tradiciones literarias en lengua luxemburguesa, alemana y francesa, a las que se añade la literatura en lengua inglesa a partir de la década de 2010, experimentan un desarrollo paralelo. Sin

aparición a comienzos del siglo XIX, ha abarcado a 1400 autores aproximadamente<sup>3</sup>, presenta un floreciente paisaje editorial con 25 editoriales, de las cuales solo tres se dedican exclusivamente a la literatura<sup>4</sup>, la cifra de publicaciones literarias anuales (en todos los géneros e idiomas) no suele pasar del centenar y, por último, el número de estructuras asociativas así como de instituciones de legitimación es bastante reducido en comparación con el contexto internacional. Si bien el campo literario parece estar consolidado, su exigüidad hace que la profesionalización sea complicada. Del mismo modo, a pesar del creciente número de editoriales creadas en las últimas dos décadas, la promoción nacional y la circulación internacional de la literatura luxemburguesa, tanto a nivel de la difusión como de la traducción, sigue planteando numerosos retos<sup>5</sup>. Dada la proximidad tanto espacial como estructural entre instituciones, redes y plataformas de intercambio, podría creerse que el medio literario luxemburgués sería fácil de abarcar. Sin embargo, resulta que este microcosmos, al igual que sucede con los medios en los campos de las grandes literaturas, no está exento de complejidad y contradicciones. Tal y como señala acertadamente François Paré en su obra *Les Littératures de l'exigüité* [Las literaturas de la exigüidad], “ciertamente, en las culturas de la exigüidad, el entramado de ideas controvertidas y de antagonismos constituye una convención asentada. En estas culturas pequeñas el medio literario sigue siendo estrecho: una red privilegiada de complicidades y de lealtades” (124)<sup>6</sup>.

Este artículo tratará de profundizar en estos aspectos de complicidad, sociabilidad y lealtad o, al contrario, de coacción. En primer lugar, el presente artículo partirá de una serie de entrevistas realizadas en el marco del proyecto de investigación del Observatorio del medio literario francoluxemburgués (Obslit, 2018-2021) para mostrar que las cuestiones acerca de las propiedades del medio revelan posiciones enfrentadas. A continuación, analizaremos cómo estas posiciones oscilan entre la descripción de su vitalidad y su solidaridad o la negación de su propia existencia. En segundo lugar, profundizaremos en estas visiones opuestas del medio a través del análisis de las re-

---

embargo, este desarrollo se rige por la alternancia de la preeminencia de una u otra tradición en el discurso crítico e historiográfico según las necesidades políticas e ideológicas de (des)nacionalizar la literatura en distintas épocas.

3 El *Dictionnaire des auteurs luxembourgeois* editado por el Centre national de littérature realiza un registro continuo de autores luxemburgueses.

4 Tanto Éditions PHI, creada en 1970, como Hydre Éditions, creada en 2012, son editoriales dedicadas a la literatura luxemburguesa plurilingüe, mientras que Black Fountain Press, creada en 2017, se dedica exclusivamente a la publicación de literatura luxemburguesa en lengua inglesa.

5 Situación que la agencia Reading Luxembourg y el organismo Kultur LX – Arts Council Luxembourg, en vías de construcción, tratarán de remediar. Establecida como área de investigación y de enseñanza en la Universidad de Luxemburgo desde hace casi quince años, la literatura luxemburguesa, tras haber estado largo tiempo excluida de la enseñanza pública, comienza a tener presencia en los currículos de secundaria.

6 Todas las traducciones son nuestras.

presentaciones ficcionales del medio propuestas por Georges Hausemer en su novela *Kleines luxemburgisches Sittenbild*, publicada en 1989, así como en su actualización bajo el título modificado de *Kleine luxemburgische Literaturgeschichte*, publicada en 2018. La yuxtaposición de estas dos versiones permitirá destacar el desarrollo del medio tras la aparición de nuevos dispositivos de mediación, así como observar la manera en que el propio G. Hausemer, autor clave de este medio literario, evalúa su evolución.

Las ficciones acerca del medio literario constituyen un punto de acceso privilegiado para profundizar en las representaciones (o en las autorrepresentaciones) de un ecosistema literario específico. Sin duda, la popularidad actual del género se debe a los cambios que se operan en el campo literario desde el advenimiento de nuevas estructuras y nuevos dispositivos de mediación de la literatura, en particular su mutación hacia el mundo de los eventos culturales (Schaffrick y Willand 88-95).

La investigación sobre las representaciones ficcionales del universo literario da fe de este giro dado que su centro de interés se desplaza, tal y como subrayan Björn-Olav Dozo y Anthony Glinoyer, desde el análisis de la imagen romántica del autor solitario y único que producía el efecto de “desocializar radicalmente la profesión del escritor” hacia un interés acerca del estudio de la interacción del escritor con sus colegas de profesión y otros actores de la vida literaria. La atención científica se desplaza desde entonces hacia figuras “ancilares” (Lacroix 14) del escritor, como el editor, el traductor, el bibliotecario, el crítico o el periodista. En este caso, tratamos de observar “cómo, en el momento mismo en que se impone como espacio social relativamente autónomo, la literatura es pensada como un lugar de socialización, de anclaje identitario y de trabajo colectivo. En otras palabras, nuestro objetivo consiste en identificar la sociabilidad de los textos que socializan la literatura” (Dozo y Glinoyer). Desde un punto de vista genérico, estas ficciones utilizan en la mayoría de los casos las convenciones de la novela en clave: el trabajo sobre la referencialidad se comprende como un trabajo específico sobre el discurso literario. Según David-Christopher Assmann, el marco sociocultural de los textos literarios, tal como es presentado por las formas rutinarias de las prácticas de la cadena del libro, es esencialmente pertinente para la forma literaria: al tiempo que reproduce las prácticas de producción, mediación y recepción de la literatura, la forma literaria permite literarizar el texto literario (Assmann, “Literaturbetrieb und Literaturbetriebspraktiken” 210). En su obra *Poetologien des Literaturbetriebs* [Poetologías de la actividad literaria], Assmann concluye que estas escenografías del mundo literario a menudo equivalen a puestas en práctica poéticas de la relación entre la literatura y su medio. Estas autodescripciones se unen desde ese momento al repertorio semántico a través del cual la literatura trata, al describirse a partir de los autores del sistema, de

extraer conclusiones acerca de sí misma (*Poetologien des Literaturbetriebs* 472). Las observaciones de Assmann coinciden de este modo con las ideas de Clément Dessy, Julie Fäcker y Denis Saint-Amand, quienes subrayan que la escritura acerca del medio literario revela no solo su intrínseco aspecto de espacio de sociabilidad, sino que también, a través de la dimensión espacial que pone en práctica, genera potencialmente formas literarias originales. Bien asentadas en los mundos literarios circundantes de lengua alemana y francesa —piénsese por ejemplo en novelas emblemáticas tales como *Comment je n'ai pas eu le Goncourt* [Cómo no gané el Goncourt], de Olivier Deltorme (2009), *Schundroman* [Folletín], de Bodo Kirchhoff (2002) o *Tod eines Kritikers* [Muerte de un crítico], de Martin Walser (2002)— en Luxemburgo las ficciones del medio siguen esta misma tendencia. Además de las novelas de G. Hausemer, *Sabotage* [Sabotaje], de Jeff Schinker (2018), escrita en las cuatro lenguas del campo literario, es al mismo tiempo una aguda sátira acerca del medio y un perspicaz análisis de los dispositivos de profesionalización en ciernes. Antes de acercarnos a los textos de G. Hausemer, trataremos de examinar más detenidamente cómo los autores describen y perciben el medio.

### **El medio literario según los escritores luxemburgueses**

La noción de “medio”, usada frecuentemente en la crítica y en los debates literarios, sigue sin embargo siendo difusa. Si bien las obras de referencia, los artículos y las monografías acerca de las sociabilidades literarias proporcionan sus propias definiciones de campo (según Pierre Bourdieu) y de sistema (según Niklas Luhmann, Norbert Elias o Itamar Even-Zohar), la noción de medio no ha recibido la misma atención: el discurso científico parece preferir los términos “vida”, “mundo” o “esfera” literaria. Esta situación se repite en los países de lengua alemana, donde esta noción se funde y se confunde con el término *Literaturbetrieb*, que, pese a su referencia a la economía, no se reduce únicamente a esta. En todo caso, en la prensa y en los debates, el término de “medio” se utiliza con frecuencia para designar especialmente la dimensión de interacción social y el sentimiento grupo.

Esta dimensión de sentimiento comunitario aparece también en las entrevistas a autores realizadas en el marco del proyecto de investigación Obslit. Unos cuarenta autores franceses y luxemburgueses fueron consultados de manera cualitativa acerca de su práctica (cotidiana) de la escritura, su experiencia con los dispositivos del mundo literario y su percepción del campo. De este modo, se les preguntó si creían pertenecer a un medio literario y, en caso afirmativo, acerca de la composición de este y de su relación con el mismo.

Tal y como veremos más adelante, las entrevistas con los autores luxemburgueses revelan, como telón de fondo, una serie de *topoi* directamente relacionados con la exigüidad del campo literario que se encuentran, en algunos casos, recogidos en las novelas de G. Hausemer. Como también veremos, la dimensión espacial y el aspecto comunitario o de núcleo de sociabilidad dominan las percepciones de los autores luxemburgueses. De este modo, la noción de medio aparece estratificada en el sentido en que remite a la vez a un círculo de colegas que se reúnen para hablar de literatura y a un lugar o a una estructura destinada a tal efecto.

Uno de los aspectos más reseñables en estas entrevistas es sin duda la ausencia de consenso acerca de la existencia de un medio literario. Todos los autores hacen inevitablemente observaciones acerca del tamaño reducido de la literatura luxemburguesa y de las deficiencias ligadas a su exigüidad. En todo caso, si bien una mayoría declara pertenecer a un medio literario, algunos entrevistados ponen en duda existencia. La población de autores se escinde así en dos bandos sin que, como podría suponerse, estos coincidan necesariamente con la tipología de los participantes del “juego literario” tal y como lo define Bernard Lahire. De este modo, la hipótesis según la cual los jugadores ocasionales negarían la existencia del medio —puesto que están más en un segundo plano y menos involucrados en los dispositivos del mundo literario— no se confirma. Tanto los jugadores ocasionales como los jugadores serios y los jugadores profesionales (Lahire 79-80) sostienen indistintamente la negación o la afirmación de la existencia del medio. Existen diferentes razones para ello. Entre otras, adelantando en cierto sentido nuestras conclusiones, la polifuncionalidad (Ďurišin 133), es decir, los múltiples roles que los escritores ocupan en el campo, parece la más evidente. Para mostrar cómo opera esta polifuncionalidad, trataremos de proporcionar información acerca del estatuto y la implicación de cada autor en el campo.

Dados los términos que se acumulan acerca de la vida literaria, no resulta sorprendente que los escritores expresen ciertas dudas ante la noción de medio, derivadas de sus connotaciones de agrupación claustrofóbica, narcisista y cerrada, tal y como evoca el autor translingüe independiente Nico Helminger (1953): “¡yo diría que el medio literario tiene en cierto sentido algo de peyorativo! Porque se trata de las personas, del conjunto de autores, de críticos quizás, de editores, etc. que... sí, que se pasean con cierto ombliguismo y que no salen de ese medio”<sup>7</sup>. La percepción del medio como círculo restringido replegado sobre sí mismo resuena así mismo en

---

7 Entrevista con N. Helminger realizada por J. E. Glesener el 2 de julio de 2020 en el marco del proyecto Obslit dirigido por C. Bisenius-Penin (Crem, Université de Lorraine) y codirigido por J. E. Glesener (Université du Luxembourg).

términos como “capilla”, “clan” o “grupúsculo”, que aparecen de manera recurrente en las entrevistas.

Entre aquellos que niegan la existencia del medio podemos encontrar los tres tipos de jugadores mencionados anteriormente. Empezando por Jean Portante (1950), escritor independiente en lengua francesa, además de traductor, profesor universitario, periodista, organizador de festivales, fundador de revistas literarias, editor de colecciones y antologías de poesía, miembro de la academia Mallarmé y miembro del jurado del premio Apollinaire: “No creo que en Luxemburgo exista un medio literario donde la gente pueda darse cita. Sí que existen actividades literarias, pero no creo que la gente se reúna más allá de estas actividades”<sup>8</sup>. Ejerciendo el oficio de escritor entre París y Luxemburgo y por tanto a caballo entre dos campos, J. Portante se encuentra en una posición privilegiada desde donde puede comparar un campo asentado y dominante con un campo periférico y en construcción. En este sentido, declara en su entrevista que “Mi medio literario se encuentra más bien en Francia y en las redes internacionales. En Francia formo parte de un montón de grupos que se reúnen y debaten regularmente”<sup>9</sup>.

Sin embargo, la negación de la existencia de un medio no solo se explica por el hecho de estar a caballo entre otros medios y la experiencia de las pertenencias múltiples. También resulta motivada por la percepción de la falta de un lugar de encuentro específico para los autores, como destaca Jhemp Hoscheit (1951), escritor en lengua luxemburguesa y francesa, profesor de instituto a tiempo parcial y que, como secretario de la Asociación de escritores luxemburgueses (1992-2013), forma parte de la generación de autores que, a partir de los años 1980, puso en marcha la profesionalización del campo. Disuelta en 2016 tras treinta años de actividad, la asociación se había establecido como lugar de encuentro por excelencia de los actores literarios:

No existe un verdadero medio literario en Luxemburgo. Por desgracia, los escritores ya no están federados y por tanto ya no queda nadie que represente sus derechos, sus intereses o sus causas. Los escritores no se ven ni se reúnen entre ellos. No hay debate. Solo existen pequeñas “capillas” motivadas por las complicidades, las amistades, las preferencias y las afinidades personales, la elección de la lengua, etc<sup>10</sup>.

8 Entrevista con J. Portante realizada por T. Raus el 3 de julio de 2020 en el marco del proyecto Obslit dirigido por C. Bisenius-Penin y codirigido por J. E. Glesener.

9 *Ibid.*

10 Respuesta al cuestionario realizado por el proyecto Obslit, dirigido por C. Bisenius-Penin y codirigido por J. E. Glesener.

Samuel Hamen (1988) —escritor en lengua luxemburguesa, investigador en literatura, crítico literario en periódicos alemanes, presidente de A : LL Schrëftsteller\*innen<sup>11</sup>, y residente invitado en el Literarisches Colloquium Berlin-Bourglinster en 2020— presenta un perspicaz análisis al identificar como defecto estructural grave la ausencia de debate y comunicación en torno a la literatura, lo cual da lugar a la ausencia de un medio *stricto sensu*:

En Luxemburgo no existe un público literario. No hay ningún espacio de resonancia en el cual puedan reunirse voces (incluso antagonistas) para debatir y discutir, felicitarse, enfrentarse y reírse los unos de los otros. Falta una situación comunicativa integral en la cual autores, editores, lectores y críticos puedan darse cita de manera duradera y productiva para debatir acerca de literatura.

En lugar de ello, tenemos varios minimedios en los cuales los pocos fanáticos de la literatura que existen hacen sus pinitos y se entregan a la pasión de escribir y de leer con grandes dosis de idealismo. Nuestra escena literaria se parece más bien a un organismo lábil en el que se inyecta, de vez en cuando, sangre nueva en forma de nuevos autores o iniciativas<sup>12</sup>.

La idea de la vida efímera del medio, o incluso la oscilación periódica entre vitalidad y letargo, entre existencia y no existencia, depende en efecto, tal y como indica de forma indirecta S. Hamen, del factor generacional y demográfico que varía poderosamente en el contexto de un campo literario pequeño y que se ve asimismo acentuado por la falta, según los períodos, de estructuras asociativas de profesionalización duraderas. Además, el grado de solidarización entre escritores y generaciones desempeña también un papel importante, tal y como dan a entender las declaraciones de J. Hoscheit. Las observaciones de J. Schinker (1985) —escritor translingüe, redactor en jefe de la sección cultural del periódico *Tageblatt*, organizador de la serie de lecturas *Désœuvrés* y residente invitado en el Literarisches Colloquium Berlin-Bourglinster en 2016— confirman la percepción de esta periodicidad:

Sí, existe un medio literario luxemburgués. Aunque no siempre ha sido así. Conozco a escritores como Tom Reisen [1971] o Nathalie Ronvaux [1977] que dicen que cuando empezaron a escribir no había medio literario en Luxemburgo. Había un medio literario de, digamos, la generación de escritores como Nico Helminger [1953], Guy Rewenig [1947] o Manderscheid [1933-2010] y parece que hubo una especie de hueco donde había escritores aislados, pero no había un medio. Y ahora, una década más tarde, hay de nuevo algo parecido a un medio literario<sup>13</sup>.

11 Creada en octubre de 2020, la A : LL (Asociación de literatura luxemburguesa) ha tomado el relevo de la Lëtzebuerger Schrëftstellerverband: [www.allschreftstellerinnen.info/bienvenue-fr/fr-a-ll](http://www.allschreftstellerinnen.info/bienvenue-fr/fr-a-ll).

12 Respuesta al cuestionario realizado por el proyecto Obslit, dirigido por C. Bisenius-Penin y codirigido por J. E. Glesener.

13 Entrevista con J. Schinker realizada por T. Raus el 12 de agosto de 2020 en el marco del proyecto Obslit

Tras analizar estos testimonios de escritores, podemos plantear una primera conclusión. Al estudiar detenidamente los perfiles de los autores entrevistados, observamos que los que viven de su pluma o ejercen una profesión dentro del “mundo literario” (Lahire 292) tienden a afirmar la existencia del medio y su participación activa en el mismo. Aquellos que trabajan a tiempo completo en profesiones extraliterarias como la enseñanza adoptan la posición contraria: la de la no existencia de un medio propiamente dicho ni de estructuras de debate. No resulta sorprendente que estos últimos echen en falta la dimensión de sociabilidad, que pone el acento en los lugares de encuentro, en el debate y la solidaridad, mientras que los primeros dicen sentir su presencia. Esta es la opinión de Ian de Toffoli (1981), escritor en lengua francesa, dramaturgo, responsable de la editorial Hyde Éditions, codirector de la revista literaria *Les Cahiers luxembourgeois*, crítico literario, presidente de la Federación de editores y residente invitado en el Literarisches Colloquium Berlin-Bourglinster en 2017:

Existe una cierta solidaridad entre autores afines, que se leen con gusto, que firman contratos con la misma editorial; se crean pequeños clanes entre editoriales, entre grupúsculos de autores. Todo ello puede a veces ser beneficioso ya que la solidaridad entre estos autores es algo bastante bonito, la conozco a través de varios autores de Hyde Éditions que tienen una gran relación, que suelen reunirse, que se leen, pero puede resultar muy difícil de gestionar; [...] las tensiones y las rivalidades, los celos, pueden ser bastante importantes en un medio como este en el que todo el mundo se conoce<sup>14</sup>.

En conclusión, podemos ver que, a mayor polifuncionalidad de los autores, la percepción del medio resulta ser más afirmativa. Mientras más posiciones ocupe el autor en el mundo literario o, en palabras de Dionýz Ďurišin, mientras más posiciones socioculturales diversas ocupe y más funciones estéticas diferentes acumule (133), siendo a la vez autor y editor o autor, organizador de eventos literarios y responsable de asociaciones del mundo del libro, tenderá a concebir el medio como vivo y viable. Esta convicción de la operatividad y del funcionamiento del medio se explica, como parece evidente, por el hecho de que el autor percibe el estado del medio a partir de varias perspectivas a la vez. Sin embargo, la ecuación que proponemos —autor + oficio en el mundo literario = afirmación del medio literario— muestra también que, en el caso de la literatura luxemburguesa, esta afirmación es la consecuencia en cierto sentido de una cocreación que resulta de un cúmulo de las posiciones ocupadas. Tal y como señala acertadamente Norbert Otto Eke, el mundo del libro es una red de relaciones entre actores y compañeros diversos, de función y alcance variables e implicados en el proceso de producción, distribución,

---

dirigido por C. Bisenius-Penin y codirigido por J. E. Glesener.

14 Entrevista con I. de Toffoli realizada por T. Raus el 12 de julio de 2020 en el marco del proyecto Obslit dirigido por C. Bisenius-Penin y codirigido por J. E. Glesener.

recepción y consumo de literatura (276). De este modo, la afirmación del medio depende del grado de implicación en el mundo literario. Por último, el valor de la solidaridad señalado por varios autores en las entrevistas parece apuntar hacia una dimensión específica relacionada con la acepción de medio: al contrario de lo que puede suceder en medios más asentados, la acepción de medio no implica, en primer lugar, una postura común o una estética compartida, sino más bien un compromiso con el reconocimiento de la literatura a nivel nacional e internacional. En un momento en que se anuncian cambios decisivos con, entre otros, la creación del comité de Literatura y edición del organismo de nueva creación Kultur LX-Luxembourg Arts Council (2021), que tiene por misión la promoción de la literatura y de las editoriales luxemburguesas a nivel internacional, así como la refundación de la federación de escritores dentro de la estructura de la A : LL, la exclusión a nivel nacional de la literatura luxemburguesa de los currículos educativos ejerce un fuerte impacto en el proceso de valorización, dado que la escuela desempeña un papel determinante como instancia de mediación de la literatura del país y como espacio de formación de futuros lectores de esta misma literatura. Esta situación conduce a que la literatura luxemburguesa haya estado, desde siempre, en una situación de minorización (Glesener, “Les littératures au Luxembourg” 165), cuya consecuencia directa hoy en día, a pesar de una sólida programación de manifestaciones literarias, es el desconocimiento de la literatura y del mundo literario luxemburgués por parte del gran público, así como una persistente falta de (re)conocimiento. Por ejemplo, la encuesta realizada en 2016 en el marco de la preparación del KEP —Plan de desarrollo cultural (2018-2028)— muestra que los participantes no mencionaron a ningún escritor cuando se les pidió nombrar a artistas o actores del mundo cultural luxemburgués. En nuestra opinión, esta situación sería inconcebible en el contexto de las grandes literaturas europeas limítrofes.

### **El medio literario de los años 1980 y 2010 según G. Hausemer**

Las novelas *Kleines luxemburgisches Sittenbild* [Pequeño cuadro de costumbres luxemburguesas], publicada en 1989, y su reescritura actualizada *Kleine luxemburgische Literaturgeschichte* [Pequeña historia de la literatura luxemburguesa], publicada en 2018, se asemejan a radiografías del medio inscritas en los períodos dinámicos que señalaba previamente J. Schinker. *Kleines luxemburgisches Sittenbild* nos sitúa en el período de los años 1980, que marcan una cesura significativa en la historia de la literatura luxemburguesa del siglo XX. Esta década estuvo marcada por la renovación literaria: se imponen las reevaluaciones de las posiciones de los actores literarios en relación con los discursos ideológicos dominantes, la literatura se cuestiona a sí misma, interrogándose acerca de su propia identidad multilingüe y pluricultural, así como acerca de su papel social. El cam-

po literario experimenta cambios considerables, debidos en gran parte a la creación del LSV (Lëtzebuerger Schrëftstellerverband, [Federación de escritores luxemburgueses]) en 1986, la Federación de editores luxemburgueses en 1982, así como nuevas editoriales. La profesionalización económica y literaria (Lahire 49; Gilbertz) atraviesa un primer período de desarrollo gracias a diversas iniciativas y a la aparición de instituciones federativas en el ámbito de la publicación, del teatro, de la organización de eventos culturales y de la sindicalización. Tal y como ha demostrado Fabienne Gilbertz, estos cambios estructurales impactaron de forma favorable y duradera en la autopercepción de los escritores luxemburgueses, que se deshacen gradualmente de su complejo de inferioridad y del sentimiento de dominación por parte de los sistemas limítrofes para adoptar una posición cultural y plurilingüe autónoma e idiosincrática. Las iniciativas para la valorización y la promoción de la literatura lanzados por los propios escritores, así como la autoafirmación nacida del contacto con los escritores de campos vecinos contribuyen a establecer lazos entre esta generación de escritores —en la que destaca Roger Manderscheid como jefe de filas de la renovación, junto con G. Rewenig, Lambert Schlechter, Anise Koltz, Josiane Kartheiser, Anne Berger y, poco después, N. Helminger, J. Hoscheit, G. Hausemer, J. Portante, Collette Mart, Josée Ensch, Margret Steckel, etc.— que constituyen, tal y como señalábamos anteriormente, un medio literario de rasgos semilegendarios, estrechamente ligado, por no decir formado directamente, por los miembros del LSV.

La novela *Kleine luxemburgische Literaturgeschichte*, publicada en 2018, es representativa del período de la década de 2010. El paisaje editorial se consolida, entran en vigor diversas medidas asociativas, nacen premios literarios y el CNL (Centre national de littérature [Centro nacional de literatura]), creado en 1995 trata de asentar la literatura en el espacio público. Claude D. Conter, antiguo director del CNL, resume así el verdadero despegue del medio en la primera jornada de estudio organizada en 2019 en el marco del proyecto Obslit en torno de los “Desafíos transfronterizos de la cadena del libro”:

Desde hace una década, el dinamismo del sector literario se ha visto reforzado por numerosas iniciativas. Mientras que en los años 90 el CNL era, junto con algunas bibliotecas, prácticamente el único lugar en el que se organizaban eventos literarios, mesas redondas y conferencias sobre literatura, el medio se ha diversificado claramente, el mercado se ha segmentado, las formas de valorización se han multiplicado y el público objetivo se ha ido concretando. [...] Las propuestas de eventos se han multiplicado con las series de Work in Progress, los Désœuvrés, las lecturas en tándem, el Poetry Slam, sin olvidar la renovación del café-teatro.

En este giro hacia la organización de eventos y el aumento de la mediación literaria no se puede olvidar la revolución que ha supuesto la irrupción de las redes sociales con

Facebook, Instagram y Twitter, que ofrecen multitud de posibilidades a los actores del mundo del libro para elaborar sus posturas, producir narraciones autoriales y practicar puestas de escena. *Kleine luxemburgische Literaturgeschichte* revela en cierto sentido las bambalinas de la dinamización del campo, sacando a la luz el lado oculto de los eventos literarios. En este sentido, se aproxima al discurso crítico acerca de la organización de eventos desarrollado en los campos alemán y francés o, siguiendo el término utilizado por D.-C. Assman, la “literatura de la actividad literaria” (*Poetologien des Literaturbetriebs* 10), cuyas ficciones acerca del mundo literario exploran el “literainment”, la “medialización”, la “economización”, la “eventización” y la “escandalización” de la literatura (“Nicht fiction, sondern action” 242). Dada su posición en el campo —en tanto que escritor en lengua alemana, traductor y crítico literario en importantes periódicos en Alemania, redactor en la editorial Guy Binsfeld, así como responsable de la editorial Capybarabooks, fundada en 2012— y su faceta de actor activo en las dos fases dinámicas del medio, G. Hausemer se encontraba en una excelente posición para realizar la radiografía del medio que ofrece en sus novelas.

G. Hausemer apareció como autor y actor literario en los años 1980 bajo los auspicios de R. Manderscheid. Muy pronto se reveló como figura clave del proceso de dinamización y de consolidación del campo literario gracias a su labor de militancia incansable, dentro del marco del LSV, a favor del reconocimiento de los profesionales del libro. Además de la calidad de su obra, este compromiso por el campo literario le hizo valedor del premio Batty-Weber en 2017 por el conjunto de su carrera. Junto a J. Portante, Rosemarie Kieffer, N. Helminger, Mars Klein y I. de Toffoli, formó parte de los escritores que desarrollan, a lo largo de toda su obra, una verdadera reflexión acerca de la literatura en Luxemburgo. Gracias a sus finas dotes de observación pudo dar cuenta en sus múltiples ensayos del desarrollo y las limitaciones del microcosmos literario, así como de las cesuras y los seísmos que lo sacuden. Esta postura de observador no es solamente contextual, sino también textual, y se va refinando a lo largo de toda su obra en prosa, empezando por sus libros de viajes donde, a guisa de etnógrafo, recoge con agudeza el día a día de otras tierras. Estos relatos se transforman gradualmente en ficciones de lo lejano que subrayan los encuentros interculturales y los desafíos de lo desconocido, ya sea en el extranjero, en lo extraño, en los márgenes de la sociedad, en la vida cotidiana y, por último, en la enfermedad: G. Hausemer falleció en agosto de 2018 a los 61 años.

Esta postura de observador es también en cierto sentido la adoptada por el narrador protagonista de las dos versiones de la novela, donde G. Hausemer, en una especie de imagen fija, establece representaciones de la vida literaria con escenas

típicas y una galería de retratos en clave (Dozo y Glinoyer), elaborando así figuraciones de los personajes propios del medio literario. La trama es prácticamente la misma en los dos textos. Desorientado tras el fallecimiento de su pareja, el narrador protagonista trata de rehacer su vida como puede y acepta un trabajo en una editorial, aunque, tal y como él mismo confiesa, no sabe nada del mundo del libro y aún menos de literatura o del mundo literario. Las descripciones del medio son muy similares en ambas novelas: se nos presenta un panorama marcado por las rivalidades, las mezquindades y, a pesar de los desarrollos señalados anteriormente, una situación marcada por el provincialismo, la falta de estructuras duraderas de profesionalización y la ausencia de una política del libro digna de tal nombre. Esta situación es visible, por ejemplo, a partir de la descripción de las tareas del protagonista, quien, haciendo las veces de hombre orquesta, se encarga de la distribución de novedades en librerías y quioscos de todo el país, de la organización de lecturas y de la presentación de los autores de la editorial, de la promoción del catálogo de novedades en los puntos clave del paisaje mediático, de la puesta en marcha de estrategias de promoción editorial, de la redacción de comunicados de prensa y, por último, de la lectura de manuscritos. En la versión de 2018, esta tarea es sustituida por la reflexión acerca de una campaña de promoción de la obra del autor franquicia de la editorial Luxbuks, Théo Selmer, personaje basado en el propio G. Hausemer<sup>15</sup>. Como era de prever, al final de la novela es despedido por negligencia profesional tras olvidar traer los libros para su venta en las lecturas de los autores de la editorial y hacerse un lío con la gestión del calendario de comunicación de las novedades. El narrador no parece muy afectado, sino más bien lo contrario. Esta experiencia en el mundo literario y el hecho de tener a partir de ahora tiempo libre le empujan a dedicarse a la escritura no de textos literarios sino de guiones cinematográficos. Dado que sabe que ser escritor no es un negocio lucrativo con el que en Luxemburgo apenas se gana bastante para dar tres vueltas con el carro por el supermercado (*Kleine luxemburgische Literaturgeschichte* 197), optar por la escritura de guiones parece una solución más prometedora dado el procedimiento de envío de proyectos al Film Fund Luxembourg: según el narrador, unas quince páginas de resumen podrían valerle, si el proyecto es aceptado, la atribución de una beca de unos 60 000 euros. Fiándolo todo al nepotismo que caracteriza estos concursos —conoce no solo al presidente del Film Fund, sino también a la secretaria del jurado encargado de la evaluación de proyectos—, el narrador da por seguro el éxito de su propuesta y anuncia que su largometraje llevará el título, como era de esperar, de *Kleine luxembur-*

---

15 G. Hausemer firmaba sus crónicas de viajes para el *Frankfurter Rundschau* bajo este pseudónimo, tomado del personaje de la novela *El meridiano de Greenwich* (1979) de J. Echenoz (Sahl 254).

*gische Literaturgeschichte*. Esta *mise en abyme* final se ve precedida por otras muchas a lo largo del texto —como el juego con el pseudónimo Théo Selmer—, que reflejan, al nivel de la narración, la aproximación lúdica y satírica al tema desarrollado a nivel argumental. Por otra parte, mientras que el cinismo inherente al proyecto del personaje socava la cuestión de la vocación, el atractivo del capital económico sobrepasa con creces el del capital simbólico. La ausencia de vocación sugiere, por otra parte, que en el “régimen de la posmodernidad todo el mundo puede improvisar que es escritor” (Luneau 82).

En el momento de su publicación en 2018, la novela fue descrita como un “retrato ácido de las provincias” literarias (Schinker 13). Sin embargo, a través de este personaje ingenuo, “esta figura ‘genérica’ asociada [...] a los interlocutores de los escritores, indispensables pero más o menos indeseables agentes de la cadena de producción del libro o del mundo intelectual” (Lacroix 14), la inmersión ficticia en el mundo de la edición revela ciertas realidades del medio y, si comparamos las dos versiones, también de la evolución del mismo. Estas circunstancias son ya visibles en los paratextos de 1989: publicada por Alano en Aquisgrán, la primera novela está precedida por un prefacio del entonces Primer ministro, Jacques Santer. Este primer (y único) volumen de la colección “Edition Luxemburger Autoren” [Edición de autores luxemburgueses], forma parte del esfuerzo, tal y como señala J. Santer, de proyectar la literatura luxemburguesa en lengua alemana de aquellos años más allá de las fronteras del Gran Ducado. Se trata de uno de los escasos actos de reconocimiento desde instituciones políticas hacia la literatura luxemburguesa. En aquel momento, el medio editorial solo contaba, junto con Éditions Saint-Paul, con dos editoriales profesionales, Guy Binsfeld, fundada en 1979 (a la que G. Hausemer se unirá como redactor en torno a 1985) y Phi, fundada en 1980, así como con otra editorial semiprofesional<sup>16</sup>, Op der Lay, fundada en 1987. Como observa F. Gilbertz, la creación de estas editoriales supone un incremento de las cifras de publicación: según el *Dictionnaire des auteurs luxembourgeois*, se pasa de una producción de 880 obras (en todas las lenguas) durante el período de 1960 a 1979 a 1209 obras durante la siguiente década (Gilbertz 505). La década de 1980 marca el verdadero comienzo de la lenta profesionalización del campo. De este modo, se comprende mejor la decisión de G. Hausemer de sacar a la luz esta ficción del medio literario en esos años. Si la versión de 1989 únicamente menciona una editorial, Antzen, en la que trabaja el narrador, la versión de 2018 proporciona una lista de editoriales (55), dando cuenta de este modo del desarrollo del paisaje editorial a partir

<sup>16</sup> Op der Lay podría clasificarse como editorial semiprofesional dado que su responsable no se dedica a ella a tiempo completo, sino únicamente como un “segundo trabajo” suplementario.

de los años 1990. Aparte de las rivalidades entre los autores, *Kleines luxemburgisches Sittenbild* revela de manera muy clara que en aquellos años la literatura luxemburguesa no había conquistado aún un lugar propio en la esfera pública. Las lecturas organizadas en un gimnasio que hacía también las veces de centro cultural (marca estructural, también en este punto, de un campo cultural pequeño) se desarrollan prácticamente sin público, mientras que la presencia en librerías de la producción luxemburguesa se limita a uno o dos ejemplares de dos o tres autores.

Las dos versiones se distinguen sin embargo en el nivel de los dispositivos de mediación. Si bien en el texto de 1989 estos son muy reducidos, en el de 2018 aparecen con gran frecuencia nuevas prácticas que dan fe del cambio de paradigma hacia los eventos literarios. De este modo, la librería tradicional, entendida como instancia de anclaje de la identidad autorial al ofrecer a los autores la posibilidad de hacerse mediadores de su obra y al desempeñar una función económica de venta y difusión (Rabot 211), desaparece progresivamente —el narrador protagonista constata que quedan muy pocas supervivientes de la “*Buchhandelssterben*” [muerte de las librerías] (20)— para verse remplazada por una forma híbrida en la que los libros se encuentran entre el *kitsch* de los souvenirs, las pirámides de peluches y la cafetería. La crítica se va agudizando y la ficción se adentra en la sátira (a menudo corrosiva) en lo tocante a la promoción literaria: esta es siempre únicamente un pretexto para el autobombo de particulares o de supuestas estructuras institucionales del libro. Surgen así críticos literarios autodeclarados, asiduos de Facebook que se apropian de la literatura para su propia puesta en escena en los nuevos medios. Este es el caso de una bloguera que, para sorpresa del narrador, ha conseguido, en muy poco tiempo, asentarse en el medio de la crítica a pesar de la banalidad y el amateurismo de sus sugerencias de lectura (145). Lo mismo sucede con otra joven estrella del firmamento literario, Limo, quien para acentuar su egolatría se presenta en conversación consigo mismo en su página web: “En respuesta a las preguntas, marcadas en rotulador rojo en una hoja, sobre cuáles eran los aspectos más importantes de su actividad literaria, Limo responde que preferiría escribir exclusivamente sobre follar, beber y esnifar coca” (83).

Las críticas no se dirigen tanto hacia los nuevos medios que permiten la aparición de nuevos perfiles literarios, sino más bien hacia el hecho de que estos perfiles sean reconocidos en el medio literario y sean aclamados por el público a pesar de su escasa calidad y su nula técnica. En su crítica hacia, precisamente, la crítica literaria, Hausemer expresa su irritación ante la “corazonización” (Meizoz 246) de la prensa literaria. Estos retratos satíricos son representativos del tipo de autor que, a través de estrategias de personalización y mediatización, se adapta perfectamente a los meca-

nismos de un medio literario cada vez más dominado por los medios de comunicación masiva (Assmann, *Poetologien* 85).

La crítica se amplifica aún más en el caso de los eventos literarios. A través del dispositivo ficcional, G. Hausemer revela que su motivación reside en, por un lado, la venganza y los celos entre actores en lugar de la promoción de libros y, por otro lado, la competencia en el mercado literario. Las estrategias puestas en marcha por los organizadores se reducen exclusivamente a la mercantilización, mientras que el libro aparece reducido o bien a su valor de mercancía o bien a un elemento de decorado. Este es el caso, por ejemplo, del premio literario Kisko, organizado anualmente por la cadena de grandes superficies del mismo nombre. La ceremonia de entrega de los premios, uno de los grandes acontecimientos de la *rentrée* literaria, congrega al mundo literario, a quien se le invita a atiborrarse de comer y beber, así como a admirar el espíritu emprendedor e innovador del director, el *marketing-influencer* del momento.

Después de que los invitados hubiesen ya empujado el codo considerablemente y se hubiesen hinchado a canapés, el Head of Communications de la cadena Kisko [...] subió al estrado compuesto de palets EPAL, agarró el micro, que no funcionaba, y gritó su discurso laudatorio a la cara del público. Afortunadamente, no tenía casi nada que decir. Al comienzo dio vueltas en torno del pensamiento “Out of the box” de su empresa antes de embarcarse en unas cuantas trivialidades acerca de la oscuridad memorial en la obra de Vera Nageler [la ganadora del premio] (147).

Estamos lejos del marco discreto y oficial habitualmente reservado a la entrega de premios literarios, lejos también del ritual de puesta en escena que permite al premiado tanto una actuación como una confirmación de su identidad autorial y, por último, lejos asimismo de un “dispositivo mediático-publicitario localizado en el centro de las estrategias editoriales” (Ducas).

Los lugares escogidos por G. Hausemer para “celebrar” la literatura no son anodinos y se sitúan en línea con la mercantilización irreflexiva y descoordinada del libro que él mismo denuncia. Lejos de ignorar el valor económico del libro, critica sus apropiaciones por parte de dominios que representan la cultura de consumo, para los cuales el libro no es, a fin de cuentas, sino un producto más.

Como reacción al hecho de que el Kisko-Award no recayese sobre un autor de la editorial, el director de Luksbuks decide organizar una velada de lectura dedicada a sus autores en un concesionario. Así se explica el editor a su sorprendido equipo: “Aporta ‘content’ y ‘augmented reality’, artículos malintencionados en la prensa, animosidades y dispara las ventas” (149). Como si sembrar la discordia y los celos fuese la única medida efectiva para procurarle un eco en el medio. Como era de esperar, el

evento acaba siendo un estrepitoso fracaso: no asiste ni un solo coorganizador y no hay espacio ni para los autores ni para el público, que, por otra parte, tampoco hace acto de presencia (172-73). El revanchismo desencadenado por el Kisko-Award no se limita a la debacle de la lectura en el concesionario, sino que, siguiendo un efecto dominó, culmina en la organización de otro premio literario en competencia con el primero, el Pisco-Award, que recompensa el compromiso al servicio del libro. La crítica de G. Hausemer se dirige aquí contra el nuevo valor literario —mercantil, mediático y espectacular (Ducas)— así como contra el abuso de dispositivos —por muy importantes que estos sean para la valorización de una producción literaria carente de reconocimiento político— con fines individualistas y revanchistas.

### Conclusión

Estos guiones insólitos acerca de la promoción del libro pueden leerse de diferentes maneras. Por una parte, el juego de la representación de la vida literaria permite cuestionar a través de los medios de la ficción el papel de los “intermediarios literarios” (Dozo y Glinöer). De manera hiperbólica, G. Hausemer apunta hacia un fenómeno más inquietante y que pone en cuestión en cierto sentido todos los campos y medios, independientemente de su tamaño: la competencia por “el recurso escaso de la atención” del público y de los medios de comunicación, lo que conlleva que, a menudo, la literatura ya no esté en el centro de las preocupaciones del medio sino únicamente “los escándalos, las exclusivas y los cotilleos” (Assmann, *Poetologien* 1). De este modo, el texto de G. Hausemer parece mostrar aquello que Jens Jessen ha observado acerca de la lucha competitiva dentro del campo literario alemán desde principios del siglo XX:

Todo aquel que se embarca en la competencia del sector debe alejarse de la literatura para concentrarse en desarrollar estrategias de mediación eficaces. Si los autores y la literatura se unen a este combate para atraer la atención del público, de los medios de comunicación y del mercado, se arriesgan a quedar reducidos a un producto de un proceso de producción dirigido por imperativos económicos y mediáticos (cit. en Assmann, *Poetologien* 2).

Asimismo, la exigüidad del medio también impone sus condicionantes: dada la ausencia de reguladores institucionales y de colaboración entre los actores, la organización de premios literarios motivados únicamente por un revanchismo pueril pierde su función en el campo y su poder de atribución de capital simbólico. Los eventos descritos no son el fruto de la imaginación de G. Hausemer, sino que adquieren nuevos significados si tenemos en cuenta que este tipo de iniciativas tuvieron lugar realmente. Por ejemplo, la ceremonia del Kisko-Award no es sino la

parodia de la gala del Lëtzebuerger Buchpräis [Premio luxemburgués *del* libro], organizado originalmente por la Federación de editores en colaboración con la Cámara de comercio de Luxemburgo. Descontento con esta iniciativa, G. Rewenig, *enfant terrible* de la literatura luxemburguesa, lanza un año más tarde el Lëtzebuerger Bicherpräis [Premio luxemburgués *de los* libros], sembrando así la cizaña en el medio literario del país. La lectura del concesionario también tuvo su momento y, al igual que en la ficción, se saldó con un rotundo fracaso. En conclusión, estas “revelación[es] del lado oculto del medio literario [...] tras haber borrado las pistas referenciales” (Dozo y Glinoyer) son una forma de exponer la fragilidad sobre la que se sostiene el medio, fragilidad confirmada por los autores en sus entrevistas. Al fin y al cabo, la novela de G. Hausemer consolida el cliché de un medio estrecho y lleno de enredos donde autores y editores malgastan sus energías en sus disputas en lugar de invertir las en los libros (Schmit), al tiempo que nos muestra que son precisamente estas disputas las que suponen el mayor obstáculo para la profesionalización del medio.

## Bibliografía

- Assmann, David-Christopher. “‘Nicht fiction, sondern action’. F.C. Deluis’ Der Königsmacher oder: Beschädigt der Literaturbetrieb die Gegenwartsliteratur?”, *Doing Contemporary Literature: Praktiken, Wertungen, Automatismen*, Maik Bierwirth, Mirna Zeman y Anja K. Johannsen (eds.). Múnich, Brill, 2012, pp. 241-262.
- \_\_\_\_\_. *Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler*. Berlín, De Gruyter, 2014.
- \_\_\_\_\_. “Literaturbetrieb und Literaturbetriebspraktiken”, *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Literarische Institutionen*, Norbert Otto Eke y Stefan Elit (eds.). Berlín, De Gruyter, 2019, pp. 204-219.
- Centre National de littérature. *Dictionnaire des auteurs luxembourgeois*. [www.autoren-lexikon.lu/online/www/menuHeader/home/FRE/index.html](http://www.autoren-lexikon.lu/online/www/menuHeader/home/FRE/index.html). 1997-2021. Acceso 25 de noviembre de 2021.
- Conter, Claude D. “Défis et dynamisme du champ littéraire multilingue au Luxembourg”, *Les enjeux transfrontaliers de la filière du livre*, Observatoire du milieu littéraire franco-luxembourgeois (Obslit). <https://obslit.huma-num.fr/captations-video/>. 2019. Acceso 30 de noviembre de 2021.

- Dessy, Clément, Julie Fäcker y Denis Saint-Amand. "Introduction : des valeurs du lieu dans les sociabilités littéraires et artistiques". *COnTEXTES*, vol. 19. <https://doi.org/10.4000/contextes.6356>. 2017. Acceso 29 de noviembre de 2021.
- Dozo, Björn-Olav y Anthony Glinoyer. "Présentation". *Textyles*, vol. 46, 2015, pp. 7-13.
- Ducas, Sylvie. "Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ?" *COnTEXTES*, vol. 7, 2010. <https://doi.org/10.4000/contextes.4656>. Acceso 28 de noviembre de 2021.
- Đurišin, Dionýz. *Theory of Interliterary Process*. Bratislava, Veda Publishing of the Slovak Academy of Sciences, 1989.
- Eke, Norbert Otto. "Wenn ihr zufrieden seid, so ist's vollkommen. Vom Hof von Ferrara zur Villa Massimo in Rom: oder Der Autor im Betrieb". *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, Silke Horstkotte y Leonhard Herrmann (eds.). Berlín, De Gruyter, 2013, pp. 267-285.
- Gilbertz, Fabianne. *Wortproduzenten. Literarische und ökonomische Professionalisierung im Luxemburger Literatursystem der 1960er und 1970er Jahre*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2019.
- Glesener, Jeanne E. "Les littératures au Luxembourg : tour d'horizon d'une médiation difficile". *Médias et médiations culturelles au Luxembourg*, Marion Colas-Blaise y Gian Maria Tore (eds.), Luxemburgo, G. Binsfeld, 2011, pp. 152-168.
- \_\_\_\_\_. 2019, "Kleine Literaturen: Eine Übersicht der Begrifflichkeiten". *Literarische Mehrsprachigkeit im österreichischen und slowenischen Kontext*, Andreas Leben y Aleksandra Koron (eds.), Tübinga, Narr Francke Attempto Verlag, 2019, pp. 47-63.
- \_\_\_\_\_. "Prolegomena to a Comparative History of Small and Minority Literatures". *Dominanz und Innovation. Epistemologische und künstlerische Konzepte kleiner europäischer und nicht-westlicher Kulturen*, Diana Hitzke (ed.), Bielefeld, Transcript, 2021, pp. 49-75.
- Hausemer, Georges. *Kleines luxemburgisches Sittenbild*. Aquisgrán, Alano, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Kleine luxemburgische Literaturgeschichte*. Luxemburgo, Cappybarabooks, 2018.
- Lacroix, Michel. "Introduction : 'Un texte comme les autres' : auteurs, figurations, configurations". *Imaginaires de la vie littéraire*, Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoyer y Michel Lacroix (eds.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 7-22.
- Lahire, Bernard. *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*. París, Éd. La Découverte, 2006.

- Luneau, Marie-Pier. "Talons aiguilles, best-sellers et milieu de l'édition : figurations du personnel littéraire en *chick lit*". *Imaginaires de la vie littéraire*, Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoyer y Michel Lacroix (eds.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 75-89.
- Meizoz, Jérôme. *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Ginebra, Slatkine Érudition, 2011.
- Paré, François. *Les Littératures de l'exiguïté*. Ottawa, Éditions Le Nordir, 2001.
- Rabot, Cécile. "Donner de sa personne : les rencontres en librairie et en bibliothèque". *Profession ? Écrivain*, Giselle Sapiro y Cécile Rabot (eds.), París, CNRS, 2017, pp. 211-257.
- Sahl, Nicolas. *Kleines ABC der Pseudonyme in Luxemburg*. Mersch, Centre national de littérature, 2018.
- Schaffrick, Matthias y Marcus Willand. *Theorien und Praktiken der Autorschaft*. Berlín, De Gruyter, 2015.
- Schinker, Jeff. "Bitterböses Porträt aus der Provinz". *Tageblatt*, 10 de enero de 2019, p. 13.
- Schmit, Elise. "Unbekannt verzogen". *d'Lëtzebuurger Land*, 21 de diciembre de 2018. [www.land.lu/page/article/005/335005/FRE/index.html](http://www.land.lu/page/article/005/335005/FRE/index.html). Acceso 25 de noviembre de 2021.

## **VOLVER A BOURDIEU: ALGUNAS PROPUESTAS PARA PENSAR EL (HIPER)CAMPO LITERARIO MUNDIAL**

### **BACK TO BOURDIEU: INSIGHTS ON THE WORLD LITERARY (HYPER-)FIELD**

Antonio Munir Hachemi Guerrero  
Universidad de Pekín  
[munirhg@disroot.org](mailto:munirhg@disroot.org)

Fecha de recepción: 24/10/2021

Fecha de aceptación: 29/12/2021

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.22504>

**Resumen:** El presente trabajo persigue dos objetivos. En primer lugar, se propone volver a pensar el complejo marco metodológico de la teoría de campos de Pierre Bourdieu a través de la mirada de dos pensadores contemporáneos suyos pero supelementalmente incompatibles con él: Gilles Deleuze y Michel Foucault. Del encuentro de esos autores surge otra forma de concebir el campo, una mirada más abstracta con la que se busca, en la segunda parte, hacer algunas propuestas que permitan pensar el caso urgente de la literatura mundial en el contexto de dicha teoría. Al mismo tiempo, se citan y se discuten las ideas de otros investigadores que han ensayado aproximaciones similares.

**Palabras clave:** Teoría de campos; Pierre Bourdieu; Gilles Deleuze; Michel Foucault; literatura mundial.

**Abstract:** This essay has two objectives. On the one hand, it suggests that the complex set of concepts of Bourdieu's field theory could be reshaped by the ideas of two of his contemporaries, Gilles Deleuze and Michel Foucault, even if the works of the two philosophers have been historically considered antagonistic to those of the sociologist. The gathering of these three authors leads us to a new concept of the field, to a broader perception that seeks, in the second part of this text, to suggest some ideas through which we can rethink the urgent case of World Literature in the context of that theory. Besides, other scholars' ideas about the possibility of a new field theory are cited and discussed.

**Palabras clave:** Field Theory; Pierre Bourdieu; Gilles Deleuze; Michel Foucault; World Literature.

El sentido sólo aparece en la  
relación de la cosa con la fuerza de  
la que ella es el fenómeno.

François Zourabichvili

## Introducción

Los problemas que surgen de la conjunción de la teoría de campos de Bourdieu tal como él la formulara<sup>1</sup> y los procesos de globalización que vienen modificando la arquitectura mundial sobre todo desde los años noventa han sido señalados en multitud de ocasiones. El propio Bourdieu era consciente de que la teoría de campos necesitaba adaptarse a las circunstancias concretas de nuestra época, y así lo expresó en el "Post scriptum" de su libro *Las estructuras sociales de la economía* (2000)<sup>2</sup>. Es cierto que en ese trabajo se ciñe al ámbito del campo económico, pero en el sistema de Bourdieu ese campo está unido (podríamos aventurar un neologismo y decir *homologado*) a los campos simbólicos, y él mismo señala ya en el cambio de milenio que el efecto de los procesos globalizadores de la economía "se advierte con claridad en el orden de la cultura y la lengua" (*Las estructuras sociales de la economía* 255).

---

1 En rigor Bourdieu nunca escribió tal cosa como un tratado de la teoría de campos. Se suele citar, para el caso del campo literario, *Las reglas del arte* (1992), pero quizá el volumen en el que se acerca más a lo que podríamos llamar una definición 'cerrada' de la noción de campo y de las que la acompañan sea el que escribió a cuatro manos con Loïc Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva* (1992), de un infinito valor pedagógico.

2 Se suele apelar a este texto, pero Bourdieu ya había señalado el problema un año antes en "Une révolution conservatrice dans l'édition" (14).

Una parte de los estudios recientes sobre literatura mundial ha tomado esa inconsistencia como punto de partida para revisar las herramientas metodológicas de Bourdieu. Otra —principalmente la anglosajona— ha preferido acudir a otras fórmulas conceptuales para construir un nuevo objeto de estudio. En este artículo me enmarco en el primer grupo y me propongo revisar una vez más el poderoso sistema de Bourdieu para sugerir una serie de nociones —en el fondo: una mirada más abstracta— que hagan desaparecer esos problemas, por más que en el proceso puedan aparecer otros nuevos<sup>3</sup>.

### Herramientas metodológicas

Para enmarcar la propuesta que sigue debo referirme a mi tesis doctoral, *Repensar a Bourdieu: La recepción de Borges en la narrativa española (1975 – 2011)* (2020). En ella traté de volver a Bourdieu desde una perspectiva que me parecía especialmente productiva: la de la filosofía de Gilles Deleuze<sup>4</sup>. En la segunda parte elaboré, desde ese encuentro, un estudio cualitativo y cuantitativo de la recepción de Borges en el campo narrativo español desde 1975 (en rigor 1977) hasta 2011 a partir de una aproximación similar a la de la teoría de redes pero que trataba de salvar los inconvenientes que Sapiro señala en dicha teoría (132, 136). Aunque en este artículo no me referiré a ese estudio de caso, sirva como ejemplo de una posible aplicación práctica de lo que expondré a continuación<sup>5</sup>.

En primer lugar, el vínculo entre Bourdieu y Deleuze merece una explicación. Aunque compartieron época y lugar —y por ende un “espacio de los posibles” epistemológico— pertenecieron a escuelas distintas. Existe en Bourdieu y en sus discípulos la idea de que desde el campo de la filosofía y de los estudios literarios su quehacer sociológico es despreciado por “burd[o] y sacríleg[o]” (Bourdieu y de Biasi 65; Boschetti 77), probablemente debido a su aspiración científica (Bourdieu y de Biasi 66). Al mismo tiempo, se critica a autores como Foucault o Deleuze por no problematizar todo aquello que tradicionalmente se da por hecho al hablar de literatura (Boschetti 73).

3 Me adscribo a la idea de Deleuze y Guattari según la que los problemas no se resuelven sino que desaparecen al cambiar lo que en su geofilosofía sería el ‘plano de inmanencia’ (*¿Qué es la filosofía?* 76).

4 En realidad, en esta propuesta la obra de Michel Foucault es tan relevante como la de Deleuze, pero de alguna manera este incorpora las herramientas de aquel que aquí utilizaremos en los cursos que dictó en 1985 y 1986 en París VIII, puestos en volumen, desgravados transcritos y traducidos por la editorial Cactus (cf. Deleuze, *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo 1; El poder. Curso sobre Foucault. Tomo 2; La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*). Para un análisis más detallado de los cruces que han dado lugar a las herramientas teóricas que presento véase mi tesis doctoral, sobre todo las páginas 92-95.

5 Se puede consultar también mi tesis doctoral para un desarrollo teórico más profundo de lo que aquí propondré. Además, en ella añadido también un diálogo con los trabajos de Franco Moretti que ha quedado fuera de este artículo.

Todas esas disputas deben entenderse, irónica o paradójicamente, como conflictos por el dominio epistemológico de un campo: el académico. Si ajustamos el foco de la lente observamos que hay en Bourdieu un prurito filosófico y que, desde luego, ni Deleuze ni Foucault creían en algo como una esencia inalterable de lo literario. Es en las aproximaciones metodológicas donde lo que son profundas concordancias pueden aparecer como graves discrepancias. Así, Foucault estudia filosóficamente a Raymond Rousset (Foucault, *Raymond Rousset*) y Deleuze y Guattari hacen lo propio con Kafka (Deleuze y Guattari, *Kafka, por una literatura menor*), pero eso no significa que desconozcan las posibilidades de una lectura sociológica sino que se ponen, para esas obras, en pie de diálogo con los autores que analizan.

El inmenso aparato conceptual de Deleuze está siendo retomado por algunos investigadores que lo aplican a un análisis político de nuestro tiempo<sup>6</sup>. En este sentido destaca *Deleuze, Marx and Politics*, donde Nicholas Thoburn revisa al Deleuze marxista<sup>7</sup> para descubrir la “ontología política” (Hardt) del francés. Aunque el objetivo de este artículo sea distinto, la pulsión de encontrar en Deleuze una máquina abstracta que permita abordar una gran variedad de objetos de estudio es compartida.

Pensar a Bourdieu a través de Deleuze supone, a un nivel fundamental, llevar hasta sus últimas consecuencias una concepción relacional del mundo. Si bien me resulta imposible desarrollar aquí de forma extensa todo el aparato metodológico que utilizaré, es necesario hacer algunos apuntes teóricos que sustenten mis razonamientos. Debo aclarar que las herramientas que voy a desplegar en las páginas que siguen surgen de operar un giro en la mirada y no de negar la potencia del corpus nocional de Bourdieu. Se trata, digamos, de leer deleuzianamente a Bourdieu, y al hacerlo algunas ideas se mantienen, como la de campo (aunque incluso esta sufre cambios profundos y sutiles, como mostraré a continuación) y otras desaparecen o quedan subsumidas dentro de otras, como la de *habitus*.

Comenzaré por el concepto central: el campo autónomo. La definición es conocida y quizá su formulación más precisa sea la siguiente: “[u]n campo es un conjunto de relaciones objetivas e históricas entre posiciones ancladas en ciertas formas de poder (o capital)” (Bourdieu y Wacquant 44). Otras veces Bourdieu habló del campo como “juego” o “sistema” (*La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* 129), y en alguna ocasión lo representó como un mapa (*Las reglas del arte* 186). Subyace a esas

6 De hecho, Deleuze también tiene un *Post-scriptum* en el que analiza con gran lucidez los problemas políticos de las décadas venideras ya en 1990 (Deleuze, “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle”).

7 Él mismo se declaró como tal y reconoció que “*El Anti-Edipo* y *Mil Mesetas* están completamente atravesados por Marx, por el marxismo” (“Últimos textos: El ‘Yo me acuerdo’ La inmanencia: una vida...” 232). Cuando murió preparaba un libro titulado *La Grandeur de Marx*.

descripciones la idea de *imaginar* (en un sentido etimológico) el campo, y todas son problemáticas en alguna medida. A la primera, sobre todo, se le podría preguntar si las “formas de poder (o capital)” preceden, entonces, a la existencia del propio campo o si más bien lo conforman.

La definición que propongo aparece cuando se lee a Bourdieu desde otra óptica. No es raro, en realidad, acudir en este punto a Foucault, cuya obra está atravesada por la pulsión de entender el modo en que funcionan las relaciones de poder. En su marco de pensamiento, el poder —el diagrama— “es informal, no estratificado, inestable, difuso, multipuntual, abstracto sin ser general, virtual sin ser ficticio o irreal” (Deleuze, *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo 2* 116)<sup>8</sup>. Hay, por lo tanto, un reino del poder, y frente a él hay un reino del saber, de “lo visible y [...] lo enunciable” (Deleuze, *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo 1* 145). Vale decir: *hay* un diagrama que las obras calcan, navegan, mapean o subvierten. La paradoja —y la dificultad— estriba en que nuestra única forma de intuir ese diagrama pasa por observar cómo los objetos del campo se relacionan con él. El saber actualiza el poder, que es un conjunto inmenso de vectores, de relaciones de fuerzas, del que no podemos hacer mapa sin actualizarlo. En ese sentido, no hay saber sin poder ni poder sin saber, y ninguno preexiste al otro, no hay una relación de base / superestructura ni de nómeno / fenómeno, sino aquella que media entre lo virtual y lo actual (cf. Deleuze, *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo 2* 46). De la propia definición de Bourdieu y de los grandes esfuerzos que hizo para romper con el binarismo entre los agentes y las relaciones, entre la estructura y el sujeto (cf. Bourdieu, *El sentido práctico* 113-14; *Meditaciones pascalianas* 241) acaba por surgir de forma casi natural la necesidad de una diferenciación radical entre los planos del poder y del saber.

Ahora bien: ¿en cuál de esos ámbitos se puede comprender el campo? La pregunta no es baladí y tiene que ver con cierta ambigüedad terminológica que desgranaré más adelante. Pero es claro que el campo no puede caer del lado del poder, ya que no es un diagrama, es decir, no se trata de la propia geometría de, digamos, el mundo; tampoco del lado del saber, ya que no es un conjunto de objetos visibles y enunciables. Por su propia naturaleza, el campo está en un estado intermedio y funciona como una máquina que toma singularidades del poder y las actualiza en objetos del lado del saber. Es, por lo tanto, un dispositivo<sup>9</sup>.

8 A riesgo de repetirme subrayaré que acudo a los cursos de Deleuze por su valor en tanto *summa* foucaultiana. Todas las ideas que aquí se proponen se pueden rastrear en la obra de Foucault, pero al glosarlas Deleuze las modifica de un modo que las hace extremadamente útiles como herramientas metodológicas. En mi tesis doctoral hago el camino inverso y encuentro cada una de las ideas originales en el corpus textual foucaultiano.

9 Aunque ya se ha leído el campo de Bourdieu como un dispositivo (cf., por ejemplo, Cerón Martínez), aquí trato

La idea del campo como un dispositivo foucaultiano de saber / poder<sup>10</sup> da cuenta de su inmenso alcance metodológico. Al trazar un mapa creemos ver solo la superficie de ese mapa y la remitimos al territorio que supuestamente representa, pero tendemos a olvidar que lo más importante es el sistema de coordenadas que subyace, invisible, al trazado. Esa geometría, que es el poder, queda recogida en la noción de dispositivo. Al mismo tiempo, la idea desbarata las pretensiones científicas de la teoría de campos, ya que el reino del poder es por naturaleza inestable, cambiante y en cierta medida aleatorio (Deleuze, *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo 2* 116). Por supuesto, que no podamos hacer un mapa total no significa que no valga la pena ensayar una cartografía parcial.

A partir de la concepción del campo como un dispositivo se pueden definir todas las nociones clave del sistema de Bourdieu. Para este trabajo sin duda hay dos de especial relevancia: la de homología y la de capital. Si tradicionalmente la idea de capital precede —en un sentido teórico— a la de homología, aquí ambas quedan entrelazadas —lo veremos en el párrafo que sigue—, y en concreto la segunda pasa a ser una de las claves de la teoría de campos. Si toda visibilidad o enunciado —el ‘archivo’ de Foucault— actualiza y por lo tanto reenvía de un modo u otro al plano del poder, dos objetos adyacentes pueden emerger de zonas muy lejanas de ese plano, y el quehacer del investigador —del ‘arqueólogo’— pasa a ser el de encontrar esas diagonales secretas. Ya Bourdieu cifraba la razón de ser de la homología en la existencia de un “campo del poder” que sin embargo no quedaba del todo definido (Bourdieu, *Meditaciones pascalianas* 137; Bourdieu y Wacquant 124) porque tomarlo como un campo, es decir, como un objeto cualitativamente igual al resto de campos, produce varios problemas que sin embargo desaparecen al interpretar los campos como dispositivos y el campo del poder como la propia geometría de lo real.

A partir de esta idea las nociones de capital y homología se reúnen de forma natural. El capital sería una representación abstracta de diferencias de potencial al nivel del poder, es decir, un enunciado que nos permite hablar de lo que no podemos ver, del magma de fuerzas inaccesible que es el poder. Enunciado académico, digamos, ya que cuando un autor publica un libro en una editorial en vez de en otra no se explicita la transacción de capitales, por más que pueda quedar más o menos señalada en un contrato. Pero existe una forma de capital que sí se aviene a esa regla o al menos se

---

el concepto de forma muy restringida, sólo en el marco de pensamiento de Foucault y sólo en el sentido que adquiere cuando se pone en relación con el resto de sus herramientas conceptuales.

10 Quedaría por determinar en qué medida el campo tiene que ver también con los procesos de subjetivación, pero algo así excede por mucho el objetivo de este trabajo.

aproxima asintóticamente a consumarla: el capital monetario<sup>11</sup>, y es por eso que el dinero adquiere una importancia fundamental en el sistema de Bourdieu. Bien pensado, no podría ser de otra manera, ya que el nacimiento de los campos es inseparable de la consolidación del capitalismo. Por otra parte, cabe aclarar que esa centralidad del capital monetario no comporta en modo alguno el mecanicismo economicista del que tantas veces se ha acusado a Bourdieu.

Por supuesto, salvo el dinero no hay una forma de capital que se pueda observar o sopesar al nivel del archivo. Sin embargo, si lo tomamos en su naturaleza de cristalización de las diferencias de potencial al nivel del poder resulta evidente que la variación de esos potenciales —los, digamos, corrimientos tectónicos del poder— producirá movimientos perceptibles al nivel del saber. Es así como la temporalidad es consustancial a este modelo y cómo ciertos enunciados que funcionan como “consignas” (Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* 81) son lugares privilegiados a los que acudir en busca de los intercambios de capital. Más concretamente, el enunciado central que permite hablar de un campo es el que niega el valor del capital económico en virtud de otra cosa “más importante”<sup>12</sup>; esa otra cosa es, precisamente, el capital autónomo.

La genialidad de la noción de capital radica, entonces, en que es un objeto —siquiera como enunciado analítico— que sin embargo encarna y de algún modo cuantifica relaciones de poder magmáticas. De esa definición se desprende que ninguna forma de capital puede perdurar en el tiempo, ya que la naturaleza del poder es la de un permanente devenir. Sin embargo, el concepto de capital funciona porque existe una enorme red de dispositivos particulares de cada campo (la editorial, el agente, el *scout*) y más generales (el *copyright*, el contrato e incluso la propiedad privada o el nombre propio) que tratan de fijar el diagrama —y todo dispositivo es por definición una rectificación de un espacio curvo, y por lo tanto cumple una función conservadora (Deleuze, “¿Qué es un dispositivo?” 156)— y habilitan la perduración de las formas establecidas de capital. En particular, la máquina abstracta del diagrama del capitalismo trabaja incansable para fijar las diferencias de poder cristalizándolas en capitales monetarios.

Entonces, si para Bourdieu la homología es una forma de solidaridad objetiva entre posiciones de distintos campos, para nosotros es una actualización múltiple que

---

11 Prefiero esta designación a la de ‘capital económico’ porque la última puede llamar a error al confundirse con el capital autónomo del campo de la economía entendida como disciplina académica.

12 Un ejemplo concreto y al que Bourdieu acude es el de un autor que reniega del dinero en virtud del valor que su *illusio* le conferiría al “arte por el arte” (*Meditaciones pascalianas* 129).

vincula formas de capital diversas. Dicho de otro modo: si dos cristalizaciones de capital emergen de la misma asimetría al nivel del poder, una variación en esa asimetría hará que ambas cristalizaciones cambien, y observando los corrimientos de capital en diferentes campos podemos determinar la homología, que es al mismo tiempo la herramienta que nos permite hablar de fronteras entre los campos. La homología no es ya una relación entre cosas, sino una relación entre relaciones que actualizan distintas formas de capital.

Un ejemplo: si consideramos el pasaje en el que Bourdieu nos habla del modo en que Baudelaire creó una nueva posición en el campo literario (la del editor de combate) por homología con el de las artes plásticas (*Las reglas del arte* 108), ya no necesitamos caracterizar a Baudelaire como un personaje genial para comprender que es la propia tectónica del campo la que creó esa posición, y Baudelaire el que la nombró. En ese sentido, el poder hace ver y hace hablar (Deleuze, *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo 2* 57), y el enunciado de Baudelaire dice tanto del campo como del propio Baudelaire, que también *se hace ver* y *se dice* a partir de otros dispositivos muy ligados al campo, como el de la genialidad<sup>13</sup>.

### **Apuntes para una teoría del (hiper)campo mundial**

La preeminencia de lo nacional en la teoría de campos no es un axioma de la misma. Desde luego, no lo es tras aplicarle las operaciones que venimos exponiendo en este trabajo<sup>14</sup>, pero lo cierto es que tampoco lo fue nunca en el sistema de Bourdieu. Si en sus análisis concretos (destaca en este sentido el de *La educación sentimental*, de Flaubert, novela de la que se ocupa en *Las reglas del arte*) Bourdieu le daba tanta importancia a la variable nacional es porque, de hecho, en sus casos de estudio particulares sí que resultaba central.

Pensar la literatura mundial desde la teoría de campos nos ayuda, entonces, a ampliar nuestra mirada y a preguntarnos cuáles son los conceptos fundamentales de dicha teoría. Responder que no hay ninguno, que no depende de ningún axioma, nos abocaría a convertirla en una herramienta más abstracta —como las nociones de ‘red’ o ‘espacio’— y a dejar de lado su carácter de teoría, es decir, el modo en que sus conceptos se imbrican y, por lo tanto, renunciar a su poder explicativo.

<sup>13</sup> En mi tesis doctoral desarrollo la noción de ‘disposición’ para referirme a esta clase de dispositivos (309-28).

<sup>14</sup> A la hora de determinar la arquitectura de un campo específico la variable lingüística, por ejemplo, puede tomar más importancia que la nacional, y dentro de un Estado-nación podemos hablar de diferentes campos literarios autónomos en distintas lenguas.

¿Cuál podría ser esa variable imprescindible a la hora de determinar qué es un campo y qué no? Para responder a la pregunta hay que remontarse brevemente a la génesis de los primeros campos y transformar el interrogante: ¿qué cambió para que podamos empezar a hablar de campo a partir de un momento histórico dado? La respuesta depende en buena medida del horizonte epistémico de cada investigador. Bourdieu, por ejemplo, ubica la génesis del campo literario en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX (*Meditaciones pascalianas* 129), y remonta la de otros campos a “la Italia del Renacimiento” (34). Pascale Casanova —que trabaja con la noción de ‘espacio’— la sitúa en la *Pléiade* (24). Ignacio Sánchez Prado problematiza la cronología y señala el galocentrismo que impedía a Casanova ver dinámicas de campo ya en el Siglo de Oro español (28-29). Desde fuera de la teoría de campos, Martha Woodmansee ha consignado el nacimiento de un mercado literario en la época del Sturm und Drang alemán (12), y Jacques Rancière considera que la pérdida de la función conmemorativa del arte —pérdida que se puede entender como un síntoma de autonomía— sucedió a raíz de las guerras napoleónicas (44). Se ve claramente cómo en todos los casos se acude al siglo XIX como momento de consolidación y a los siglos XV-XVI como momento fundacional. Está claro, entonces, que la génesis y el auge de un sistema de campos está estrechamente ligado al capitalismo y, más en general, al avance de la modernidad en Occidente. A partir de esta idea, no resulta extraño que a la postre la fuerza fundamental que da consistencia al diagrama sobre el que los campos actualizan sus objetos sea el deseo (en un sentido muy abstracto, en el de afectos y resistencias al nivel de las fuerzas) ni que el surgimiento de los campos tenga que ver con el del capitalismo, un régimen económico, político y de producción de sujetos cuyo motor es la deseabilidad.

Hugo Achugar ha señalado una ausencia muy elocuente en los análisis de Casanova que al mismo tiempo nos habla de todos estos problemas (Achugar 208). Me refiero a la de las vanguardias históricas, uno de los movimientos cruciales a la hora de entender la evolución del arte en el siglo XX. Toda teoría hace invisible aquello de lo que no puede dar cuenta; en el caso de Casanova, que acepta la idea de una “capital literaria desnacionalizada y universal del universo literario” (14), ¿cómo explicar la aparición casi simultánea —en términos históricos— de un movimiento artístico rupturista y que reivindica claramente su autonomía en Italia, Francia, Rusia y Alemania, y más adelante en Latinoamérica y España?

Para salir de la encrucijada podemos acudir a una noción que emerge de las que vengo presentando: la de crisis<sup>15</sup>. Ya he señalado que todo dispositivo es una

---

15 En un pasaje brillante de *Homo academicus* Bourdieu ya apunta a esta idea (226).

forma de rectificación, un intento por mantener la forma de lo que por naturaleza es informe. Se puede leer desde ahí la famosa sentencia de Gramsci: “[l]a crisis consiste appunto nel fatto che il vecchio muore e il nuovo non può nascere” (311). Es decir: el magma ha cambiado al nivel del poder y los edificios que se habían erigido para transportar ese magma al nivel del saber están empezando a desmoronarse. Según esa definición, una crisis nunca se circunscribe a un solo ámbito. No sorprende que la palabra remita inmediatamente a la economía, pero esa primacía de lo económico es discutible, en tanto una crisis se puede entender como un conjunto de manifestaciones al nivel del saber de un profundo cambio al nivel del poder. Al mismo tiempo es, sin embargo, natural, ya que el capital económico es que mejor opera como visibilidad y por lo tanto el que primero manifiesta ese cambio.

Hay una problematicidad constitutiva del poder que tiene mucho que ver con esto. Los objetos que aparecen al nivel del saber como formas de oposición son siempre actualizaciones de un problema, de una tensión. Y es en esos juegos donde aparecen los nuevos enunciados y las nuevas formas de relación.

Casanova nos propone una noción para entender cómo se temporaliza el campo: la del Meridiano de Greenwich. El concepto es interesante, pero vale la pena desnaturalizarlo, liberarlo de la teleología que lleva implícita y problematizar cómo lo valora Casanova, que parece considerarlo algo positivo o deseable (24). Sin embargo, la idea de una “puesta en hora” de varios campos —que ya estaba, de forma embrionaria, en Bourdieu (237)— que en principio son autónomos entre sí para ajustarse a una misma temporalidad (artística, económica, judicial... dependiendo del campo) se puede leer desde la noción de crisis como una reconfiguración de los dispositivos que vienen a dar cuenta de una nueva “emergencia”<sup>16</sup> al nivel del poder. Es a través de las crisis, entonces, que los campos se temporalizan, y dependerá de si la naturaleza de esas crisis es nacional o internacional cuál sea el alcance de los nuevos objetos (libros, escuelas, disputas; en definitiva, enunciados y visibilidades) que acabarán por producirse.

Como se ve, esa suerte de meridiano (que en realidad es una línea de fuerza) no tiene por qué localizarse en un Estado-nación concreto, aunque lo haya hecho con frecuencia durante la historia. Antes de abordar, para terminar, las posibilidades de este marco conceptual para pensar la literatura en tiempos de globalización, vale la

---

16 En las traducciones de Foucault y Deleuze se suele utilizar la palabra “urgencia”, pero en español “emergencia” mantiene mejor la polisemia o produce una polisemia que interesa conservar. Podemos hacer extensiva a estos dispositivos la característica que Foucault atribuía al dispositivo autorial; son “la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens” (*Dits et écrits 1954-1988. III; 1976-1979* 811).

pena hacer dos apuntes terminológicos que han llevado a varias disputas en el seno de los estudios de la teoría de campos.

En primer lugar, la propia noción de campo es algo confusa si no se separan cualitativamente los planos del saber y del poder. Por una parte, se utiliza a veces para referirse al esquema de relaciones objetivas (siguiendo la terminología de Bourdieu) de un momento histórico concreto. Por otra, para referirse a los enunciados y las visibilidades producidas en un momento histórico dado (autores, obras, traductores, revistas, etc.). Por eso, aquí venimos utilizando la palabra “campo” para hablar del dispositivo que actualiza las relaciones de poder y no de los objetos que produce. Más problemático resulta el uso de la palabra “autonomía”. Se ha señalado que Bourdieu habría incurrido en cierto idealismo al considerar que los campos son autónomos del mercado o de ciertos poderes, pero lo cierto es que él nunca afirmó tal cosa. La autonomía es una forma de relación entre capitales, y es por lo tanto siempre *relativa*<sup>17</sup>, y esta idea está en la obra de Bourdieu. Además, lejos de implicar un aislamiento entre campos (y quizá al francés sí se le podría hacer esta matización) la autonomía es una relación de homología, heterónoma (si es positiva, es decir, si el cambio en los capitales de un campo produce un cambio análogo en otro, y por lo tanto ambos remiten a la misma zona del plano del poder) o autónoma (si la homología es de tipo negativo). Así, la autonomía no es un ideal ni una forma perfecta de efectuación de los campos, sino una modulación entre los capitales de los mismos y, por lo tanto, una forma de homología.

## Conclusiones

Existe en los estudios de literatura mundial una ambigüedad conceptual probablemente deliberada y no del todo independiente de los problemas terminológicos que acabo de señalar. Por una parte asistimos a lo que podríamos llamar una concepción “pedagógica” o “programática” cuyo principal representante sería David Damrosch (cf., por ejemplo, 282-83). Según esta escuela —cuyo programa pasaría por una reformulación del comparatismo— la literatura mundial sería una suerte de ideal al que habría que tender, y en ese sentido son herederos tardíos de lo que proponía Goethe en sus famosas conversaciones con Eckermann (185). La segunda corriente, que podríamos llamar “crítica” o “teórica” trata de historizar la idea de una literatura mundial y de desarmarla para develar los mecanismos que la han producido. Es sintomático que en la primera encontremos sobre todo a teóricos franceses o anglosajones y que la mayoría de latinoamericanistas que se han dedicado al tema se concentren en la segunda y

---

17 Esta matización también la ha hecho el investigador José Luis de Diego (34).

traten de evitar que la especificidad de su complejísimo objeto de estudio se subsuma en una —otra— gran teoría. Este grupo, cuya visión del quehacer investigador atraviesa todo lo que vengo proponiendo, estaría compuesto por académicos como Mabel Moraña o Ignacio Sánchez Prado, Ana Gallego Cuiñas, que elabora una crítica desde la teoría del valor (*Ricardo Piglia y la literatura mundial* 24), Héctor Hoyos o Mariano Siskind, así como Jorge Locane, que propone varias objeciones muy pertinentes al modelo de Damrosch.

La visión crítica de la segunda escuela nos habilita para pensar la literatura mundial desde otras ópticas, moviendo el Meridiano de Greenwich y la capital literaria cuando lo creamos conveniente. Lo que aquí he venido exponiendo no es sino la posibilidad de una abstracción, de un sistema que se podría aplicar de multitud de maneras posibles. En el caso concreto de la literatura mundial, Bourdieu nos entregó una poderosa herramienta, la idea de un campo mundial, sin explicitar cómo podría realizarse. Mi propuesta es pensar ese campo como una suerte de hipercampo. Del mismo modo en que un campo nacional concreto puede tener subcampos —siempre que definan sus formas específicas de valor, como tal vez el subcampo de la poesía dentro del campo literario español de la actualidad— podemos hablar de hipercampo para referirnos a ese objeto teórico que no contiene a los demás campos pero tampoco se reduce a su intersección.

El hipercampo mundial hace operar un capital propio que guarda cierto grado de autonomía respecto de los nacionales. La diferencia de grado impone una simplificación; si en el campo literario español podemos encontrar varias formas de capital (digamos, por ejemplo, un capital social, uno conservador y uno autónomo), en la transacción al campo mundial ese triángulo pasa a ser una línea: la del capital literario español. La relación (esta puede ser de muchos tipos, pero quizá la más importante sea la geostratégica) de los capitales nacionales que dominan el hipercampo con cada campo nacional determinará qué forma de capital se impondrá al momento de la mundialización. Al mismo tiempo, los *gatekeepers*<sup>18</sup> que en cada momento guarden la entrada del hipercampo establecerán los lugares y los ritos de pasaje a la mundialización. Tenemos, por lo tanto, una compleja relación entre el hipercapital<sup>19</sup> mundial y cada uno de los capitales específicos de los campos nacionales que nos podemos figurar bajo la

---

18 De las múltiples definiciones de este concepto seguimos aquí la de Gallego Cuiñas, que rechaza la idea del *gatekeeper* como "personajes concretos" y lo entiende como "un dispositivo, una llave" ("Las narrativas del siglo XXI en el Cono sur: estéticas alternativas, mediadores independientes" 9).

19 Afirmamos que el campo mundial es un hipercampo en el sentido en que toma las relaciones que actualiza un campo y las 'reactualiza'. Así, el hipercapital es un capital de capitales, constituido por todos ellos y a la vez distinto de su mero sumatorio.

imagen de un prisma —Casanova lo plantearía en términos de cotización y valores de bolsa (26)— de muchas caras que refleja parte de la luz y refracta otra, transformándola, para armar en su interior una nueva imagen. La forma de ese prisma —el modo en que comba la luz— dependerá, para cada momento histórico, de las relaciones de dominación geopolíticas, económicas, históricas y culturales. Determinar esas relaciones y escribir la geoproblemática del diagrama sería la tarea de cualquier investigador que trate de aproximarse desde la teoría de campos a la literatura mundial.

En la actualidad el campo mundial no comanda por completo los campos nacionales ni otros campos autónomos. Su temporalidad no es un polo atractor para el resto de campos y, dado que tiende a aplanar la diferencia, suele quedarse atrás respecto a otros campos en los que se juega el “presente estético” de lo literario. La autonomía total del hipercampo mundial (es una asíntota), lejos de ser un objetivo deseable, comportaría la desdiferenciación absoluta de todos los demás campos y por lo tanto conllevaría un máximo de aplanamiento estético del hecho literario; como dispositivo, su naturaleza es la de conservar lo dado. Lo que para algunos es una utopía aquí se aparece como una distopía: el campo literario mundial está estrechamente ligado a la globalización, así que el triunfo de su capital autónomo no significaría otra cosa que la imposición absoluta de la lógica —del diagrama— del estadio actual del capitalismo sobre cualquier lógica específica, y por lo tanto la negación de cualquier posición homológica a la contra. En la teoría de Bourdieu, por suerte, hay lugar para la resistencia.

## Bibliografía

- Achugar, Hugo. “Apuntes sobre la ‘literatura mundial’, o acerca de la imposible universalidad de la ‘literatura universal’”. *América Latina en la “literatura mundial”*, Ignacio M. Sánchez-Prado (ed.), Pittsburgh, Biblioteca de América, 2006, pp. 197-121.
- Boschetti, Anna. “El campo literario”. *Bourdieu después de Bourdieu*, Diana Sanz Roig (ed.), Madrid, Arco Libros, 2014, pp. 71-98.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*, traducido por Álvaro Pazos. Madrid, Taurus, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Las reglas del arte*, traducido por Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Meditaciones pascalianas*, traducido por Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Une révolution conservatrice dans l'édition”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, 1999, pp. 3-28.
- \_\_\_\_\_. *Las estructuras sociales de la economía*, traducido por Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial, 2000.

- \_\_\_\_\_. *Homo academicus*, traducido por Ariel Dillon. Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 2008.
- \_\_\_\_\_. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, traducido por M<sup>a</sup> del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid, Taurus, 2012.
- Bourdieu, Pierre y Pierre-Marc de Biasi. "Todo es social". *Bourdieu después de Bourdieu*, Diana Sanz Roig (ed.), Madrid, Arco Libros, 2014, pp. 51-68.
- Bourdieu, Pierre, y Loïc Wacquant. *Una invitación a la sociología reflexiva*, traducido por Ariel Dillon. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras*, traducido por Jaime Zulaika. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Cerón Martínez, Armando Ulises. "Habitus y capitales: ¿Disposiciones o dispositivos sociales? Notas teórico-metodológicas para la investigación social". *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, vol. 4, no. 2, 2012, pp. 68-82.
- Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton, Princeton University Press, 2003.
- de Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata, Ediciones Al Margen, 2003.
- Deleuze, Gilles. "¿Qué es un dispositivo?" *Michel Foucault, filósofo*, traducido por Alberto L. Bixio. Madrid, Gedisa, 1990, pp. 155-63.
- \_\_\_\_\_. "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle". *Pourparlers*, París, Éditions de Minuit, 1990, pp. 240-47.
- \_\_\_\_\_. "Últimos textos: El 'Yo me acuerdo' La inmanencia: una vida...", traducido por Marco Parmeggiani. *Contrastes: Revista internacional de filosofía*, vol. 7, 2002, pp. 219-37.
- \_\_\_\_\_. *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo 1*, traducido por Pablo Ires y Sebastián Puente. Buenos Aires, Cactus, 2013.
- \_\_\_\_\_. *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo 2*, traducido por Pablo Ires y Sebastián Puente. Buenos Aires, Cactus, 2014.
- \_\_\_\_\_. *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*, traducido por Pablo Ires y Sebastián Puente. Buenos Aires, Cactus, 2015.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?*, traducido por Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Kafka, por una literatura menor*, traducción de Jorge Aguilar Mora. México, Ediciones Era, 1990.

- \_\_\_\_\_. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducido por José Pérez Vázquez y Umbelina Larraceta. Valencia, Pre-textos, 2004.
- Eckermann, Johann Peter. *Conversaciones con Goethe*, traducido por Francisco Ayala. México, Editorial Jackson, 1949.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits 1954-1988. III. 1976-1979*. París, Éditions Gallimard, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Raymond Roussel*, traducido por Patricio Canto. México, Siglo XXI, 1999.
- Gallego Cuiñas, Ana. "Las narrativas del siglo XXI en el Cono sur: estéticas alternativas, mediadores independientes". *Ínsula*, vol. 859-860, 2018, pp. 8-12.
- \_\_\_\_\_. *Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Madrid y Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, 2019.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere. Volume primo. Quaderni 1-5*. Turín, Giulio Einaudi Editore, 1977.
- Hachemi Guerrero, Antonio Munir. *Repensar a Bourdieu: La recepción de Borges en la narrativa española (1975 – 2011)*. 2020. Universidad de Granada, tesis doctoral, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/64603>. Acceso 15 de noviembre de 2021.
- Hardt, Michael. *The Art of Organization: Foundations of a Political Ontology in Gilles Deleuze and Antonio Negri*. 1990. University of Washington, tesis doctoral, <https://www.proquest.com/openview/bd4cb3d79d7a067b7e50789b64566ad-b/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>. Acceso 15 de noviembre de 2021.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño, the Global Latin American Novel*. Nueva York, Columbia University Press, 2015.
- Locane, Jorge J. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial: condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín, De Gruyter, 2019.
- Moraña, Mabel. "Post-scriptum. 'A río revuelto, ganancia de pescadores'. América Latina y el déja-vu de la literatura mundial". *América Latina en la "literatura mundial"*, Ignacio M. Sánchez-Prado (ed.), Pittsburgh, Biblioteca de América, 2006, pp. 319-36.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, traducido por Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial, 2013.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "'Hijos de Metapa': un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)". *América Latina en la "literatura mundial"*, Ignacio M. Sánchez-Prado (ed.), Pittsburgh, Biblioteca de América, 2006, pp. 7-46.

Sapiro, Gisèle. "Redes, instituciones, campo". *Bourdieu después de Bourdieu*, Diana Sanz Roig (ed.), Madrid, Arco Libros, 2014, pp. 123-41.

Siskind, Mariano. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Thoburn, Nicholas. *Deleuze, Marx and Politics*. Londres, Routledge, 2003.

Woodmansee, Martha. *The author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. Nueva York, Columbia University Press, 1994.

## UN CAMPO LITERARIO TRANSNACIONAL. EL CASO DE LOS ESCRITORES ARGELINOS<sup>1</sup>

### A TRANSNATIONAL LITERARY FIELD. THE CASE OF ALGERIAN AUTHORS

Tristan Leperlier 

Columbia University

[tristan.leperlier@cncrs.fr](mailto:tristan.leperlier@cncrs.fr)

Fecha de recepción: 02/10/21

Fecha de aceptación: 11/01/2011

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.22589>

**Resumen:** Este artículo explora sistemáticamente un aspecto poco estudiado de la teoría de los campos; a través del caso de los escritores argelinos, tratará de mostrar la validez de la noción de campo transnacional (y multilingüe). El criterio principal utilizado es el de la creencia, nacional e internacional, en la existencia de la “literatura argelina”: las citas espontáneas de los escritores durante las entrevistas permiten trazar los límites de un campo literario nacional, jerarquizado y segmentado, pero que sin embargo opera más allá de las fronteras territoriales y lingüísticas. Un análisis de correspondencias múltiples permite confirmar esta observación al distinguir dos capitales literarios, nacional e internacional, que corresponden de manera parcial con la oposición entre los subcampos de lengua francesa y árabe. Este artículo analiza seguidamente el modelo propuesto por Pascale Casanova, quien asocia el polo internacional con autonomía por

---

<sup>1</sup> Una primera versión del presente artículo fue publicada como “Un champ littéraire transnational. Le cas des écrivains algériens”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 224, pp. 12-33.

una parte y, por otra parte, polo nacional con heteronomía. Al centrarse en el período de creación de literaturas nacionales, Casanova descuida el período poscolonial, en el que se constituyen espacios de autonomía a nivel nacional. El período de la guerra civil de los años 1990 provocó un fuerte retroceso en la autonomía del campo, también a nivel internacional, a medida que se convirtió en prácticamente “nacionalizado”: no solamente quedó supeditado a objetivos políticos, sino que la literatura fue sometida a una heteronomía económica creciente, aspecto que Casanova tampoco analiza suficientemente. Sin embargo, este espacio transnacional siguió siendo relativamente autónomo, es decir, siguió siendo un campo transnacional, hasta el punto que refractó la guerra civil a través del prisma de esta dimensión transnacional.

**Palabras clave:** Literatura argelina; literatura transnacional; Pascale Casanova; campo literario; sociología de la literatura.

**Abstract:** This article explores systematically an under-studied aspect of field theory: through the case-study of Algerian writers, it aims at confirming the validity of the notion of transnational (and multilingual) field. The main criteria adopted here is the national and international belief in the existence of “Algerian literature”: the spontaneous citations of individual writers during the interviews make it possible to outline a national literary field, hierarchized and segmented, that nonetheless operates beyond territorial and linguistic borders. A multiple correspondence analysis confirms this observation and introduces a distinction between two forms of literary capital—national and international—that partially overlap with the opposition between the francophone and arabophone subfields. The article then discusses the model proposed by Pascale Casanova, which associates international pole and autonomy on the one hand, and national pole and heteronomy on the other. By focusing on the period that saw the emergence of national literatures, she neglects the postcolonial period during which spaces of autonomy managed to emerge at the national level. The period of the civil war, in the 1990s, significantly diminished the autonomy of the field, including at the international level, as it becomes almost “nationalized”: not only did it become subservient to national political objectives, but literature became increasingly subjected to economic heteronomy, which is another aspect neglected by Casanova. Nonetheless, this transnational space remained relatively autonomous—i.e. a transnational field—to the extent that it refracted the civil war through the lens of this transnational dimension.

**Keywords:** Algerian literature; transnational literatura; Pascale Casanova; literary field; sociology of literature.

La teoría del campo literario, concebido como espacio dotado de unas reglas específicas (relativamente autónomo, pues, del resto de la sociedad) y como punto de encuentro de escritores, se ha elaborado a partir del caso francés (Bourdieu, *Las reglas del arte*). Las investigaciones sobre otras literaturas, sobre todo acerca del espacio postcolonial francófono, han planteado a menudo la posibilidad de aplicar esta teoría más allá del caso francés, presentado desde entonces más bien como caso particular que como paradigmático (Fonkoua, Halen y Städtler; Ducournau). En general, los debates giran en torno a dos características propias de estos espacios con respecto al caso francés. La primera, en el plano externo, está relacionada con la falta de autonomía respecto al campo de poder nacional debido a la debilidad del público y del mercado (lo que en Francia ha permitido la autonomización frente al Estado), así como a una diferenciación menos marcada del campo intelectual, y al papel de los escritores en la afirmación nacional durante la independencia. Sin embargo, Denis Saint-Jacques y Alain Viala opinan que se puede hablar de un campo literario en Quebec, donde se crearon instituciones literarias y donde “la autonomía del campo literario se consigue, en primer lugar, junto con la autonomía política y no *contra* lo político”<sup>2</sup>. La segunda, en el plano interno, trata de la diversidad lingüística y territorial de los espacios literarios periféricos. Frente al caso francés, mayoritariamente monolingüe y centralizado, los campos literarios poscoloniales se caracterizan por una no concordancia entre fronteras lingüísticas y fronteras nacionales (a menudo, fruto de la historia colonial), una gran diáspora como resultado de desigualdades económicas internacionales y su situación dominada dentro del espacio literario mundial. Pero, tras señalar que algunos investigadores prefieren utilizar la noción menos formalizada de “espacio”, Gisèle Sapiro recuerda que “Pierre Bourdieu no dice en ninguna parte de su obra que los campos estén necesariamente circunscritos al perímetro del estado-nación” (“Le champ est-il national ?” 71). El modelo propuesto por Pascale Casanova en *La república mundial de las letras* aspira a resolver estas dificultades mediante la articulación de autonomía y geografía, al señalar que:

La configuración interna de cada espacio nacional es homóloga de la del universo literario internacional: se organiza también con arreglo a la oposición entre el sector más literario (y el menos nacional) y la zona más dependiente políticamente, es decir, según la oposición entre un polo autónomo y cosmopolita, y un polo heterónimo, nacional y político. Esta oposición se traduce, en especial, en la rivalidad entre los escritores “nacionales” y los “internacionales” (148).

Aparte de discutir la hipótesis de Casanova, este artículo tiene como objetivo mostrar, a través del caso argelino, que hay razones para hablar de un campo literario transna-

---

2 La traducción de las citas es nuestra salvo que se indique lo contrario.

cional, incluso en una situación de crisis política que hace peligrar uno de sus criterios definitorios básicos: su autonomía relativa. El campo literario argelino se extiende más allá de las fronteras geográficas nacionales debido tanto a su historia colonial como a las jerarquías literarias internacionales. La historia argelina, marcada por la colonización, lleva consigo no solo una gran diáspora fuera de sus fronteras nacionales, especialmente en Francia, sino también numerosas publicaciones en el extranjero y una copresencia de lenguas: árabe literario, árabe dialectal, francés y tamazight (berber), lo que impide imponer a su literatura las fronteras del Estado-nación argelino y una unidad lingüística. Ocupando una posición periférica dentro del mercado mundial de bienes simbólicos (Sapiro, *Les Contradictions*), la literatura argelina se organiza en torno a una doble circulación transnacional, con París como capital de la literatura en lengua francesa y Beirut (especialmente) para la literatura en lengua árabe (Mermier). Si bien estas capitales liberales se muestran menos sumisas a las coacciones políticas y religiosas, sí están más sometidas a las leyes del mercado (Sapiro, "The Literary Field"), aspecto desatendido por Pascale Casanova<sup>3</sup>. La guerra civil de los años 1990, que enfrentó a los yihadistas islámicos contra el Estado y el ejército regular (Martinez), y que provocó una fuerte internacionalización del campo literario, nos permite observar con mayor claridad los estos tipos de condicionantes: aumento de las presiones políticas y religiosas a nivel nacional, y del mercado a nivel internacional, que pasan, paradójicamente, por una mayor nacionalización de la literatura argelina. Pese a esta pérdida de la autonomía del campo, ligada a la fluidez de los espacios sociales provocada por la crisis (Dobry), esta se mantiene parcialmente, puesto que la crisis siempre se refracta a través de los mecanismos del campo (transnacional)<sup>4</sup>.

Tras observar empíricamente la creencia de los escritores argelinos en la existencia de una literatura nacional más allá de las fronteras y las lenguas, lo que nos permite hablar de un campo literario transnacional, trataremos de poner a prueba la hipótesis polarizada de Pascale Casanova. El presente estudio se apoya en dos bases de datos originales (una prosopografía de 174 escritores argelinos activos en aquella época, así como una bibliografía con alrededor de 2000 obras literarias escritas por autores argelinos), en entrevistas semiestructuradas a 80 escritores y personalidades del mundo cultural y político argelino<sup>5</sup>, completadas con la consulta de numerosos dosieres

3 Casanova le dedica a este punto apenas un breve capítulo (239 y siguientes), al cual la autora no vuelve en ningún punto de su reflexión sobre la literatura transnacional.

4 "La noción de campo parece válida desde el momento en que se alcanza un grado de autonomía mediante el cual el campo refracta, según su lógica propia, las lógicas que le son externas. Si este no es el caso, es preferible hablar de 'espacio'" (Meizoz 8).

5 Las entrevistas se hicieron en francés (mayoritariamente) y en árabe entre 2012 y 2014. 30 escritores eran arabófonos; 25, francófonos. Se distinguen en el texto mediante asteriscos.

de prensa conservados en diferentes instituciones, la investigación de la prensa de la época y el análisis de obras literarias y su recepción (Leperlier, *Algérie, Les écrivains dans la décennie noire*).

### **La creencia en una literatura nacional más allá de fronteras y lenguas**

¿Resulta posible hablar de un campo literario transnacional? Como percatándose de la dificultad del concepto, la investigación en sociología de la literatura acerca de los espacios literarios africanos (y argelinos en concreto) se divide habitualmente entre el estudio de los espacios intra y extrafronterizos (Miliani, Harchi). En el caso tunecino, Abir Kréfa cuestiona el uso del concepto de campo debido a su “dispersión y a la atracción ejercida por París sobre los escritores francófonos, así como por El Cairo y Beirut sobre los escritores arabófonos” (397). Kréfa señala acertadamente el hecho de que los escritores participan, al publicar en el extranjero, en los campos literarios francés y egipcio/libanés/árabe. Pero esto no significa que no se consideren parte del campo literario tunecino. La duda sobre la noción de “campo” procede de una interpretación específica de la misma: Kréfa define las relaciones entre los agentes como *actuales* (“agentes interdependientes”). Sin embargo, resulta posible proporcionar una definición más amplia, centrada en relaciones *objetivas*, institucionalizadas solo en parte y basadas en la creencia en el hecho de participar en un mismo juego, la *illusio*. Por esto, las citas espontáneas de los escritores entrevistados para la investigación (y la revisión de entrevistas anteriormente publicadas), nos pareció un criterio empírico de delimitación del campo por los propios actores.

### **Auto/identificación de la literatura nacional**

En las entrevistas, el autor de estas líneas se presentaba como un investigador francés que estudiaba los “escritores argelinos”: las citas espontáneas son producto de esta relación de entrevista, así como de este enfoque inicial. La noción nunca había sido negada por los escritores que comparten el hecho de haber nacido en Argelia: solo Leïla Sebbar, quien, aun habiendo nacido en Argelia, no posee la nacionalidad, se ha distanciado del calificativo de *argelino/a*.

La evidencia de la noción de literatura argelina no significa que haya un consenso en su definición. Al contrario, esta creencia se ha construido y se mantiene en el cuestionamiento y la lucha sobre los límites geográficos (y lingüísticos) (Leperlier, “Camus et la ‘littérature algérienne’”). El modelo de la literatura nacional (Thiesse, *La creación de las identidades nacionales*) había circulado en Argelia antes del comienzo de la

guerra de independencia, y la idea de una literatura argelina separada de la francesa había enfrentado a los escritores europeos durante el período colonial. La independencia proporcionó a los intentos coloniales de institucionalizar una literatura argelina una dimensión nacional plena. En el debate de aquellos años entre una definición geográfica de la literatura argelina (haber nacido en Argelia o simplemente vivir allí), política (haberse pronunciado a favor de su independencia) e histórica (ser “autóctono”, esto es, “arabobereber”), fue esta última la que acabó imponiéndose, lo que implica la tentativa de arabización de una literatura escrita por aquel entonces mayoritariamente en la lengua del colonizador.

La (auto)identificación argelina no está exenta de problemas. Los escritores argelinos que siguen publicando en la antigua metrópoli se encuentran después de la independencia en la misma situación que otras “literaturas identitarias” (Serry): algunos autores que, si bien se identifican ellos mismos como argelinos, reciben también en Francia esta etiqueta nacional (en competencia con la de “árabe” o “magrebí”), y no pueden reclamar a partir de ese momento la neutralidad que confiere la pertenencia plena a la literatura francesa. Anouar Benmalek, que entonces vivía y publicaba en Francia, declaró lo siguiente en los primeros 2000: “No soy un escritor argelino. Soy escritor y argelino. Reivindico tanto mi arraigo en Argelia como mi derecho a la universalidad. El término escritor argelino posee una especie de connotación étnica...”. Del lado arabófono, Waciny Laredj, quien publica en la prestigiosa editorial libanesa Dār al-ādāb, habla en la entrevista del “ostracismo\*” del que los magrebíes serían víctimas en las capitales literarias de Oriente Próximo. Una de las antologías de referencia sobre escritores en lengua árabe, publicada por Robert Campbell en Beirut en 1996, *Contemporary Arab Writers*, solo recogía, entre centenares de autores, 23 marroquíes, 19 tunecinos y 7 argelinos (para una población similar en Marruecos y Argelia, pero muy inferior en el caso de Túnez). Durante la entrevista que se le realizó en 2013, Mohamed Sari explica que la Unión de Escritores Árabes de Damasco había pedido, en el año 2000, que eliminase de su novela *Al-Waram* los diálogos en árabe dialectal argelino: la violencia simbólica es evidente cuando se tiene en cuenta que, desde la obra de Naguib Mahfuz, el uso del dialecto era algo común en otras literaturas nacionales. La evidencia del carácter nacional de la literatura argelina es la consecuencia de una valorización nacionalista y de una marginalidad internacional.

Sin embargo, la marginalidad de la literatura argelina y de sus representantes no es la misma entre los dos grupos lingüísticos, como indican las citas espontáneas de autores contemporáneos no argelinos. Mientras que los francófonos están mucho más integrados en el mercado editorial francés que sus homólogos arabófonos, nunca

citan, por así decirlo, a los novelistas franceses contemporáneos: apenas se citan a algunos escritores francófonos no franceses, como al marroquí Tahar Ben Jelloun, único premio Goncourt magrebí en el momento en el que se realizaron las entrevistas. Solo los poetas citan a poetas franceses contemporáneos. A la inversa, los escritores en lengua árabe sí citan a escritores árabes contemporáneos. La manera en que Rachid Boudjedra, nacido en 1941 y que escribe en ambas lenguas, cita a otros escritores es reveladora del desequilibrio en el sentimiento de legitimidad de pertenecer a estos dos espacios. Al evocar sus años en París durante la década de 1960, donde, según dice, nunca frecuentó los medios literarios, cita espontáneamente a Alain Robbe-Grillet y a Claude Simon, sus maestros franceses en los que afirma haberse inspirado, ya que introdujo el *Nouveau Roman* en la literatura argelina y luego en la árabe con el objetivo de “cambiarla\*”. En respuesta a nuestra pregunta sobre los escritores árabes, citó a su amigo y contemporáneo egipcio Gamal Ghitany (nacido en 1945), de quien nos expone no solo las virtudes sino los vicios literarios. Los escritores argelinos piensan estar prioritariamente en un campo literario argelino incrustado en espacios literarios más amplios: unos declaran participar, cada vez más, en un campo literario árabe, mientras que otros forman parte más bien de los márgenes de un campo literario francófono centrado en París.

### **Un campo literario jerarquizado y segmentado**

A través de las citas espontáneas, resulta claramente que los escritores argelinos se posicionan más bien unos con respecto a otros, más allá de los sitios de publicación y de residencia y más allá las lenguas: la *illusio* se construye de manera transnacional y bilingüe. Esto no significa que no haya tensión, pero negarle a un escritor su pertenencia a la *literatura argelina* es hacerle participar objetivamente en cierto modo del *campo literario argelino*. Aun muerto, Camus sigue siendo una especie de agente dentro del campo literario argelino, pues sus textos constituyen un importante espacio de posibles más allá de la opinión que cada escritor se haga de la pertenencia a la “literatura argelina” del escritor de Belcourt, un popular barrio de Argel durante el período colonial.

Una escritora arabófona de unos cincuenta años, publicada únicamente en Argel y poco reconocida, evoca sincera, con el fin de distinguirse estéticamente de ellos, a los escritores “que han tenido la oportunidad de publicar fuera de Argel, como Ahlem Mosteghanemi o muchos otros, Waciny Laredj, [Boualem] Sansal, [Rachid] Boudjedra, Amine Zaoui\*”, todos ellos escritores dominantes en el campo por el hecho de publicar

en Beirut o París, en árabe y/o francés y, por lo tanto, citados frecuentemente en las entrevistas. Este tipo de referencia espontánea permite asimismo identificar las principales líneas de jerarquización y segmentación del campo (Anheier, Gerhards y Romo). Mientras que los escritores presentes únicamente en territorio argelino citan ampliamente a sus competidores —especialmente a los que publican en el extranjero— estos últimos citan en general únicamente a aquellos que, al igual que ellos mismos, publican en el extranjero. Este es el caso, sobre todo, de los escritores que publican en Francia o, para ser más exactos, en las grandes editoriales parisinas. Debido a la historia colonial y al lugar que ocupa dentro de la República mundial de las letras, en París se publica de media entre un tercio y la mitad de toda la producción literaria argelina. Un escritor en lengua francesa residente en París y publicado en una prestigiosa editorial habló de un “paisaje literario parisino que, por mucho que se le llame argelino, es parisino\*<sup>6</sup>”. Además, solo citaba a otros escritores publicados en París y, cuando se le preguntó si había leído a dos de los escritores más importantes de su generación, pero publicados en su mayor parte en Argelia, confesó haber leído únicamente al escritor francófono de manera tardía y no haber leído al arabófono a pesar de que se le había traducido en Francia.

Las citas dejan al descubierto una jerarquía entre literatura en lengua francesa y literatura en lengua árabe, así como una desigualdad en el dominio de las mismas<sup>6</sup>: mientras que es normal ver a los escritores en lengua árabe citar a sus homólogos en lengua francesa, no ocurre lo mismo a la inversa salvo en los más jóvenes. Al hablar de las dificultades editoriales a las que se enfrentaban los jóvenes escritores argelinos como él al comienzo de los años 1990, un joven novelista en lengua árabe nos decía que “la mayoría de los grandes escritores publican en Pa... en Francia, como Boudjedra, Dib [...]”<sup>6</sup>, y anteriormente había añadido decepcionado: “En Argelia, los escritores de los que se habla ahora son Yasmina Khadra, Boualem Sansal, en cierto modo, aquellos que han publicado en Francia”<sup>6</sup>. Como vemos, la oposición lingüística corresponde, en gran parte, a una oposición entre publicaciones en Argelia y en el extranjero.

Aunque unificado, también por estas jerarquías internas —aspecto medible a través de la *extensión* de las citas—, el campo literario argelino aparece también relativamente segmentado. La principal línea de segmentación es la lengua, seguida del género (prosa, poesía, teatro). La poesía oral en árabe dialectal reúne a una serie de poetas totalmente marginalizados, que citan muy poco a otros escritores. La literatura cabilia constituye, aún hoy, una especie de islote relativamente independiente del resto

6 El criterio del número de políglotas es utilizado por Abram de Swaan para jerarquizar las lenguas con respecto a otras lenguas a nivel internacional.

del campo literario, ya que sus escritores solo citan a otros escritores en tamazight (sobre todo durante los años 1990) y no son citados por escritores en otras lenguas. Por lo general, son escritores alejados de las grandes ciudades costeras, especialmente de Argel. Por tanto, podemos hablar de solo dos subcampos literarios: arabófono y francófono. La densidad de las citas en cada uno de estos dos subcampos se debe en gran parte a la especialización de los organismos de difusión (editoriales, revistas), de consagración (premios literarios, departamentos universitarios) y de su circulación transnacional.

Al contrario de lo que sucede en los dos subgrupos en árabe dialectal y tamazight, claramente separados del resto del campo, se observa un contínuum entre los dos subcampos del campo literario argelino, lo que le diferencia de la situación belga (Bourdieu, "Existe-t-il une littérature belge ?"; Aron). Como muestra el gráfico 1, la oposición entre editoriales francófonas y arabófonas en los años 1990 no es muy estricta, pero sí polarizada, mientras que la literatura en lengua tamazight aparece representada en aquellas editoriales que publican, de manera equilibrada, literatura en árabe y en francés.

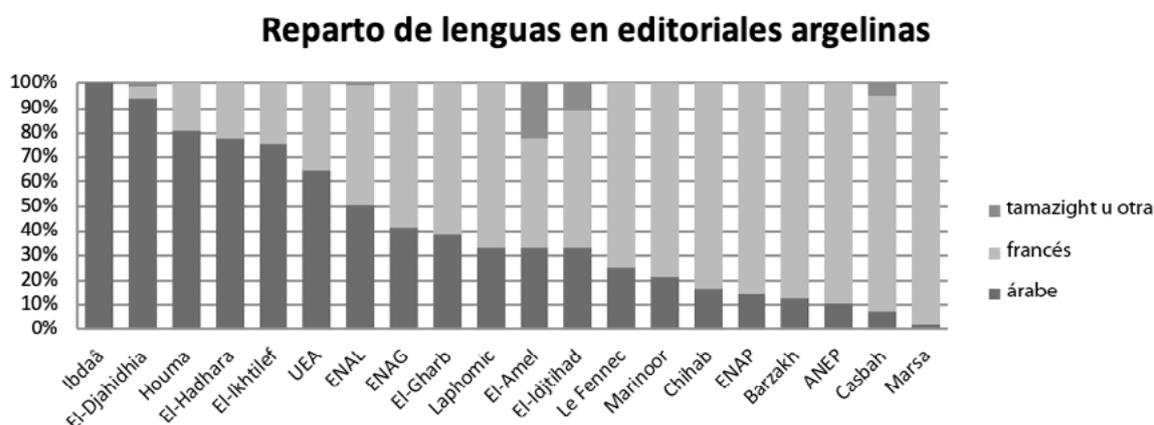


Gráfico 1 "Reparto de lenguas en editoriales argelinas." Campo: 20 editores argelinos con más de nueve títulos de literatura argelina (primera edición, traducción, coedición) publicados entre 1988 y 2004.

La circulación entre ambos subcampos se ve posibilitada por la copresencia geográfica, institucional e individual de las dos lenguas. Hasta los años 1980, la mayoría de los centros de socialización intelectual estaban concentrados en Argel en torno a un eje de tres kilómetros entre Didouche Mourad y Larbi Ben M'hidi. Argel sigue siendo el centro literario de Argelia, más aún desde que, a principios de los 2000, se reinstauró el Salón del Libro. El bilingüismo oral entre árabe dialectal y francés es común en las élites in-

telectuales, así como, en menor medida, la comprensión escrita del árabe y el francés. Por ello, las traducciones son relativamente escasas, aunque su número ha aumentado durante los últimos años. Por último, figuras bilingües como Rachid Boudjedra facilitan la circulación de los debates.

De igual modo, no existe una ruptura clara entre los polos nacional e internacional del campo. La gran mayoría de los escritores que publican en el extranjero también publican o han publicado en Argelia. En este campo literario doblemente dominado en el seno de las áreas francófona y arabófona, publicar en el extranjero forma parte generalmente de una trayectoria hacia el reconocimiento en las capitales literarias internacionales. La publicación en el extranjero es muy a menudo percibida como una extensión del dominio argelino. En un momento en que la edición en Argelia estaba prácticamente monopolizada por las editoriales estatales, especialmente durante la crisis de los años 1990 que las desestructuró por completo, las editoriales francesas, sobre todo aquellas cuyas ediciones iban a cargo del autor, recibieron una gran cantidad de textos. Asimismo, se estableció un cierto número de lugares de intercambio entre escritores de los polos nacional e internacional del campo literario argelino, como la feria Le Maghreb des livres, en París desde 1983, o, una vez más, el Salón Internacional del Libro de Argel.

Las citas espontáneas permiten también trazar los contornos de un campo transnacional y bilingüe. Este aparece, en primer lugar, jerarquizado según el territorio y, seguidamente, según la lengua de escritura, dejando de este modo al descubierto un hipercentro constituido por el subgrupo de escritores publicados por las grandes editoriales parisinas, un centro internacionalizado (en ambas lenguas), una periferia territorializada en Argelia (también en ambas lenguas) y, lejos de las grandes ciudades costeras, unos márgenes en los que se usan lenguas orales que luchan por el reconocimiento literario a nivel nacional, ya sea de un modo más tenue (árabe dialectal) o más enérgico (tamazight). Estas últimas están asimismo separadas (segmentadas) de las literaturas escritas en árabe estándar y en francés, que constituyen dos subcampos relativamente independientes entre sí en el seno del campo literario.

### **Las polaridades de un campo transnacional**

El estudio estadístico del campo literario argelino a través de un análisis de correspondencias múltiples (ACM) permite confirmar la hipótesis de Pascale Casanova según la cual la oposición entre el polo nacional y el polo internacional sería

la característica principal de un campo literario periférico como el campo literario argelino.

El ACM “específico” (Le Roux) permite representar de manera geométrica (mediante nubes de puntos) las principales oposiciones entre individuos [ver gráfico 2] y modalidades [ver gráfico 3]. Esta nube de puntos se ha construido a partir de datos prosopográficos de 174 escritores (y 3 escritores ilustrativos), 67 modalidades activas y 5 ilustrativas. Aquí, la nube de modalidades se ha simplificado para mayor claridad, conservando, para la creación de la nube, solo las modalidades más significativas<sup>7</sup>.

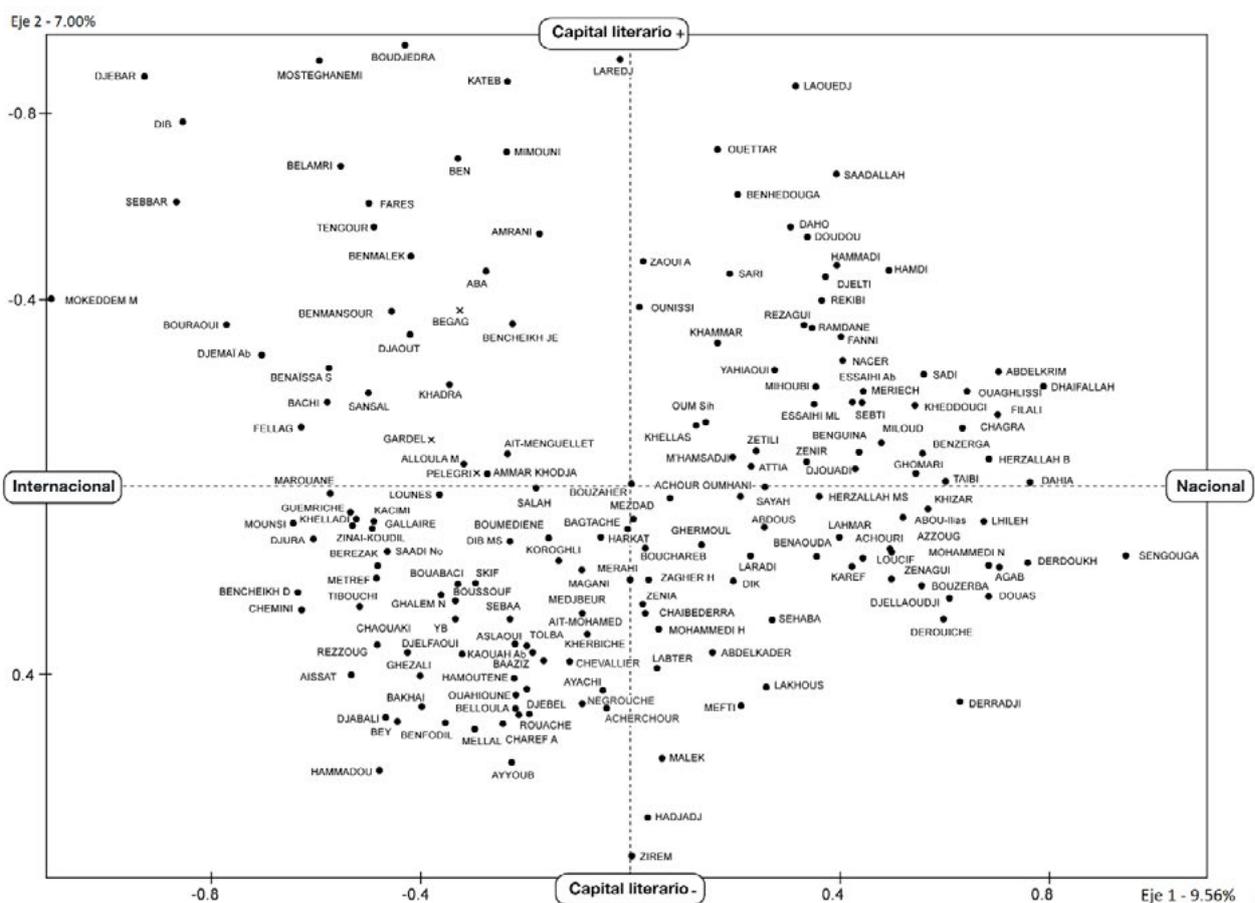


Gráfico 2: Nube de individuos del Análisis de correspondencias múltiples, ejes 1 y 2

7 La gráfica inicial, así como los detalles sobre la construcción de la base de datos pueden consultarse en Lepeulier, “Un champ littéraire transnational”.

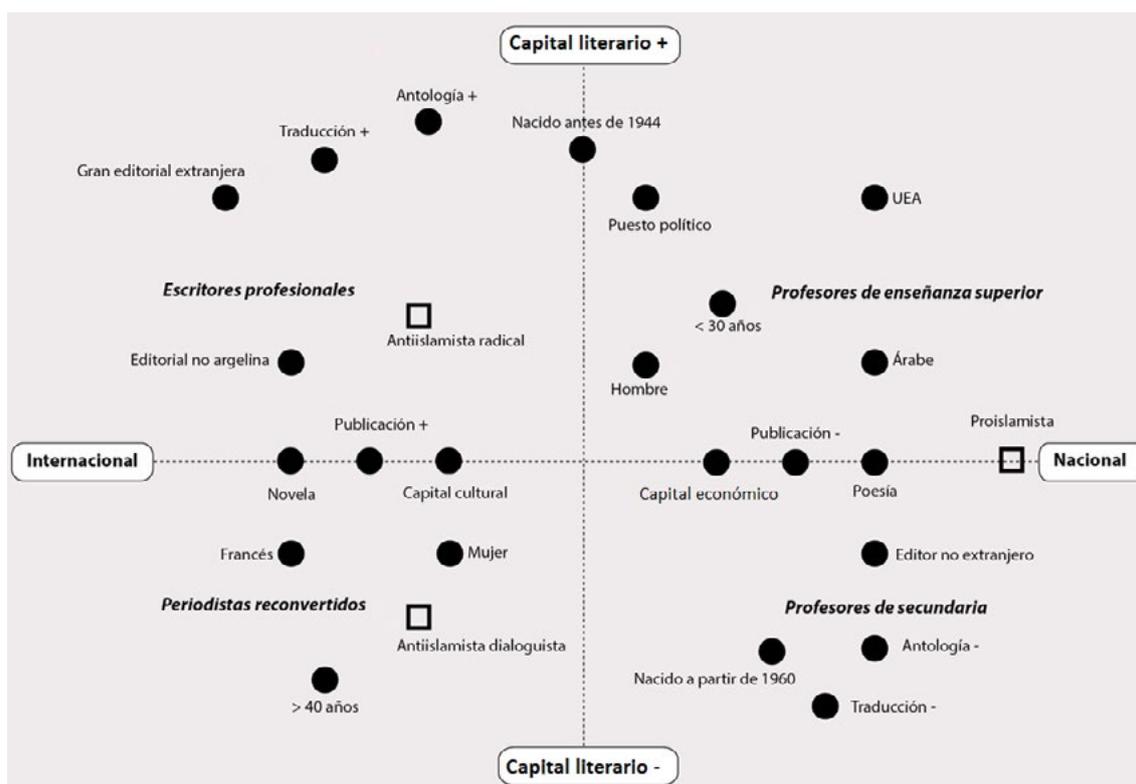


Gráfico 3: Nube de modalidades del Análisis de correspondencias múltiples, ejes 1 y 2

### Dos tipos de capital literario

En el gráfico 3, el eje 1, horizontal, muestra la estructura transnacional del campo literario argelino, contraponiendo, en un contínuum, un polo nacional frente a otro polo internacional, mientras que el eje 2, vertical, indica el volumen del capital literario. Podemos distinguir, por tanto, dos tipos de capitales literarios: un capital literario nacional y un capital literario internacional. Los dos subcampos lingüísticos aparecen fuertemente vinculados a estos dos polos en la medida que la lengua árabe ha sido fuertemente nacionalizada en Argelia, sostenida por un buen número de políticas públicas, mientras que la lengua francesa constituye una de las primeras lenguas literarias internacionales. Los dos capitales literarios indican capacidades prescriptivas diferentes. Se pueden distinguir tres tipos ideales, correspondientes a la actividad profesional practicada: los Profesores, los Profesionales y los Reconvertidos.

El polo nacional es el que más directamente relacionado está con la intervención del Estado nación. Como en la Italia del siglo XIX (Charle), el carácter muy reducido de las élites intelectuales implicó e implica aún hoy de manera parcial una fuerte circulación entre los espacios a niveles intergeneracionales e intrageneracionales,

así como numerosos casos de multiposicionalidad (Boltanski) en un campo de poder escasamente diferenciado. Cerca de un cuarto de los escritores activos en los años 1990 habían tenido un puesto de responsabilidad de orden político debido, en gran medida, al gran control que el Estado ejerció sobre el dominio cultural hasta finales de los años 1980. La literatura era, en efecto, objeto de una política de vigilancia atenta por parte del poder argelino, el cual monopolizaba de hecho la edición y la difusión en el territorio nacional, mientras que el partido único controlaba la Union des Écrivains Algériens (UEA). En los años 1970, en particular, se incitaba a los escritores mediante una serie de gratificaciones (Karabel) a desarrollar una literatura comprometida, a la vez nacionalista y a favor de la revolución socialista, preferentemente en árabe, la lengua nacional única. Los escritores del polo nacional son típicamente profesores, cuyo poder de prescripción tiende a un reconocimiento literario institucionalizado. Su capital literario está acreditado por instituciones nacionales como la UEA y, sobre todo, por la universidad. Su reconocimiento literario parece estar vinculado con el lugar que ocupan dentro de la jerarquía de la enseñanza: los profesores de educación superior están más reconocidos que los de secundaria. Son, por excelencia, los agentes de la reproducción de la literatura. Su capacidad prescriptiva pasa más por obras de crítica literaria que por obras literarias en sí (“publicación -”): se trata generalmente de poesía<sup>8</sup>. Paradójicamente, el polo nacional no está totalmente desprovisto de internacionalidad. La UEA posee lazos estrechos con las otras uniones profesionales árabes (e incluso con países del Este hasta los años 1980). Esta internacionalidad no se funda prioritariamente sobre el capital simbólico individual de los escritores, sino sobre una lógica político-lingüística (en árabe y sin traducción) y también nacional, puesto que los escritores representan a su país. Por otra parte, la internacionalidad de la poesía es difícilmente medible, ya que es, en buena parte, oral. De este modo, Zoubir Derdoukh, quien solo publicó una colección de poemas durante este período, recibió numerosos premios internacionales (araboislámicos) de poesía como el premio Mohamed Iqbal (Pakistán) en 1991, el premio de la televisión MBC en 1995 (Dubái) o el premio Abdulaziz al-Babtain en 2001 (Egipto). Los dos polos traducen por tanto (eso sí, de manera muy secundaria) una oposición entre una literatura esencialmente oral o de soportes no rígidos por un lado y la escrita y publicada en libros por otro lado; es decir, poesía y novela. El capital internacional del que hablamos es, pues, un capital adquirido en el extranjero, sobre todo, en las capitales de la República mundial de las letras que abre la puerta al reconocimiento y a la circulación más allá de lo arabófono y lo francófono.

---

8 Richard Jacquemond habla de “poetas-doctores” en el caso de Egipto.

Mediante la publicación (o exilio) en el extranjero, en capitales literarias conocidas por su espíritu de apertura, como París o Beirut, los Profesionales pueden liberarse de los condicionantes políticos nacionales (ya que trabajan, por lo general, en el sector privado) y se encuentran más en sintonía con la globalización literaria que favorece a la novela frente a los otros géneros. En este polo internacional, la capacidad de prescripción de los escritores radica en su capacidad de ocupar posiciones individualizadas (lo que explica la mayor dispersión de individuos en el cuadrante superior izquierdo del gráfico 2): no han alcanzado su estatus gracias a sus estudios, sino gracias al tiempo (“nacido antes de 1944”). Estos Profesionales viven esencialmente de su actividad literaria (Sapiro y Rabot), gracias sobre todo a la existencia de un mercado internacional y de editores que ofrecen contratos de varios libros por adelantado a sus autores: por esta razón han publicado más de cinco títulos durante el período estudiado (“publicación +”). Liberados de los condicionantes de Estado, se ven sometidos, a la inversa, a una presión económica que no afecta a los Profesores. Como causa y consecuencia de este estatus, son los más reconocidos a nivel internacional (en antologías, traducciones, editoriales prestigiosas). En estos planos (especialmente, en la traducción) los escritores en lengua francesa tienen una clara ventaja sobre sus homólogos en lengua árabe, incluso los más internacionalizados, debido a la gran capacidad de publicación de los países francófonos del norte, así como del puesto que ocupa el francés y Francia en la circulación internacional de los bienes simbólicos (Sapiro, *Translatio*).

Esta representación sincrónica del campo argelino durante los años 1990 no permite, en cambio, observar la fuerte polarización que provocó la guerra civil. Las violencias de la guerra civil (y la crisis económica) llevaron al exilio a numerosos altos cargos e intelectuales, especialmente, a aquellos que se habían comprometido con la izquierda. Un cuarto de los escritores argelinos abandona el país durante períodos más o menos largos en los años 1990 (1988-2003) y se instala, sobre todo, en Francia: allí encontramos a casi un tercio de todos los escritores argelinos. La publicación en el extranjero pasa de una media del 40 % al inicio de este período de exilio al 60 % entre 1994 y 1999. Las tres cuartas partes de la literatura en lengua francesa es publicada en Francia. Esta deslocalización queda clara gracias a las grandes facilidades para publicar (la media de publicación en L’Harmattan, principalmente a cargo del autor, pasa del 7 % de toda la producción en lengua francesa al comienzo de la década al 18 % entre 1992 y 1995) y al interés de los editores y los medios franceses por la literatura argelina, lo que lleva a hablar de un “fenómeno de moda” (Boualit 36). Este papel fundamental de Francia en la guerra civil argelina explica dos fenómenos. El primero es la importancia de los Reconvertidos, quienes publican tardíamente (>40). A menudo

con estudios no literarios, son frecuentemente periodistas o trabajan en el sector privado y no forman parte de las instituciones literarias nacionales. Es en Francia donde comienzan a publicar realmente, lo cual no quiere decir que puedan vivir de su pluma. El segundo fenómeno es el de ciertos escritores antiislamistas de lengua árabe, que se vieron obligados, siguiendo la “tragedia de los ‘hombres traducidos’” (Casanova, *La República mundial de las letras* 331), o bien a dejar de publicar o a publicar en el extranjero, por lo general en francés en Francia. Asistimos, pues, al refuerzo de la bipolarización del campo literario argelino entre un polo antiislamista, internacionalizado y francófono con sede en Francia, y un polo menos hostil hacia los islamistas, que continuaba viviendo y publicando en Argelia y en árabe. De hecho, la relación con respecto a la internacionalización es ampliamente explicativa de las posiciones políticas adoptadas por los escritores durante ese período.

Si bien la hipótesis de una estructuración del campo literario argelino entre un polo nacional y otro internacional, como propone Pascale Casanova para los espacios periféricos, se confirma, no puede afirmarse que esta coincida sistemáticamente con una oposición entre polos de autonomía y heteronomía.

### **Guerra civil y autonomía del campo**

El período de la guerra civil de los años 1990 conlleva un retroceso de la autonomía del campo literario. Sin embargo, no es exactamente comparable al que afectó al campo literario francés durante la Ocupación (Sapiro, *La Guerre des écrivains* 359), ya que, en primer lugar, la autonomía relativa del campo literario argelino es menor, y, además, la situación de la guerra civil argelina impidió cualquier identificación de un enemigo exterior de la nación. Mientras que la autonomía del campo literario francés y la independencia nacional podían reivindicarse a pesar de la dispersión geográfica del campo, en el caso argelino, el refuerzo de la bipolarización del campo, en realidad, nacionalizó las posiciones en el polo más internacionalizado, difuminando aún más el vínculo postulado por Pascale Casanova entre autonomía y polo internacional, por un lado, así como entre heteronomía y polo nacional por otro lado. De este modo, el polo nacional, aunque más orientado hacia la subordinación con respecto a las circunstancias políticas de la nación, conserva una parte de autonomía, e incluso llega a desarrollarla durante el final de este período. Mientras que el polo internacional se encuentra paradójicamente nacionalizado durante este período —debido, especialmente, a los condicionantes del mercado francés—, el polo nacional, si bien más sometido a los campos político y religioso, conserva aún una parte de autonomía. La refracción de

las condiciones de la guerra civil permite mostrar la conservación de una autonomía mínima del campo literario.

### **Un retroceso de la autonomía del polo nacional**

La guerra civil disminuyó la autonomía del campo literario, sobre todo, en el polo nacional, sometido de manera directa a la violencia de la crisis. Este hecho significa que el polo nacional no era totalmente heterónimo. Incluso en su análisis de Francia durante la Ocupación, donde la autonomía literaria iba de la mano del compromiso nacional, Pascale Casanova tiende a hacer del polo nacional de los campos literarios periféricos un polo esencialmente heterónimo ya que se centra en la fase de construcción del Estado nación, que parece favorecer una “conexión con la política”, como decía Kafka (*República mundial de las letras* 263). La situación es diferente a partir de entonces (algo que la autora estudia en menor detalle), no solo por la acumulación por parte de la literatura nacional en cuestión de un capital literario a nivel internacional (la literatura argelina sigue siendo periférica), sino también gracias a una serie de políticas culturales que resulta necesario historizar.

De hecho, el poder político se ha ejercido diversamente sobre el campo literario argelino de manera sincrónica y diacrónica. En sincronía porque el poder argelino, lejos de ser ese monolito ataviado con una P mayúscula al que se suele hacer referencia, siempre ha estado atravesado por tendencias contradictorias, principalmente, la que oponía a socialistas y fundamentalistas. La literatura es uno de los lugares en que se enfrentan estas dos tendencias políticas, como muestra el caso de Rachid Boudjedra.

Nacido en 1941, obligado a exiliarse debido a su militancia comunista tras el golpe de Estado de Boumediene en 1965, Rachid Boudjedra publica en 1969 en la editorial francesa Danoël —gracias a Maurice Nadeau— *La Répudiation* [*El repudio*], obra fuertemente subversiva desde un punto de vista literario, moral y político. El ministro de cultura Ahmed Taleb Ibrahim, personalidad eminente del movimiento fundamentalista, prohíbe por decreto la importación de este libro así como del siguiente, *L'Insolation* [*La insolación*]. No obstante, el presidente Boumediene, quien busca el apoyo de los comunistas a principios de los 70 para llevar a cabo su reforma agraria, denunciada por los fundamentalistas, autoriza el regreso de Rachid Boudjedra en 1974. Por aquel entonces Boudjedra es ya muy reconocido en el extranjero gracias a su guion para *Waqā' i' u sinīna l-jamri* [*Crónicas de los Años de Fuego*], una suerte de epopeya del pueblo argelino hacia su liberación dirigida por Mohammed Lakhdar-Hamina y ganadora de la Palma de Oro de Cannes en 1975. Los libros de Boudjedra comienzan a di-

fundirse en Argelia y se traducen rápidamente al árabe. Sus textos pierden en violencia contra el poder político e incluso repiten algunas de sus consignas de tipo nacionalista (al continuar explorando la historia argelina) y socialista, pero siguen siendo altamente subversivos con respecto a las tendencias fundamentalistas. Al publicar en árabe a partir de los años 1980 contribuye a la autonomización del subcampo de lengua árabe frente a la religión. Asimismo, en la década de 1990 se compromete radicalmente en la lucha antiislamista, hasta el punto de convertirse en uno de los portavoces de esta vertiente del poder argelino. No obstante, sigue siendo fiel a la concepción del compromiso con el *Nouveau Roman* que distingue entre literatura y política (Simonin) y que lo aleja de la “literatura comprometida”.

Su reconocimiento internacional, así como la relación de fuerzas políticas internas en Argelia, donde el liberalismo cultural suponía un arma contra el adversario político que eran los fundamentalistas, permite a Rachid Boudjedra negociar un espacio de relativa autonomía literaria en la propia Argelia, entre las posiciones de intelectual orgánico y de intelectual crítico.

Desde un punto de visto diacrónico, el poder político argelino liberalizó progresivamente al sector cultural. Resulta necesario señalar en primer lugar que, si bien existía un control político en la importación de libros editados en el extranjero, la censura previa nunca existió, ya que el sistema de edición del Estado era un monopolio de facto hasta mediados de los años 1980. El desarrollo de editoriales privadas es, por tanto, la consecuencia de las señales lanzadas por el gobierno en favor de una liberalización del sector cultural (y económico), en parte para atacar el poder de la oposición al partido único, el FLN. Siguiendo la “ley de libertades decrecientes” (Jacquemond 56), el Estado abandona progresivamente el control político del libro (aún más tras la fuerte liberalización del régimen de 1989) para centrarse en la prensa y, sobre todo, en los medios audiovisuales.

La guerra civil provoca un fuerte retroceso de las libertades culturales en Argelia. El poder político, siempre atravesado por tendencias políticas contradictorias, no somete al sector del libro a una censura previa a las publicaciones (al contrario de lo que sucede en la prensa, sujeta a una estricta censura): los escritores cercanos a la tendencia islámica podían seguir publicando en Argelia a pesar de ciertas presiones. El retroceso se debe más bien al islamismo militante. Mientras que la cultura se ve cada vez más sujeta a las prohibiciones islamistas a medida que estos van ganando terreno en el poder (sobre todo, tras la victoria del FIS en las elecciones municipales de 1990), el terror ejercido por los yihadistas sobre sus oponentes políticos, desde amenazas hasta asesinatos de intelectuales (ocho escritores sufrieron atentados), incita a los es-

critores al exilio interior o en el extranjero. No obstante, se mantuvieron los márgenes de la autonomía literaria. El escritor en lengua árabe Tahar Ouetta, uno de los pocos autores que apoyó el movimiento islamista, permitió con su asociación al-Djahidhia que se generasen intensos debates literarios. Él mismo, en su novela *Al-Walī al-Ṭāhar ya'ūd ila maqāmihi al-zakī*, [*El valí Tahar vuelve a su lugar sagrado*] (1999), intenta encontrar un equilibrio entre la temática islámica y la crítica de la violencia antiliteraria de los islamistas, adaptando el debate en torno al asesinato del poeta Malik Ibn-Nuweira en el primer siglo de la Hégira. Para ello, Ouetta adopta una estética “moderna” que rompe con la linealidad del relato, reflejo, según él, de la mística sufi.

### **Nacionalización del polo internacional**

El polo internacional del campo literario se vio afectado asimismo por un retroceso de la autonomía del campo: no aparece por tanto “protegido” de las violencias de la guerra civil, sino que, al contrario, se encuentra nacionalizado. Los escritores en el exilio que publicaban en el extranjero siguen sometidos, en parte, a las circunstancias políticas de su país, pero también a aquellas del país de acogida en un contexto mundial en que crecen las presiones del mercado editorial (Bourdieu, “Une révolution conservatrice”; Leperlier, “Un étau ?”). Sin embargo, el extranjero se confunde cada vez más con Francia: el creciente número de exiliados hace que los escritores afincados en Francia constituyan un tercio del conjunto de escritores argelinos.

La publicación en el extranjero no se deriva únicamente de consideraciones en torno a la libertad de expresión o, ni siquiera, del reconocimiento simbólico. Es necesario recordar la lógica histórica de la publicación en Francia para los escritores de los antiguos departamentos integrantes del territorio francés. Los escritores europeos de Argelia vivían la misma situación que el resto de escritores francófonos periféricos, como los regionales —quienes para algunos se convirtieron en regionalistas (Thiesse, *Écrire la France*)— o más allá de las fronteras políticas francesas, como los belgas (Bourdieu, “Existe-t-il une littérature belge ?”): la publicación en París era a la vez obvia y necesaria, objeto de deseo y de rechazo, también para los escritores argelinos “musulmanes” a partir de la década de 1950. El carácter transfronterizo y más tarde transnacional del campo literario argelino no se atenuó tras la Independencia debido a la debilidad económica y simbólica de las editoriales argelinas. Antes de ser una elección estratégica en la carrera de un escritor, la publicación en el extranjero era una necesidad para los escritores procedentes de países con escasos recursos para la publicación, como revelan las editoriales a cargo del autor como L'Harmattan y La Pensée universelle, que acogen la mayoría de las obras de escritores argelinos.

El hecho de publicar en el extranjero no implica necesariamente distanciarse del campo de poder argelino. Esta situación es aún más evidente durante la guerra civil, lo que lleva a la gran mayoría de los escritores, incluso a los que residían en el extranjero, a comprometerse públicamente de acuerdo con el rol de intelectual que se les había asignado en el campo literario argelino. De este modo, pocos fueron los escritores que no escribieron sobre la guerra civil. Mohammed Dib, residente en Francia desde finales de los años 50, sale progresivamente del silencio político en el que se había mantenido desde la década de 1980 para posicionarse públicamente contra los islamistas, hasta el punto de recibir a un ministro argelino en su casa. Por otra parte, mientras trabajaba en su ciclo de novelas escandinavas iniciado a mediados de la década de 1980 —conocido habitualmente como la “Tetralogía nórdica”—, Dib sitúa la acción de su novela *Si Diable veut* [*Si quiere Diablo*] (1997) de nuevo en Argelia. Conserva, no obstante, un universo simbólico y una serie de cuestionamientos literarios totalmente personales, y desarrolla una ética de la responsabilidad que va más allá del marco de la guerra civil.

Sin embargo, este no es el caso de todos los escritores argelinos que publican en el extranjero. La tentación didáctica o demostrativa es importante en el seno de esta literatura, a veces a través de géneros intermedios entre la ficción y el ensayo, como son el género panfletario o el testimonial. Esta puede inscribirse directamente en la ficción, como sucede de manera ejemplar en la novela *Los corderos del Señor* (1997), de Yasmina Khadra, militar residente aún en aquellos años en Argelia y en sintonía con el antiislamismo radical del poder político argelino: en una serie de pasajes demostrativos mejor o peor integrados en el relato se explican los orígenes de la guerra civil, mientras que en los pasajes más sentimentales y maniqueos se exagera la oposición entre islamistas y víctimas de su barbarie. Sin embargo, este tipo de compromiso político es bien recibido en Francia, donde la guerra civil argelina reaviva la memoria colonial al tiempo que suscita un interés ligado a las cuestiones del islam y el islamismo (sobre todo tras los atentados de 1995).

De hecho, la recepción internacional de la literatura argelina refuerza paradójicamente su nacionalización, ya que anima a los escritores argelinos a pronunciarse acerca de los debates políticos de su país. La oferta de escritores para los que la publicación en Argelia se había hecho imposible fue seguida de una demanda editorial por parte de Francia, que, en pleno período de racionalización económica, transmite el interés mediático por su antigua colonia en lucha contra el islamismo armado. El polo internacional de la literatura argelina se ve cada vez más sometido a las exigencias del mercado editorial francés y europeo con el desarrollo de los *best seller* argelinos,

como es el caso de, sobre todo, Yasmina Khadra o el de Ahkam Mosteghanemi en el Líbano (Leperlier, “Littérature algérienne : le best-seller introuvable ?”). Los escritores argelinos se convierten en los principales informadores de la situación política de su país, son sus principales representantes y se les presenta como escritores “argelinos” (y ya no magrebíes ni árabes) en paratextos y entrevistas. Esta nacionalización, deseada por los propios escritores en un contexto de compromiso político, se percibe también como un “gueto” (Serry). La literatura argelina publicada en Francia se muestra pues condicionada, al menos en su recepción, por la agenda política francesa. Por un malentendido estructural, la recepción de estos escritores, históricamente situada a la izquierda desde la guerra de la Independencia, se desliza hacia la derecha, ya que su literatura entra en sintonía con la agenda antiislam(ista) de la derecha francesa, aun a riesgo de reducir a los escritores argelinos al estatus de “intelectuales musulmanes con *alibi*”, es decir, reapropiados políticamente (Geisser; las cursivas son nuestras). Frente a la competencia de una inflación de discursos —especialmente, del discurso periodístico (Leperlier, “Journaliste dans la guerre civile algérienne”)— sobre Argelia y etiquetados como tales, los escritores intentan defender a la vez tanto el valor del discurso literario como la imagen de su país. Malika Mokeddem habla así de unos “clichés franceses sobre las mujeres argelinas: desde que comencé a publicar hace diez años sigue la confusión entre integrista e islam, con una imagen de las argelinas como mujeres sumisas y con velo. Todo clichés. Claro que existe, pero no en mis libros”<sup>9</sup>. Por lo tanto, el extranjero constituye una especie de espacio, en general, más autónomo. Una revista parisina como *Algérie Littérature/Action*, independiente del mercado gracias a una lógica de voluntariado y de una abono militante, aunque también gracias a las subvenciones públicas francesas, trató de no someter la literatura que publicaba a los intereses de las agendas políticas al tiempo que informaba continuamente de los debates políticos del momento (Leperlier, “Algérie Littérature/ Action : une revue autonome dans la guerre civile”).

### **El mantenimiento de una autonomía**

Pese a esta pérdida de la autonomía en los polos nacional y, sobre todo, internacional, resulta posible afirmar que el campo literario conservó cierta autonomía durante la guerra civil. Como ocurrió en la Francia de la segunda guerra mundial, la estructura —transnacional— del campo literario argelino refracta los avatares de la guerra civil, lo cual prueba el mantenimiento de una relativa autonomía. La proyección de las mo-

9 Sobre este tema, véanse Détéz así como Charpentier, Détéz y Kréfa.

dalidades políticas en el gráfico 3 de las modalidades del ACM permite constatar que aquellas relacionadas con la posición política en aquellos años se superponen claramente en los dos ejes y, de este modo, en la estructura general del campo literario. Si bien la posición antiislamista es muy mayoritaria en los escritores argelinos, la posición proislamista es la más común para aquellos escritores que poseen un capital literario puramente nacional, mientras que la antiislamista radical tiende hacia el polo internacional. La oposición entre antiislamistas radicales y dialoguistas (los primeros rechazan la reintegración política del FIS, apoyada por los segundos) se articula en torno al volumen de capital. La supresión de las barreras entre espacios sociales que caracteriza las crisis políticas (Dobry) no impide que el campo literario refracte la guerra civil según sus propias lógicas: los escritores se oponen según las “divisiones preexistentes” del campo, principalmente, en la relación con lo internacional (Sapiro, *La Guerre des écrivains* 13).

De este modo, los escritores proislamistas de la década de 1990 se reclutan de entre aquellos que no tienen o que han perdido el acceso a los recursos literarios nacionales. Los jóvenes ven en el FIS un movimiento revolucionario que permite “hacer la limpieza necesaria\*” de la “generación anterior\*”, la cual dirige “muchos centros culturales, muchos puestos interesantes\*”. Al contrario, los más asentados en el polo nacional ven en el FIS un segundo FLN que les permitiría recuperar el lugar que habían perdido. Abogando por una literatura pedagógica (que promueve los valores fundamentales de la moral, la religión o la nación) y con escaso capital literario internacional, estos escritores habían sido desposeídos tras la caída del FLN de su monopolio sobre las instituciones culturales como la UEA, que había pasado a manos de los escritores del polo internacional. Mientras a estos últimos les indignaba que unos *apparatchiks* que tenían poco de escritores dirigieran una institución tan prestigiosa, los dirigentes de la UEA, ligados al FLN, presentaron la toma de poder como obra de “comunistas”. De hecho, los escritores con capital internacional —en especial en el subcampo arábófono— son vinculados frecuentemente con el movimiento comunista, que cuenta a nivel internacional con un gran número de figuras muy reconocidas en la República mundial de las letras. Pero la manera de presentar el conflicto en la UEA muestra que nos encontramos ante dos lógicas antagónicas: una, literaria, relativamente autónoma de los intereses políticos del momento que aprovecha la coyuntura de liberalización política; la otra, puramente heterónoma en tanto que somete la literatura a los intereses políticos que enfrentan a fundamentalistas y comunistas.

En plena guerra civil, la relación con el contexto internacional sigue siendo indicativa de las tomas de posición de los escritores. Los factores sociológicos clásicos

no son suficientes para explicar el posicionamiento de los escritores proislamistas: algunos disfrutaban de una posición social acomodada, otros se encuentran desclasados, casi todos son funcionarios; si bien la mayoría ha tenido una socialización conservadora y arabófonos, otros fueron formados en la izquierda y son bilingües. El caso de Tahar Ouettar muestra el valor heurístico que tiene el hecho de considerar el efecto del campo a la hora de entender el posicionamiento político de los escritores (Leperlier, “Literary and Political Strategies in a Literary Field”). Eminente novelista arabófono, importador de una “modernidad” —que él mismo denomina “realismo socialista”—, marcadamente izquierdista y cercano a escritores francófonos como Tahar Djaout, Ouettar da un giro —incomprensible para sus coetáneos— hacia el apoyo al islamismo. Su progresiva marginalización en el plano literario y político (si bien de izquierdas, sigue siendo cercano al FLN) por parte del polo internacional del subcampo literario de lengua árabe, conquistado por Rachid Boudjedra en la década de 1980, le acerca a la juventud islamista. Unos meses después de la suspensión del proceso electoral —que, al contrario que la mayoría de escritores, había denunciado— Ouettar rompe su larga y estrecha amistad con Djaout después de verse humillado en París. En el contexto de una politización intensificada de la cuestión lingüística en la prensa y como consecuencia de la anulación del proyecto de ley sobre la generalización de la lengua árabe (1992), Ouettar reactiva el discurso nacionalista sobre la lengua, invitando a los francófonos a marcharse a Francia y llegando a declarar tras el asesinato de Djaout que: “Es una pérdida para sus hijos, una pérdida para su mujer y seguramente una pérdida para Francia” (Seddon, 39:00). En la medida en que los proislamistas son muy minoritarios en el campo literario, el conflicto se retraduce en una oposición lingüística entre los dos subcampos. Gracias a su estatura literaria, Ouettar contribuyó en gran medida a imponer la división lingüística dentro del campo literario y en el conjunto del campo intelectual. Asistimos, pues, a una “sincronización” (Bourdieu, *Homo academicus* 225) parcial de los campos, pero no según las divisiones de la guerra civil (en torno al islam político): en parte, esta última será interpretada según la división lingüística, presentada a veces en el extranjero como una “guerra de lenguas”. Sin embargo, la oposición lingüística en el campo literario disimula aquella otra que existe entre los polos nacional e internacional, ya que los escritores francófonos tienden a ser los más internacionalizados. Por otra parte, la resistencia a esta interpretación del conflicto se organiza, ya que los escritores del polo internacional desarrollaron una contradefinición de la literatura argelina fundamentada en la indiferencia lingüística y, en sentido más amplio, la diversidad cultural. Con el exilio en Francia de numerosos intelectuales (Alaoui), el contradiscurso identitario que se había desarrollado en la década de 1980 se enrique-

ce con la consideración de la aportación de los *pieds-noirs* a la literatura argelina, y sobre todo a la revista *Algérie Littérature/Action*, hasta el punto de desarrollar un nuevo “mito andaluz” (Brahimi 184) acerca del período colonial (Leperlier, “L’Algérie coloniale ou l’Andalousie heureuse”).

La estructuración del campo según el volumen de capital está también vinculada a la oposición entre los polos nacionales e internacionales. Los escritores más citados publican internacionalmente: la modalidad “gran editorial extranjera” se encuentra en el extremo superior izquierdo del gráfico de la nube de modalidades. Al final de la guerra civil, a comienzos del presente siglo, la oposición entre antiislamistas radicales y antiislamistas dialoguistas se refracta en el campo literario a través de la oposición entre una vanguardia a nivel nacional formada por un grupo bilingüe en torno a las editoriales El-Ikhtilef y Barzakh contra la dominación sin precedentes de los escritores argelinos que publican en Francia. Transmiten con ello una crítica nacionalista antigua que denuncia la inautenticidad de las publicaciones en el extranjero o incluso la “traición” de estos escritores (Leperlier, “De Argelia a París: ¿escritores ‘alienados’?”). Aún en 1997, el joven periodista Kamel Daoud escribía: “No puede haber una verdadera cultura argelina en el exilio” (14). En 2002, Sofiane Hadjadj, novelista y director de la editorial Barzakh, fundada en el año 2000, declara:

Una nueva generación de escritores no surge a no ser que, al liberarse, ya no se sienta obligada a dar a sus textos una función social o política [...]. La novela urgente no es sino una respuesta a una demanda [...]. Son las editoriales francesas (parisinas) las que se precipitaron hacia este hueco, suscitando una pasión artificial por una literatura mediocre aunque vendible desde el momento en que contiene el mínimo sindical de miedo y violencia integrista, que por sí solos suscitan el éxito de público (Benmalek, “La seconde vie du roman algérien” 8).

A la estigmatización de la literatura publicada en Francia se añade la preocupación por distinguirse política y literariamente (frente a una literatura comprometida): en nuestra entrevista, Sofiane Hadjadj se declara antiislamista dialoguista, posición minoritaria en un campo literario dominado por los antiislamistas radicales. La situación en Argelia propiciaba esta autonomización: mientras que los islamistas radicales y los yihadistas habían perdido la guerra, el Estado soltaba las riendas del sector cultural con el objetivo de asegurarse su apoyo a la vez que carecía de medios para reactivar una política cultural. Sin embargo, este polo de vanguardia experimentó más tarde una fuerte internacionalización, especialmente gracias a la coedición y a la cesión de derechos (el caso más conocido es el de *Meursault contre-enquête*, de Kamel Daoud, vendido por Barzakh a la editorial Actes Sud). Ello muestra la importancia de distinguir la relación con la internacionalización de la relación con la autonomía. Mientras que la internacio-

nalización es un medio de conseguir y acumular capital literario, la autonomía es una estrategia que, siendo más accesible en las grandes capitales liberales de la literatura, puede también darse en el polo nacional.

El caso argelino muestra la validez de la noción de campo (literario) transnacional, así como su carácter heurístico, ya que permite explicar los posicionamientos de los escritores. Conformado por la historia colonial, las migraciones humanas y la estructura desigualitaria de la República mundial de las letras, el campo literario argelino, unitario en su conflictividad, se basa en la creencia en una literatura nacional existente tanto dentro como fuera de las fronteras políticas (y lingüísticas). Incluso en una situación de crisis política, la estructura transnacional del campo es siempre la que permite explicar los posicionamientos políticos de los escritores. La interpretación de la crisis en el campo literario confronta un polo que conserva cierta autonomía (al ubicar la literatura por encima de consideraciones políticas, religiosas y económicas) y un polo que reduce las posiciones literarias a posiciones políticas (comunistas, islamistas, etc.) o lingüísticas, como causa y consecuencia de una sincronización de los campos intelectuales que conducen a la idea de una “guerra de lenguas”.

Hemos mostrado que el modelo propuesto por Pascale Casanova se debe matizar en lo que respecta al vínculo que establece entre polo internacional y autonomía literaria por un lado, y polo nacional y heteronomía por otro lado, especialmente, durante el período de la guerra civil, que pone en cuestión la autonomía relativa del campo. Su modelo acusa efectivamente el paso de los años. La propuesta de Casanova está adaptada al período de formación de literaturas coloniales periféricas, para las que la “conexión con lo político” es mayor. Sin embargo, podemos constatar una progresiva liberalización del sector cultural en Argelia tras la Independencia y un gran recelo político hacia el Estado en el caso de las generaciones más jóvenes. Un polo relativamente autónomo del campo literario consigue desarrollarse a nivel nacional. El modelo de Casanova tampoco tiene en cuenta la creciente heteronomización económica del sector cultural en las economías más integradas en la globalización en las últimas décadas. Así, en ese momento de paroxismo que es la guerra civil, lo internacional se nacionaliza por la reducción de la literatura a las vicisitudes políticas argelinas, tanto por la preocupación por el compromiso que demuestran los escritores como por su recepción por parte del público extranjero, aunque esta es una tendencia que encontramos fuera de este período. No es cuestión de inclinar la balanza hacia el otro lado: efectivamente fue a nivel internacional donde pudo conservarse un polo autónomo del campo literario durante la guerra civil. Se trata más bien de recordar que el modelo de Casanova solo se puede entender, más aun hoy día, de una manera polarizada, y que conviene distin-

guir correctamente entre los mecanismos del ámbito internacional (que depende, ante todo, de la acumulación de un capital simbólico, aunque no necesariamente el más específico) y los mecanismos de la autonomía.

## Bibliografía

- Anheier, Helmut K., Jürgen Gerhards y Frank P. Romo. "Forms of Capital and Social Structure in Cultural Fields: Examining Bourdieu's Social Topography". *American Journal of Sociology*, vol. 100, no. 4, 1995, pp. 859-903.
- Aron, Paul. "La littérature en Belgique francophone de 1930-1960 : débats et problèmes autour d'un 'sous-champ'". *Intellektuelle Redlichkeit – Intégrité intellectuelle. Literatur – Geschichte – Kultur. Festschrift für Joseph Jurt*, Michael Einfalt, Ursula Erzgräber, Ottmar Ette y Franziska Sick (eds.), Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005, pp. 417-428.
- Benmalek, Anouar. "Mots-ments instantanés avec Anouar Benmalek. Écrivain-citoyen sur l'échelle de l'histoire". Entrevista con Aziz Yemloul. *El Watan*, 31 de agosto de 2004. <https://www.elwatan.com/edition/culture/mots-ments-instantanes-avec-anouar-benmalek-31-08-2004>. Acceso 2 de diciembre de 2021.
- \_\_\_\_\_. "Mes personnages sont avant tout des êtres humains". Entrevista con Samir Abdelmoumène, *Le Matin*, 29 août 2002, monográfico "La seconde vie du roman algérien".
- Boltanski, Luc. "L'espace positionnel. Multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe". *Revue française de sociologie*, vol. 14, no. 1, 1973, pp. 3-26.
- Boualit, Farida. "La littérature algérienne des années 90 : 'Témoigner d'une tragédie ?'". *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, Charles Bonn y Farida Boualit (eds.), Paris, L'Harmattan/Université Paris Nord, 1999, pp. 25-40.
- Boudjedra, Rachid. *El Repudio*. 1969. Traducido por Roxana Pérez. Barcelona, Emecé Editores, 2002.
- \_\_\_\_\_. *L'Insolation*. Paris, Denoël, 1972.
- Bourdieu, Pierre. "Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques". *Études de lettres*, vol. 4, 1985, pp. 3-6.

- \_\_\_\_\_. *Homo academicus*. 1987. Traducido por Ariel Dilon. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Las Reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. 1992. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Une révolution conservatrice dans l'édition". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 126-127, 1999, pp. 3-28.
- Brahimi, Denise. "Utopie et histoire". *Algérie Littérature/Action*, vol. 10-11, 1997, pp. 183-186.
- Campbell, Robert. *Contemporary Arab Writers, Biographies and Autobiographies*. Beirut/Stuttgart, Steiner, 1996.
- Casanova, Pascale. *La república mundial de las letras*. 1999. Traducido por Jaime Zulaika. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Charle, Christophe. *Les Intellectuelles en Europe au XIXe siècle. Essai d'histoire comparée*. París, Seuil, 1996.
- Charpentier, Isabelle, Christine Détrez y Abir Kréfa (eds.). *Socialisations, identités et résistances des romancières du Maghreb. Avoir voix au chapitre*. París, L'Harmattan, 2013.
- Daoud, Kamel. "L'identité en spectacle". *El Watan*, 27 de mayo de 1997.
- Détrez, Christine. *Femmes du Maghreb, une écriture à soi*. París, La Dispute, 2012.
- Dib, Mohammed. *Si le Diable veut*. París, Albin Michel, 1997.
- Dobry, Michel. *Sociologie des crises politiques. La dynamique des mobilisations multisectorielles*. París, Presses de Sciences Po, 2009.
- Ducournau, Claire. *La Fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*. París, CNRS, 2017.
- Fonkoua, Romuald, Pierre Halen y Katharina Städler. *Les champs littéraires africains*. París, Karthala, 2001.
- Geisser, Vicent. "Des Voltaire, des Zola musulmans... ? Réflexion sur les 'nouveaux dissidents' de l'islam". *La Revue internationale et stratégique*, vol. 65, 2007, pp. 143-156.
- Hachimi Alaoui, Myriam. *Les Chemins de l'exil. Les Algériens exilés en France et au Canada depuis les années 1990*. París, L'Harmattan, 2007.
- Harchi, Kaoutar. *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve*. París, Pauvert, 2016.

- Jacquemond, Richard. *Entre scribes et écrivains. Le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*. Arlés, Actes Sud/Sindbad, 2003.
- Karabel, Jerome. "Towards a Theory of Intellectuals and Politics", *Theory and Society*, vol. 25, no. 2, 1996, pp. 205-223.
- Khadra, Yasmina. *Los corderos del señor*. 1997. Traducido por Santiago Martín Bermúdez. Madrid, Alianza, 2002.
- Kréfa, Abir. "La quête de l'autonomie littéraire en contexte autoritaire : le cas des écrivains tunisiens". *Sociologie*, vol. 4, no. 4, 2013, pp. 395-411.
- Leperlier, Tristan. "Algérie Littérature/Action : une revue autonome dans la guerre civile ?". *Contextes*, vol. 16, 2015, pp. 1-11.
- \_\_\_\_\_. "Journaliste dans la guerre civile algérienne : une profession intellectuelle entre littérature et politique". *L'Année du Maghreb*, vol. 15, 2016, pp. 79-96.
- \_\_\_\_\_. "Camus et la 'littérature algérienne'. Une notion stratégique dans l'espace littéraire francophone". *French Politics, Culture & Society*, vol. 35, no. 3, 2017, pp. 68-90.
- \_\_\_\_\_. "Un champ littéraire transnational. Le cas des écrivains algériens". *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 224, vol. 4, 2018, pp. 12-33.
- \_\_\_\_\_. "Littérature algérienne : le best-seller introuvable ? Le cas Yasmina Khadra". *Revue critique de fiction française contemporaine*, vol. 15, 2017, pp. 175-188.
- \_\_\_\_\_. *Algérie. Les écrivains dans la décennie noire*. Paris, CNRS, 2018.
- \_\_\_\_\_. "L'Algérie coloniale, ou l'Andalousie heureuse". *Socio-anthropologie*, vol. 37, 2018, pp. 107-121.
- \_\_\_\_\_. "De Argelia a París: ¿escritores "alienados'?"". *El Taco en la brea*, vol. 10, 2019, pp.193-208.
- \_\_\_\_\_. "Literary and Political Strategies in a Literary Field. The Case of Tahar Ouettar". *The Sociological Review*, vol. 67, vol. 1, 2020, pp.52-76.
- \_\_\_\_\_. "Un étai ? Les écrivains entre État algérien et marche français". *Communications*, vol. 106, vol. 1, 2020, pp. 67-78.
- \_\_\_\_\_. "La langue des champs. Espaces littéraires plurilingues et aires linguistiques. Hommage à Pascale Casanova", *COnTEXTES*, vol. 28, 2020. <https://journals.openedition.org/contextes/9297>. Acceso 30 de noviembre de 2021.
- \_\_\_\_\_. "Inter/national/ization. Algeria beyond Borders," *Journal of World Literature*, vol. 5, no. 4, 2020, pp. 527-544.

- Le Roux, Brigitte. *Analyse géométrique des données multidimensionnelles*, París, Dunod, 2014.
- Martinez, Luis. *La Guerre civile en Algérie*. París, Karthala, 1998.
- Meizoz, Jérôme. "Avant-propos". *La Circulation internationale des littératures*, monográfico de *Études de Lettres*, Jérôme Meizoz (ed.), vol. 1-2, 2006, pp. 5-8.
- Mermier, Franck. *Le Livre et la Ville. Beyrouth et l'édition arabe*. Arlés, Actes Sud/Sinbad, 2005.
- Miliani, Hadj. *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*. París, L'Harmattan, 2002.
- Mokeddem, Malika. *Liberté*, 10 de mayo de 2001.
- Ouetar, Tahar. *Al-Walī al-Ṭāhar ya'ūd ila maqāmihi al-zakī*. Argel, Mansūrāt al-tabyīn al-gāhīziyyat, 1999.
- Saint-Jacques, Denis y Alain Viala. "À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire". *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol. 49, no. 2, 1994, pp. 395-406.
- Sapiro, Gisèle. *La Guerre des écrivains, 1940-1953*. París, Fayard, 1999.
- \_\_\_\_\_. "The Literary Field between the State and the Market". *Poetics*, vol. 31, no. 5-6, 2003, pp. 441-464.
- \_\_\_\_\_. (ed.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. París, CNRS, 2008.
- \_\_\_\_\_. (ed.) *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*. París, Nouveau monde, 2009.
- \_\_\_\_\_. "Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale". *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 200, 2013, pp. 70-85.
- Sapiro, Gisèle y Cécile Rabot. *Profession ? Écrivain*. París, CNRS, 2017.
- Serry, Hervé. "La littérature pour faire et défaire les groupes". *Sociétés contemporaines*, vol. 44, 2001, pp. 5-14.
- Shooting the Writer*, dirigido por Catherine Seddon. BBC 2, 1994.
- Simonin, Anne. "La littérature saisie par l'histoire. Nouveau Roman et guerre d'Algérie aux Éditions de Minuit". *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111-112, 1996, pp. 59-75.

Swaan, Abram. *Words of the World. The Global Language System*. Cambridge, Polity Press, 2001.

Thiesse, Anne-Marie. *Écrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*. París, PUF, 1991.

\_\_\_\_\_. *La Creación de las identidades nacionales. Europa: siglos XVIII-XX*. 1999. Traducido por Perfecto Conde. Madrid, Ézaro, 2010.

\_\_\_\_\_. *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*. París, Gallimard, 2019.

*Waqā' i' u sinīna l-jamri*. Dirigida por Mohammed Lakhdar-Hamina, 1975.

# **HACIA UNA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA DESCENTRALIZADA: NOTAS Y COMENTARIOS A LA TEORÍA BOURDIEUSIANA DESDE LA PERIFERIA<sup>1</sup>**

**TOWARDS A DECENTERED SOCIOLOGY OF LITERATURE: NOTES AND COMMENTS TO  
BOURDIEUSIAN THEORY FROM THE PERIPHERY**

Elisabet Carbó-Catalan 

Universitat Oberta de Catalunya / KU Leuven  
ecarboc@uoc.edu<sup>2</sup>

Ana Kvirikashvili 

Universitat Oberta de Catalunya  
akvirikashvili@uoc.edu<sup>3</sup>

Fecha de recepción: 05/11/2021

Fecha de aceptación: 21/01/2022

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.22590>

---

1 Las autoras quieren agradecer a sus compañeros del grupo de investigación en Estudios Literarios Globales (GlobalS), coordinado por Diana Roig-Sanz, y también al profesor Isaac González Balletbò de la Universitat Oberta de Catalunya, sus comentarios en relación con algunos de los temas desarrollados en las siguientes páginas.

2 La investigación de la autora, vinculada a su tesis doctoral sobre el rol de los intelectuales iberoamericanos en el seno del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, se realiza en el marco del proyecto ERC Social Networks of the Past: Mapping Hispanic and Lusophone Literary Modernity (1898-1959). Este proyecto recibe financiación del European Research Council (ERC) bajo el programa de investigación e innovación European Union's Horizon 2020 (grant agreement No 803860).

3 La contribución de la autora a este artículo se enmarca en la investigación de tesis doctoral "The circulation of Georgian literature: between the local and the global (1991-2020)" financiado por una beca FUOC (Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya) para la realización de tesis doctorales.

**Resumen:** En este artículo partimos de la circulación internacional de los conceptos y la teoría elaborada por Pierre Bourdieu para ahondar, desde una perspectiva literaria, en la noción de autonomía dadas las objeciones y retos que se han detectado para movilizar este concepto en el estudio de campos literarios periféricos. Proponemos que en un número relevante de contextos históricos y/o geográficos el elemento heterónimo, ya sea político o económico, permea de un modo determinante el funcionamiento del campo literario. Como ilustramos a partir de algunos ejemplos de los casos soviético y latinoamericanos, esta realidad plantea la necesidad de refinar las categorías utilizadas para pensar el campo literario y las relaciones con otros campos sociales de actividad, con otros campos literarios nacionales y entre escalas. Para ello, ahondamos en algunas propuestas recientes de (re)definición de nociones clave de la teoría de campos y proponemos un uso más flexible de la teoría de Bourdieu, que facilite su aplicación a contextos geográficos dispares y a nuevas escalas de análisis, y avanzar así en la modelización de la variación de campos.

**Palabras clave:** campo literario; Bourdieu; periferia; autonomía; heteronomía; política; mercado.

**Abstract:** This paper draws from the international circulation of the concepts and theory developed by Pierre Bourdieu to reexamine, from a literary perspective, the notion of autonomy, given the multiple objections and challenges that appear when approaching peripheral literary fields. We argue that in a significant variety of historical and geographical contexts, the heteronomous factor, be it political or economic, permeates the functioning of the literary field in a decisive way. As illustrated through some examples from Soviet and Latin American literature, there is a need to refine the categories used to think the literary field and its relations to other fields of activity, other national literary fields and different scales. To that end, we delve into some recent proposals formulated to (re)define the key notions of field theory. From here, we hint at more flexible uses of the theory that would allow its application to different geographical contexts and new scales of analysis in order to develop the modelization of field variation.

**Keywords:** Literary field; Bourdieu; periphery; autonomy; heteronomy; politics; market.

## 1 Introducción

Existen distintos hitos que sugieren estadios diferentes en el proceso de circulación de toda idea, teoría o paradigma. La cita sería un primer indicio de circulación, si bien no es indiferente que la obra sea mencionada en una revista, en una monografía o en

la prensa generalista en la medida en que cada soporte favorece modos de lectura y recepción distintos. A la vez, la traducción de artículos sobre una teoría o paradigma presenta diferencias en función de si aparece en una revista o en un libro: las primeras tienden a presentar partes de la teoría de manera descontextualizada y parcial, mientras que los segundos permiten acceder a la teoría en cuestión de manera más sistemática, profunda y articulada. A la vez, cabe distinguir entre revistas generalistas y revistas especializadas, o entre monografías y antologías, ya que cada soporte constituye un marco de lectura distinto. Tampoco es indiferente el tipo de editorial en el que se publique dicha traducción, académica o comercial, reflejando la segunda un interés que supera el alcance del ámbito estrictamente académico y que la acerca al gran público (Sapiro y Bustamante). Además, es necesario tener en cuenta otros factores: las jerarquías propias de cada país en términos de disciplinas, la similitud o discordancia entre distintos países en lo que se refiere a las fronteras disciplinares (por ejemplo, el hecho de que un tema sea a menudo estudiado por sociólogos en un país, pero por antropólogos o politólogos en otro), los intereses de los actores implicados (individuos e instituciones) o las características del contexto sociocultural y político en el que se encuentran estos últimos pueden marcar en una dirección u otra las lecturas y recepción de una teoría, paradigma o idea (Sapiro, Santoro y Baert).

Si nos aproximamos a la recepción de la obra de Pierre Bourdieu a partir de los distintos hitos esbozados en el párrafo anterior, podemos afirmar que nos encontramos en un momento de cierta consolidación: las numerosas obras publicadas sobre su trabajo, así como el análisis bibliométrico y de las traducciones (Sapiro y Bustamante; Santoro) nos permite afirmar que, al cumplirse veinte años de la muerte del sociólogo francés, este goza de gran reconocimiento. Sus conceptos se han mostrado fecundos en campos como la educación, la sociología, la antropología, los estudios literarios y la traducción, por nombrar solo algunos. A la vez, las más de treinta lenguas a las que han sido traducidas sus obras (Sapiro y Bustamante) reflejan que estas han circulado a escala internacional. Si vamos un paso más allá y hacemos un vaciado de la circulación geográfica de la obra bourdieusiana a partir del *Dictionnaire international Bourdieu* (Sapiro), obtenemos una imagen muy clara de su carácter internacional<sup>4</sup>.

---

4 No podemos ignorar que la visualización en formato mapa permite además detectar los países donde a priori no consta recepción de la teoría bourdieusiana. Destaca, y sorprende, el caso del África subsahariana, donde se podría pensar que la circulación de esta teoría se vería facilitada por la coincidencia lingüística en países francófonos. Una rápida búsqueda revela que sí existe bibliografía en algunas de las zonas o países no mencionados en el diccionario: es el caso, ya aludido, del África subsahariana (Echtler y Ukah), pero también de países como Lituania (Jurgutienė y Satkauskytė; Vasiliauskas; Petrikas) o India (Chopra), por nombrar sólo algunos ejemplos. Por otro lado, se podría plantear el interrogante de cómo se representan en el diccionario las culturas que no poseen un estado propio o que se encuentran esparcidas en varios países, como sería el caso del pueblo kurdo, en cuyo caso existe bibliografía sobre el campo literario kurdo en Turquía (Scalbert-Yücel).

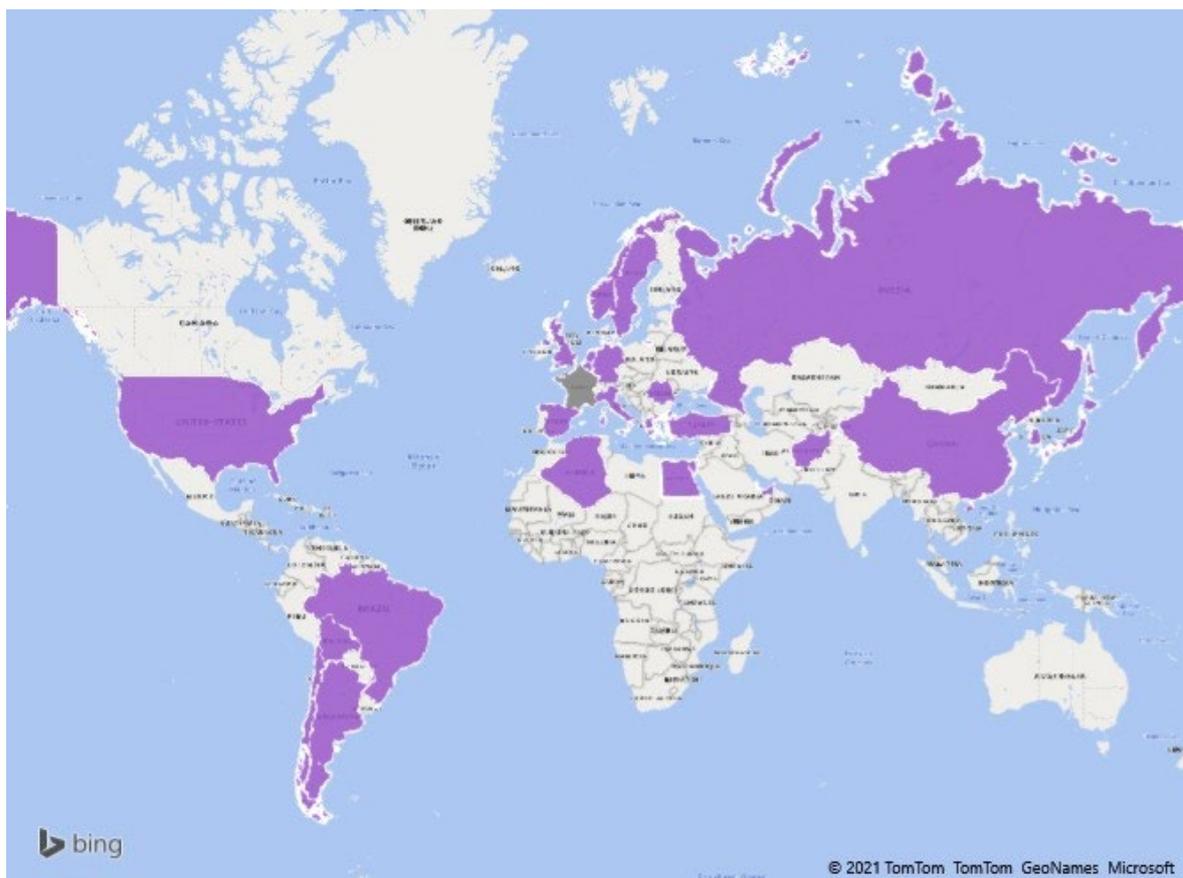


Ilustración 1. Mapa de los países recogidos en el Dictionnaire International Bourdieu

Por otro lado, si analizamos el alcance de su obra desde un punto de vista que vaya más allá de lo cuantitativo (bibliografía secundaria sobre la teoría de Bourdieu, traducciones de su obra o análisis bibliométrico), podemos afirmar que los años transcurridos desde las primeras traducciones han permitido tanto la reflexión y la discusión como la problematización de la teoría de campos. En este sentido, el objetivo principal de esta contribución es ofrecer una reflexión sobre algunas cuestiones relacionadas con la teoría de campos que son todavía problemáticas y que han sido examinadas de manera crítica en los estudios literarios, en concreto, los retos que plantea la noción de autonomía relativa y su peso en la definición del campo literario. Nos centraremos en el campo de los estudios literarios, y concretamente, analizaremos la problemática de la autonomía desde una perspectiva periférica y plantearemos la necesidad de pensar mejor el polo heterónimo. Concluiremos discutiendo la relevancia de la definición que usamos al movilizar una noción u otra como mecanismo que permite abrir la teoría de campos a nuevos objetos y contextos, con el objetivo último de avanzar en la modelización de la variación en la teoría de los campos.

## 2 Bourdieu en los estudios literarios: retos y potencial

La recepción e impacto de la teoría bourdieusiana en el campo de los estudios literarios es un fenómeno relativamente reciente en muchos países, especialmente si consideramos que la obra que más ha incidido en esta disciplina, *Les Règles de l'art*, que fue publicada en 1992 en francés a partir de conferencias y artículos publicados previamente, y que es la principal fuente para una sociología de la literatura, ha sido mayoritariamente traducida durante los años 2000. A su vez, sin embargo, es uno de los cinco libros de Bourdieu que han sido traducidos a más de 17 lenguas, lo cual refleja un interés internacional en las cuestiones que desarrolla (Sapiro y Bustamente).

Sin pretender ser exhaustivas, algunas de las grandes tendencias que podemos distinguir en lo que se refiere a los objetos para cuyo estudio se moviliza la obra de Pierre Bourdieu en los estudios literarios son, por un lado, el estudio de una variedad de literaturas nacionales, lo cual demuestra su potencial heurístico más allá del caso de estudio para el que fue concebido (por ejemplo, Hockx o Fumian para el caso chino o Marín Colorado para el caso colombiano). Se han desarrollado también relevantes aportaciones en el estudio de la mediación cultural (Roig-Sanz y Meylaerts), los flujos de traducción (Sapiro y Heilbron) y la sociología de la traducción (Wolf y Fukari; Inghilleri). En los últimos años, la teoría bourdieusiana también se ha aplicado a declinaciones contemporáneas de las literaturas comparadas (Domínguez, Saussy y Villanueva), y ha inspirado propuestas de teorización de la llamada literatura mundial en clave de la teoría de campos (Pascale Casanova, Boschetti). Estas últimas deben leerse en el marco de los debates sobre literatura mundial que se vienen produciendo en los estudios literarios (Damrosch, Prendergast, entre otros), los cuales a la vez reflejan el giro global que caracteriza la evolución de las humanidades y las ciencias sociales en los últimos años (Darian-Smith y McCarty; Conrad; Roig-Sanz y Rotger).

La aproximación nacional y la global plantean el reto de aplicar la teoría bourdieusiana a objetos que distan mucho del contexto para el que fue desarrollada inicialmente: la Francia del siglo XIX. Al formularse desde contextos geográficos y para describir realidades y escalas espaciales distintos de los que tenía en mente el sociólogo francés cuando elaboró su teoría, estas reapropiaciones han puesto a prueba algunos de los conceptos clave de la teoría de los campos y discutido la posibilidad de su exportación automática o, por contra, la necesidad de su cuestionamiento. Su recepción, lejos de ser homogénea, nos deja lecturas muy variadas, lo que Mabel Moraña felizmente llama las “balcanizaciones propias del consumo” (158). La heterogeneidad de lecturas que han surgido redirige nuestra atención hacia el rol de los mediadores culturales (Roig-Sanz y Meylaerts), los cuales, desde sus respectivos contextos, han promovido,

dialogado o criticado esta teoría, contribuyendo a ponerla a prueba y a darle una nueva actualidad. Así, la perspectiva que proponemos sitúa en el centro de la elaboración de teorías y conceptos la transferencia cultural (Espagne), entendida como un proceso de reinterpretación y de apropiación creativa más que como una transposición mecánica. En este sentido, entendemos que los mediadores culturales han originado o favorecido la circulación de la teoría, no como simples *passeurs* de una teoría cerrada y elaborada de una sola vez, sino como coautores que dialogan a posteriori con el sociólogo francés, en una lógica de intercambio bidireccional, más que como el simple movimiento mecánico que transporta un paquete de un “lugar” a otro. En este sentido, tanto la aproximación global como la nacional han puesto de manifiesto la necesidad de revisar y perfilar algunas de las definiciones de conceptos clave de la teoría de los campos.

## **2.1 El problema de la autonomía relativa visto desde la periferia**

Uno de los elementos más complejos y/o problemáticos de la teoría de campos es el de la autonomía, que a menudo se sitúa en el centro del debate cuando hablamos de contextos considerados periféricos.

Como categoría, el término de “periferia” proviene de la teoría del sistema-mundo forjada por Immanuel Wallerstein y ha sido retomada en los estudios literarios (Moretti; Casanova, entre otros) para enfatizar el carácter constitutivo de las relaciones entre las literaturas del mundo. En consecuencia vehicula implícitamente una concepción de las distintas literaturas como partes integrantes de un mismo sistema o ecosistema literario, cuyo carácter unitario (que no homogéneo ni igualitario) es uno de los rasgos que genera discusión en los debates actuales sobre literatura mundial o global (para una síntesis sobre estas cuestiones, las diversas propuestas teóricas de las que disponemos para describir el sistema literario mundial, las cuales redundan en cierta heterogeneidad terminológica, y los riesgos de eurocentrismo implícitos en toda formulación con aspiraciones totalizadoras, ver Warwick Research Collective). El potencial de dicha noción, a nuestro parecer, es que sitúa el rasgo definitorio en la relación que se establece entre dos o más entes, arrojando luz especialmente sobre las relaciones de poder que se crean en toda interacción y en todo sistema constituido por dos o más elementos, en vez de definir un ente por sus propiedades intrínsecas. En este sentido, el término es semánticamente cercano a otros que comparten una misma aproximación relacional, como son “menor”, “dominado”, “subalterno” o “pequeño”, los cuales presentan matices que, según la ocasión, será necesario o conveniente precisar. Por ejemplo, la literatura georgiana sería periférica y además pequeña, y en ese sentido

tiene unas especificidades que no tienen las literaturas latinoamericanas dado que con este término nos referimos a todo un continente. Sin embargo, el uso del término periférico para referirnos a ambas evidencias, por un lado, unas relaciones de poder que a menudo quedan implícitas, haciendo hincapié en su carácter político, tanto porque estas relaciones demasiadas veces siguen siendo paralelas a relaciones históricas de poder de tipo político y económico (Lahire 414), como porque las luchas para el reconocimiento y para superar una posición dominada pueden ser leídas precisamente en términos políticos. En este sentido, son nociones que poseen un potencial subversivo o denunciatorio. En esta contribución preferimos “periférico” a otros de los términos mencionados en la medida en que nos permite pensar las relaciones en un contínuum y aportar matices (hipercentral, semiperiférico, etc.), y no mediante dos unidades binarias.

Sin embargo, estas nociones también presentan riesgos, como por ejemplo el de homogeneizar una serie de configuraciones sociopolíticas altamente heterogéneas, o el de reproducir las mismas relaciones de poder que se pretenden poner en tela de juicio. Para rehuir esta aporía, conviene usarlas con precaución y enfatizar el sentido que se les otorga y la posicionalidad desde la que se usan en aras de subrayar el carácter relativo de toda medida de centralidad o periferia, cambiante en el tiempo, espacio y ámbito. En nuestro caso movilizamos la noción de periferia como un concepto-paraguas que nos permite hacer dialogar una serie de literaturas y de culturas que, aun siendo muy distintas y poseyendo no pocas especificidades, comparten una posición subordinada en el campo literario: gozan de poco capital simbólico. Casanova se refiere a estas literaturas como literaturas “pequeñas”, e incluye espacios emergentes, dominados políticamente o con independencia política tardía y/o precaria, así como literaturas caracterizadas por la escasez de recursos literarios, al no tener, según ella, tradiciones literarias tan antiguas como las literaturas centrales, y les atribuye como rasgo definitorio una ausencia de autonomía. Entre las varias críticas que se han formulado a la obra de Casanova —por ejemplo, definir las literaturas pequeñas como incompletas y en necesaria relación de dependencia con las literaturas centrales, o atribuir una falta de tradición a contextos donde esta afirmación puede ser con frecuencia discutida (Ganguly), nos interesa profundizar en la politización supuestamente inherente de las literaturas “pequeñas” (o periféricas, en nuestra terminología), afirmación que creemos que puede servir para problematizar algunos de los supuestos básicos de la teoría de campos.

Dado el interés de Bourdieu por comprender el funcionamiento del poder y de la desigualdad social, no es extraño que su obra haya interpelado a investigadores de

las llamadas literaturas/culturas periféricas, para las cuales son especialmente significativas la reflexión sobre el poder, los mecanismos de dominación y reproducción de las desigualdades o la comprensión de la sociedad como un espacio de luchas por el poder. Bourdieu ofrece un marco teórico que facilita la aproximación social a la historia literaria, ya que categorías como campo o *habitus* permiten pensar las relaciones entre una serie de actores, así como entre estos y sus contextos sociohistóricos, dejando atrás una historia literaria formulada exclusivamente en términos estéticos e internalistas y por tanto también la tradicional dicotomía entre análisis interno y análisis externo de la obra literaria.

Disponemos de algunas obras que sintetizan la recepción y los usos de la teoría bourdieusiana en diversas zonas consideradas periféricas, por ejemplo, América Latina (Moraña; Sánchez Prado). De estas aportaciones, nos interesan las que Lakatos y Feyerabend calificarían de investigación “progresiva” (citados en Krause): aquellas que nacen de la constatación que las herramientas de la teoría bourdieusiana no se ajustan perfectamente a sus objetos de estudio y que entran en un debate conceptual, teórico y/o metodológico que las problematiza. Al estudiar el devenir de algunos aspectos de la teoría bourdieusiana a través del prisma de culturas y literaturas periféricas, hemos detectado un interés compartido y confluyente en una serie de temas, interés que establece los fundamentos para hacerlas dialogar. Por ejemplo, el reto de pensar la heterogeneidad y la fragmentación social de determinados contextos con el marco de la teoría de campos (Moraña) o el lugar de las culturas populares (García Canclini). Huelga mencionar que no planteamos nuestro trabajo desde una óptica exhaustiva que pretenda agotar la síntesis o el elenco de todas las discusiones que, desde la periferia, se han elaborado sobre la teoría del sociólogo francés en el ámbito de los estudios literarios. Se trata más bien de presentar trabajos que dialogan con dicha teoría y que, a nuestro parecer, plantean cuestiones útiles para pensar otros contextos. Nuestra aproximación a las lecturas periféricas de Bourdieu está limitada por nuestras competencias lingüísticas, así como nuestros intereses disciplinares, y se formula con la voluntad de plantear la necesidad de considerar la periferia también como sujeto de elaboración teórica y no solo como objeto o caso de estudio, en línea con las propuestas de diversificar el canon teórico y las herramientas que usamos para construir nuestros objetos de investigación en el ámbito de los estudios literarios (Bar Itzhak). Sin embargo, este objetivo nos permite introducir una reflexión sobre las condiciones de posibilidad que no solo favorecen que la teoría de Bourdieu viaje, sino que sus apropiaciones en nuevos contextos de recepción puedan viajar de vuelta creando una conversación global que se despliega en varias direcciones. Más allá de la voluntad

del investigador de evitar el eurocentrismo teórico, las precondiciones para estos viajes de vuelta son de tipo lingüístico (que estas contribuciones estén escritas en lenguas que puedan ser comprendidas por investigadores de otros países o que existan sus correspondientes traducciones), materiales (que se publiquen en revistas o soportes cuya distribución permita su circulación en otros países) y temáticas (que exista una confluencia de intereses). Otros factores que favorecen u obstaculizan la circulación de la producción intelectual pueden también relacionarse con la falta de capital simbólico de determinados países o tradiciones y, más ampliamente, con la (errónea) presunción de que lo particular, local o periférico carece de interés teórico para pensar otros contextos.

## 2.2 Repensar la autonomía para pensar el polo heterónimo

La noción de autonomía es un concepto clave en las ciencias sociales y se ha usado desde una variedad de aproximaciones para definir fenómenos diferentes, desde la autonomía del individuo a la autonomía política. En la teoría de campos, el término de autonomía puede cubrir varias acepciones que conviene distinguir a pesar de que a veces se puedan superponer. Primero, entendemos por autonomía un rasgo que permite explicar la diferenciación social de actividades, y que hace referencia al proceso por el cual cada actividad constituye una suerte de sistema o de microcosmos propio en el que un grupo de especialistas desarrolla una actividad, a su vez regida por las reglas que ellos mismos se dan en calidad de especialistas de la misma. Al distinguirse esta actividad de otras, desarrolla una serie de códigos, normas y valores que le son propios y que son compartidos y renegociados por los miembros de ese microcosmo. En la Francia del siglo XIX, el proceso de autonomización de lo literario se materializó en el desarrollo de las teorías del arte por el arte (Bourdieu, *Les Règles* 178-184), lo cual explica que esta acepción se mezcle con otros sentidos relacionados con el contenido de la obra. Por otro lado, a la teoría del arte por el arte subyace un juicio estético según el cual la auténtica obra literaria es la que se tiene a sí misma como finalidad, la que no busca satisfacer imperativos económicos ni funciones políticas. Y así, el sentido de autonomía se desliza hasta convertirse casi subrepticamente en un rasgo que determina el valor o la calidad de la obra literaria<sup>5</sup>.

La diversidad de acepciones resulta problemática en la medida en que el término de autonomía ocupa un lugar central en la definición de lo que constituye un campo, especialmente en Casanova. Por un lado, al haber Casanova iniciado precozmente la

---

5 Sobre la asociación entre arte, autonomía y valor, ver Speller 79-101.

apertura al estudio de la literatura mundial desde una óptica bourdieusiana siguiendo el programa de investigación trazado por el mismo sociólogo (Bourdieu, *Les conditions sociales*), su aporte al estudio de una literatura mundial o de un sistema literario mundial es innegable en la medida en que ofreció un modelo para pensar el funcionamiento del espacio literario mundial, sus pertinentes jerarquías, sus dinámicas de competición y mecanismos de consagración. *La República mundial de las Letras*, sin embargo, ha sido objeto de numerosas críticas (por ejemplo, en Sánchez Prado). En efecto, su lectura de la teoría de campos se caracteriza por la centralidad que se confiere a la noción de autonomía, rasgo que ha resultado problemático y que ha generado no pocos interrogantes en investigadores que han querido aplicar la teoría de los campos a otros contextos geográficos. A la vez, el hecho de que la autonomía del campo sea siempre relativa tampoco ha facilitado especialmente la aplicación de la teoría de campos a nuevos contextos geográficos, ya que de la misma manera que ningún campo es completamente autónomo, difícilmente se puede negar un mínimo nivel de autonomía a ningún campo. El carácter relativo de la autonomía ha parecido tal vez menos problemático en el caso del siglo XIX francés, para cuyo estudio existe toda una tradición crítica que ha descrito el funcionamiento del campo literario sin referirse en gran medida al elemento político o al económico. En la realidad de la mayoría de contextos, hablar de autonomía relativa resulta insuficiente en la medida en que permanecen inexplicados una serie de fenómenos y casuísticas que son determinantes en la estructura y funcionamiento del campo literario. Esta necesidad se hace más visible en los contextos periféricos, no porque la heteronomía no esté presente en contextos centrales, sino porque a menudo en estos últimos este rasgo es sublimado, mal reconocido o negado. Lo que planteamos es por tanto la necesidad de problematizar la noción de autonomía y de ahondar en el polo heterónimo, ya sean contextos politizados o contextos en que el mercado tiene un poder notable en el campo literario. Ejemplifiquemos ambos casos.

En determinadas literaturas el elemento político ocupa un lugar mucho más estructurante en el campo literario que en el caso de la Francia del XIX, como ilustran, en el caso de las literaturas latinoamericanas, el hecho de que el ensayo, el testimonio y la crónica ocupen un rol primordial en la jerarquía de géneros y en la historia, no solo intelectual, sino también literaria, mientras que en otras tradiciones son géneros secundarios en la historia de la literatura o directamente no se incluyen en la misma. En un mismo sentido, el rol de intelectuales y literatos en los procesos de construcción nacional latinoamericanos —nos referimos, por ejemplo, a la figura del letrado patriota (Myers, *El letrado patriota*) y del intelectual-diplomático (Myers, *El intelectual-diplomático*; Marichal y Pita)—, refleja una imbricación sostenida en el tiempo entre lo cultural (y literario) y lo político.

Otro ejemplo para el cual la relativa autonomía del campo ha representado un reto, debido en este caso a su carácter sobrepolitizado, es el campo literario soviético, que ha sido abordado con una perspectiva bourdieusiana por Aušra Jurgutienė y Dalia Satkauskytė. El marco bourdieusiano ofrece herramientas para superar el binarismo (co-laboradores del régimen/disidentes) a partir del cual se ha entendido tradicionalmente este espacio (Yurchak; Satkauskytė; Popa, "Translation and Communism"), y tener en cuenta las distintas posiciones posibles dentro del campo, dando a la vez cierta agencia a los participantes en un contexto donde muchas veces se ha considerado que ni siquiera existió una literatura de interés por estar totalmente dominada y forjada por el poder. Como argumenta Sapiro, en todos los contextos autoritarios los productores culturales desarrollan estrategias para escapar al control político, de modo que se pueden vislumbrar "efectos de campo" así como técnicas de "contrabando literario" ("The Literary Field", ver también Ikkoff). Satkauskytė ("Introduction" x) propone en un primer momento suspender el principio de autonomía, pero su estudio del lenguaje esópico, en el sentido de Loseff, es decir, como mecanismo de elusión de la censura y la represión a través de sugerencias alegóricas o significados encubiertos, defiende que este no deja de ser una forma de refracción, en el lenguaje propio del campo literario, de los límites impuestos desde el campo político (Satkauskytė, "The Role of Aesopian Language" 23). De este modo, un elemento heterónimo (la represión política) paradójicamente contribuye a la autonomización literaria (al favorecer un lenguaje literario específico). Ahora bien, estas dos ideas parecen responder a distintas formas de entender la autonomía: la propuesta de suspender el principio de autonomía en contextos autoritarios refleja el problema de un campo dominado por el poder político (autonomía que Lahire llama "independencia"), mientras que la formulación de un lenguaje literario propio que se resiste, de un modo precario, a tal subordinación, refleja la capacidad de "refracción" de la literatura en cuanto actividad específica con sus propios mecanismos de funcionamiento (según Lahire, por más fuerte y directo que sea el control impuesto por el poder, la autonomía entendida como "especificidad" sigue existiendo). Dado que el polo heterónimo ha sido insuficientemente estudiado, distintos sentidos de autonomía tienden a entremezclarse.

Si pensamos en cómo se leen los textos escritos en lenguaje esópico, resulta clave que, como argumenta Satkauskytė, estos funcionan no solo como literatura sino que desarrollan la función de todas las formas inexistentes de discurso público (22). El foco en el receptor revela una interesante correspondencia con el contexto contemporáneo en la descripción de Josefina Ludmer, quien afirma que "muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura [,] [...] siguen apareciendo como literatura y

tienen el formato de libro [...] pero se sitúan en la era del fin de la autonomía del arte y por lo tanto no se dejan leer estéticamente” (*Literaturas postautónomas*). Esta correspondencia demuestra que puede existir un diálogo entre formas distintas de heteronomía, la de lo político y la de lo económico.

No sugerimos que las relaciones entre poder y literatura no se hayan pensado en el marco de la teoría de campos (Sapiro, “The Literary Field”; Popa, “Un transfert littéraire”), pero al adoptar el punto de vista periférico resulta evidente que las articulaciones del campo del poder con el campo literario son variadas y complejas, y que queda mucho trabajo por hacer para pensarlas a partir de la teoría de campos. Son muchos los que han criticado las simplificaciones de Jameson (“Third World”) y de Casanova al sugerir que en las literaturas periféricas todo es político; lo que proponemos es retraducir esta crítica en términos constructivos: ¿cuáles son los fenómenos que se homogeneizan en esta afirmación? ¿Es posible pensar las literaturas periféricas y la pregnancia del elemento político sin la simplificación que conlleva afirmar que todo es político? ¿Cuáles son las formas que adopta lo político en los distintos contextos? ¿Qué queda por fuera de lo político?

Por otro lado, el factor económico introduce también un elemento heterónimo en el funcionamiento del campo literario. Siguiendo a Bourdieu, el mercado facilitó la autonomización de lo literario en el caso francés en la medida en que gracias a este lo literario salió del control del Estado (*Les règles*). En esta afirmación vemos cómo la autonomización se produce mediante la introducción de una heteronomía distinta, es decir, la económica, lo cual pone sobre la mesa el carácter precario (o relativo, si somos ortodoxos) de la autonomía, siempre en frágil equilibrio y bajo la tensión de elementos heterónomos de índole diversa. De modo similar a la situación que hemos descrito para pensar el elemento político, aún queda mucho por estudiar en relación con el modo en que el elemento económico moldea el funcionamiento del campo literario, y en este sentido es necesario recordar que la denegación de lo económico en el ámbito literario (Bourdieu, “Le champ”) ha determinado también los temas de interés en los estudios literarios. Tenemos algunas contribuciones destacadas que han estudiado los cambios que se vienen produciendo en las últimas décadas en el mercado editorial (Schiffrin; Sapiro, *Les échanges littéraires*), la monetización de la literatura y su asimilación a una industria (Brouillette), y también aspectos más concretos relacionados con el estudio de actores e instituciones del campo literario que están estrechamente relacionados con el elemento económico<sup>6</sup>, como son los premios literarios (English; Ducas), ferias

---

6 Como forma de resistencia a esta tendencia economicista, cabe mencionar también la edición independiente (Guerrero; Locane, *De la literatura*; Gallego Cuiñas).

literarias (Sorá; McMartin; Bosshard y García Naharro), clubs de lectura (Norrick-Rühl), la figura del agente literario en períodos diversos (Gillies; Locane, “La mediación”; Tamaki) o el potencial mercantil de las llamadas literaturas periféricas (Huggan; Koegler) por nombrar sólo algunos de los filones que han resultado significativos en este ámbito, aunque es necesaria más investigación, especialmente sobre contextos periféricos.

Si adoptamos una mirada más amplia y pensamos en el lugar que ocupa lo económico en los modelos teóricos que usamos para estudiar el hecho literario, es necesario hacer algunas consideraciones. En la debatida propuesta de postautonomía, Ludmer menciona precisamente la pregnancia del elemento económico en la literatura actual: “todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]” (*Aquí*, 151). Mediante esta afirmación, la profesora y crítica literaria negaba la posibilidad de seguir pensando el campo literario desde el binarismo autónomo/heterónimo. En efecto, esta observación se ha formulado a menudo en los últimos años para apuntar la necesidad de superar el binarismo que distingue entre valor estético y valor económico, y es especialmente recurrente en la investigación que parte de la teoría de campos y que por tanto se ve confrontada a la necesidad de pensar el campo literario a partir de la omnipresencia del elemento económico, especialmente desde la concentración editorial y la aparición de los grandes conglomerados editoriales<sup>7</sup>.

Para sintetizar, la tradicional preeminencia del polo autónomo del campo en los estudios literarios explica que se haya dedicado menos atención a una gran variedad de configuraciones en las que los elementos heterónomos ocupan un lugar tan central y estructural en el campo literario que no es posible considerarlo como un fragmento del campo que puede dejarse de lado o estudiarse solo ocasionalmente. Dado el potencial heurístico demostrado hasta la fecha por las categorías y la teoría bourdieusiana, consideramos que hay margen para ahondar en estas sin dejar de lado el marco teórico: por ejemplo, en el caso del término “autonomía”, podemos comparar las diversas formas que la autonomía puede adoptar en contextos diversos, analizar las relaciones que se establecen entre ellas y las formas con que un campo determinado gana, mantiene o pierde autonomía. Podemos profundizar en las formas de relación de los distintos campos (por ejemplo, encontramos en Krause una interesante propuesta de distinguir entre autonomía vertical, para pensar las relaciones entre el campo nacional y el campo global, y autonomía horizontal para pensar las relaciones entre campos nacionales, como sería entre el campo literario portugués y el campo literario brasileño, por ejemplo), y en las formas de participación de los agentes del campo literario en

---

7 Sobre la pertinencia y límites de la teoría de campos para pensar el funcionamiento del campo editorial actual, ver el número especial editado por Breitenwischer, Löffler y Völz.

otros campos, como el político (Carbó-Catalan y Roig-Sanz). Mediante dicha operación la presencia de elementos heterónomos deviene no una limitación, sino una apertura hacia otros campos: el hecho de que un literato se desenvuelva como diplomático nos habla del potencial de la literatura en política, por ejemplo.

En el contexto de esta apropiación, cabe plantearse de manera profunda los supuestos de la teoría de campos. Por ejemplo, es legítimo preguntarse si el investigador cae en cierto eurocentrismo al adoptar el criterio de autonomía como uno de los rasgos definitorios del campo, al ser este propio de formas occidentales de modernización, caracterizadas por la diferenciación funcional de las esferas sociales y su subsecuente racionalización. Es decir, la teoría de los campos no es eurocéntrica en la medida en que fue elaborada para describir la Francia del siglo XIX. El riesgo de caer en un eurocentrismo subrepticio se corre, en cambio, cuando se desea movilizar dicha teoría para describir otros contextos (no europeos u occidentales o relativos a literaturas periféricas o más pequeñas). Corresponde al investigador la labor de repensarla y de determinar críticamente cuáles son los elementos de la misma que sirven a cada contexto y cuáles no son aplicables. A falta de esta apropiación crítica, se puede incurrir en la universalización del proceso de autonomización, tal y como se produjo en la Francia del siglo XIX, y de interpretar con cierto teleologismo el proceso de autonomización, asociando la autonomía a un estadio más avanzado en el desarrollo del campo literario. A partir de aquí, es fácil reproducir la retórica del atraso y una narrativa histórica evolutiva y difusionista, superada hoy a través de las ideas de “modernidades alternativas” o “modernidades múltiples” (Gaonkar; Eisenstadt), más atentas a los procesos autóctonos de racionalización. Problematizar la teoría bourdieusiana, hasta en sus aspectos más cruciales, no es una forma de crítica, sino de seguir desarrollándola.

### **2.3 De la autonomía al campo: sobre definiciones y aperturas**

Una vez expuestos los desafíos que presenta una aproximación a la teoría de campos que sitúe la problemática de la autonomía en el centro, es posible operativizarla poniendo el foco en otros aspectos definitorios. Ilustraremos esta operación a través de algunos trabajos realizados recientemente con el objetivo de ahondar en la transposición de la teoría de los campos a una escala global.

Algunas de las obras publicadas después de *La República mundial de las Letras* que explícitamente adoptan el marco de la teoría de campos para mirar más allá de fronteras nacionales, como, por ejemplo, y sin ser exhaustivas, *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation XIX-XXI siècles*, dirigi-

da por Gisèle Sapiro, y *L'espace culturel transnational* de Anna Boschetti, plantean la pregunta latente de si podemos emplear el término de campo para analizar fenómenos supranacionales, que es el aspecto teórico que ahora nos interesa. Sapiro aborda explícitamente la cuestión en un trabajo posterior ("Le champ est-il national?"), donde defiende una respuesta afirmativa argumentando que el elemento relacional es el rasgo definitorio del campo: los intercambios y las relaciones entre actores son los elementos que configuran el campo. Allá donde deja de haber relaciones es donde se perfilan los límites del campo. Ello no significa, sin embargo, que no exista una relación entre las fronteras estatales y los límites del campo, ya que el Estado ha jugado históricamente un rol primordial en la autonomización de determinados campos: mediante el proteccionismo económico, mediante la adopción de un determinado marco legal o mediante el mecenazgo; en todo caso, este es un actor dentro del campo y como tal contribuye a su autonomización, pero no es su elemento constitutivo. El rol del Estado en el proceso de autonomización justifica la frecuente naturalización de la frontera estatal como frontera de campo y explica la práctica histórica del nacionalismo metodológico entendido como la adopción automatizada del marco estatal como categoría estructurante en el ámbito epistemológico. En su argumentación, Sapiro se concentra en el elemento relacional y deja en segundo plano otros rasgos definitorios del campo.

Por su parte, Leperlier ha propuesto afinar la distinción entre campo, subcampo y espacio, una labor clarificadora tanto más necesaria cuanto que el riesgo de restar valor heurístico a la noción de campo es grande si la usamos para describir configuraciones espaciales tan diferentes. Según su propuesta, el elemento distintivo entre las tres configuraciones sería la *illusio*: el campo está unificado por una *illusio* compartida, donde *illusio* hace referencia a la creencia en el juego de los actores alrededor de un *enjeu*, es decir, de un envite o problemática común; subcampo haría referencia a una problemática e implicación secundaria ("enjeu d'investissement secondaire") y, por último, el espacio describiría una problemática e implicación más puntual o menos institucionalizada. Por ejemplo, y retomando el ejemplo usado por Leperlier, Bélgica era un campo literario monolingüe en el siglo XIX, que se transforma con la aparición de un subcampo literario flamenco en un campo literario bilingüe y que, con el proceso de federalización del estado belga, se convierte en un espacio literario bilingüe. Otro ejemplo que refleja un uso más o menos institucionalizado de esta terminología es el del Estado español, el cual ha sido descrito en términos de espacio literario plurilingüe constituido por el campo literario castellano, que es el dominante, junto con otros campos monolingües como serían el catalán, el gallego y el vasco (Leperlier; Bacardí, Foguet y Gallén; Martí Monterde).

Nótese la flexibilidad de las definiciones utilizadas por Sapiro y Leperlier en estos dos ejemplos: la primera se concentra en el elemento relacional, mientras que el segundo sitúa en el centro de su definición la noción de *illusio*. Se enfatiza por tanto el rol de la interacción social y la creencia e implicación del actor como elementos determinantes en la creación de lo que podríamos llamar configuraciones espaciales simbólicas, en una propuesta que resuena con nociones en boga como es la de geografías significativas (Laachir, Marzagora y Orsini) o de zonas de traducción (Apter). La flexibilidad de estas definiciones desempeña una clara función de apertura a nuevos objetos de estudio. Un caso interesante que sugiere que queda trabajo por hacer es el espacio multinacional y multilingüe soviético, que ha sido descrito en términos de meta-campo (Satkauskytė 23-24), que posee sus propias relaciones de centro y periferia, así como una gran estructura para la traducción entre sus distintas lenguas. En este sentido, están aún por explorar las consecuencias que ha podido dejar esta u otras estructuras regionales en los distintos campos “nacionales” de hoy y en sus formas de relación contemporáneas. Por ejemplo, si partimos del presupuesto de que la traducción representa una forma de relación que puede perfilar espacios simbólicos, siguiendo el foco en el elemento relacional, y analizamos la circulación de títulos georgianos traducidos en el período postsoviético, vemos que países como Armenia o Ucrania siguen destacando por el número de sus traducciones del georgiano (Kvirikashvili). Mientras el foco de traducciones de dicha literatura se ha movido hoy en día hacia Occidente, la región mantiene sus propias dinámicas, donde estas literaturas mantienen sus flujos de traducción, en los cuales nuevos agentes pueden perseguir posicionarse como centros regionales, como Georgia misma en el Cáucaso o Turquía en el mar negro. Los distintos focos regionales que emergen muestran que la circulación global nunca es global, sino que se constituye a partir de “geografías significativas” o de zonas globales de traducción (Roig-Sanz y Kvirikashvili).

No sugerimos que lo relacional o lo percibido sean rasgos que, por sí solos, pueden definir la existencia de un campo, especialmente si recordamos que la misma noción de campo pretende superar el interaccionismo y subjetivismo metodológico. Es crucial tener en mente la definición de campo como espacio definido por las posiciones de un número de actores que compiten y colaboran, es decir, que se tienen en cuenta unos a otros, pero ello no es excluyente con el reconocimiento de la fuerza que ejerce el elemento relacional o la implicación del actor en la acotación de un espacio simbólico específico que se pueda autonomizar metodológicamente para convertirlo en objeto de estudio. Por ejemplo, una definición de campo que enfatiza el rol de la *illusio* será más adecuada para dar cuenta de lo que ocurre en contextos donde, a

pesar de no ser posible la profesionalización de los actores del campo literario dada la situación de dominación de este último, escritores, editores y demás actores del campo siguen invirtiendo sus energías en el mismo. El voluntarismo es a menudo un rasgo compartido por los actores activos en campos literarios que no ofrecen posibilidades materiales de desarrollo profesional, ya sea por motivos políticos o económicos, y, en la medida que es compartido por un cierto número de actores, puede posibilitar la autonomización metodológica de un campo literario. Como observa Satkauskytė, aunque en los casos de regímenes autoritarios la autonomía está más restringida que en los casos descritos por Bourdieu, estos no dejan de tener un “espacio de posibilidades”: por ejemplo, los actores pueden involucrarse en el campo oficial mediante estrategias con potencial disruptivo (como es el ejemplo del lenguaje esópico) y seguir trabajando para promover una cultura nacional a pesar de las “condiciones de cautividad” (28). Mediante el uso de una terminología más precisa que permita situar el foco en el elemento relacional, es posible vehicular mejor la heterogeneidad de configuraciones que quedaban homogeneizadas en los usos demasiado vagos de campo e introducir otras configuraciones cuya débil institucionalización dificulta su objetivización metodológica en el marco de la teoría de los campos, como es por ejemplo el caso de la región, tanto si la entendemos en su sentido supranacional como infranacional.

### 3. Conclusiones

En esta contribución nos hemos centrado en una de las problemáticas que se han planteado desde la periferia al movilizar la teoría de los campos para describir procesos propios de otros contextos geográficos, a saber, la espinosa cuestión de la autonomía. Pensar qué definición de autonomía usamos nos obliga a la vez a problematizar la heterogeneidad de configuraciones que se homogenizan bajo el paraguas de la heteronomía, ya sea por motivos políticos o económicos. A la luz de esta constatación, hemos problematizado el peso de la noción de autonomía en la definición de campo que usa Casanova con el objetivo de usar esta última noción mediante el foco en otros de sus rasgos definitorios, como son el elemento relacional y la *illusio*. En este sentido, el artículo aboga por la necesidad de tomar en consideración las problemáticas enunciadas desde las periferias para avanzar la teoría. Por ejemplo, en el caso de la autonomía, estas albergan el potencial de desmentir o relativizar el supuesto carácter autónomo de los campos literarios centrales.

A través de este ejercicio, pretendemos recordar que la teoría de campos no debe ser un principio normativo, sino que el investigador que la moviliza debe partir de un

uso crítico, enraizado en las características de su objeto de estudio, y no usarla como un molde en el que el objeto debe caber a la perfección o que lo encorseta. A la vez, nuestro objetivo es el de poner sobre la mesa la necesidad de pensar la variación de campos: perfilar con mayor claridad y sistematizar algunas de las categorías clave que, en el marco de una aproximación bourdieusiana, se usan con cierta inconsistencia o vaguedad: autonomía ciertamente, pero también, campo, subcampo, espacio o meta-campo, por nombrar solo algunos ejemplos. Y, a la vez, abogamos por el interés de desarrollar una terminología para pensar otras configuraciones geoculturales, no desde la balcanización terminológica, sino desde una modelización de la variación de los principios que estructuran los campos. Estos pueden estructurarse a partir del eje autónomo/heterónimo, pero también el de nacionalismo/internacionalismo (o cosmopolitismo), retomando por ejemplo dos conceptos que son clave en la historia intelectual y literaria latinoamericana, o, en otros contextos, a partir del eje religioso/profano. Son también necesarios más casos de estudio para entender los procesos de emergencia y fragmentación de los campos (literarios), y las relaciones entre campos en convivencia y/o conflicto. A nuestro parecer, la diversificación de conceptos afina la mirada del investigador en la medida en que le permiten tener en cuenta dinámicas y procesos complementarios que emergen al combinar diferentes escalas (local, nacional, regional, entendida en las dos acepciones de entidad subnacional o supranacional, y global) y al considerar una actividad desde la heterogeneidad de factores que lo determinan. Si bien es cierto que muchas de las categorías, a priori binarias, que propuso el sociólogo fueron formuladas no en clave binaria, sino como dos polos de un continuum, necesitamos llenar de contenido la parte más central de ese continuum y desarrollar categorías que nos permitan pensar mejor desde las fronteras entre campos y desde su contaminación como rasgos definitorios.

Subyacente a las problemáticas abordadas, emerge la cuestión de si usamos la teoría bourdieusiana para el análisis de un caso de estudio mediante descripción densa o para avanzar en clave comparativa a partir de la modelización de la variación de campos (Krause), un paso que sin duda presenta no pocos retos, pero que parece inevitable a la luz de la circulación internacional de los conceptos y de la teoría bourdieusiana.

## Bibliografía

- Apter, Emily. *The Translation Zone*. Princeton, Princeton University Press, 2006.
- Bacardí, Montserrat; Francesc Foguet y Enric Gallén (eds.). *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*. Barcelona, Societat Catalana de Llengua i Literatura / Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- Bar-Itzhak, Chen. "Intellectual Captivity: Literary Theory, World Literature, and the Ethics of Interpretation." *Journal of World Literature*, vol. 5, no. 1, 2020, pp. 79-110.
- Boschetti, Anna. *L'espace culturel transnational*. París, Nouveau monde, 2010.
- Bosshard, Marco Thomas y Fernando García Naharro (eds.). *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica: Vol. 1: planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania*. Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, 2019.
- Bourdieu, Pierre. "Le champ littéraire". *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, pp. 3-46.
- \_\_\_\_\_. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París, Seuil, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées". *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, 2002, pp. 3-8.
- Breitenwischer, Dustin; Philipp Löffler y Johannes Völz. "How to Read the Literary Market: An Introduction". *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 69, 2021, pp. 3-8.
- Brouillette, Sarah. *Literature and the Creative Economy*. Stanford, Stanford University Press, 2014.
- Carbó-Catalan, Elisabet y Diana Roig-Sanz (eds.). *Culture as Soft Power. Bridging Cultural Relations, Intellectual Cooperation and Cultural Diplomacy*. Berlín, De Gruyter, en prensa.
- Casanova, Pascale. *La République Mondiale des Lettres*. París, Seuil, 1999.
- Chopra, Rohit. "Neoliberalism as doxa: Bourdieu's theory of the state and the contemporary Indian discourse on globalization and liberalization". *Cultural Studies*, vol. 17, no. 3-4, 2003, pp. 419-444.
- Conrad, Sebastian. *What Is Global History?* Princeton, Princeton University Press, 2016.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton, Princeton University Press, 2003.
- Darian-Smith, Eve y Philip McCarty. *The Global Turn: Theories, Research Designs, and Methods for Global Studies*. Berkeley, University of California Press, 2017.

- Dobrenko, Evgeny. "Soviet Multinational Literature. Approaches, Problems, and Perspectives of Study". *The Literary Field under Communist Rule*, Aušra Jurgutienė y Dalia Satkauskytė (eds.), Brighton, Academic Studies Press, 2018, pp. 3-17.
- Domínguez, César, Haun Saussy y Darío Villanueva. *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*. Londres/Nueva York, Routledge, 2015.
- Ducas, Sylvie. *La littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*. París, La découverte, 2013.
- Echtler, Magnus y Asonzeh Ukah. *Bourdieu in Africa: Exploring the Dynamics of Religious Fields*. Leiden, Brill, 2016.
- Eisenstadt, Shmuel N. *Reflections on Multiple Modernities: European, Chinese and Other Interpretations*. Leiden, Brill, 2002.
- English, James. *The Economy of Prestige*. Boston, Harvard University Press, 2005.
- Espagne, Michel. "La notion de transfert culturel". *Revue Sciences/Lettres*, no. 1, 2013. <http://journals.openedition.org/rsl/219>. Acceso 11 de noviembre de 2021.
- Fumian, Marco. "The Temple and the Market: Controversial Positions in the Literary Field with Chinese Characteristics". *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 21, no. 2, 2009, pp. 126-166
- Gallego Cuiñas, Ana. "Bibliodiversidad y contracultura material. Un análisis cualitativo y cuantitativo de la edición independiente en lengua castellana". *World Editors: Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*, Gustavo Guerrero, Benjamin Loy y Gesine Müller (eds.), Berlín, De Gruyter, 2021, pp. 71-94.
- Ganguly, Debjani. "Global literary refractions: Reading Pascale Casanova's *The World Republic of Letters* in the post-Cold War era". *English Academy Review*, vol. 25, no. 1, 2008, pp. 4-19.
- Gaonkar, Dilip Parameshwar. *Alternative Modernities*. Durham, Duke University Press, 2001.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México, Nueva Imagen, 1982.
- Gillies, Mary Ann. *Professional Literary Agent in Britain (1880-1920)*. Berlín, De Gruyter, 2007.
- Guerrero, Gustavo. *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018.

- Hockx, Michel. "The Literary Field and the Field of Power: The Case of Modern China". *Paragraph*, vol. 35, no. 1, 2020, 49-65.
- Huggan, Graham. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. Londres/Nueva York, Routledge, 2001.
- Ikoff, Ventsislav. *Mediación cultural entre Bulgaria y el mundo hispánico: la circulación de las traducciones literarias y sus mediadores (1882-2012)*. Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2018.
- Inghilleri, Moira. "Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting", *The Translator*, vol. 11, no. 2, 2005.
- Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*, vol. 15, 1986, pp. 65-88.
- Jurgutienė, Aušra y Dalia Satkauskytė (eds.). *The Literary Field under Communist Rule*. Brighton, Academic Studies Press, 2018.
- Koegler, Caroline. *Critical Branding. Postcolonial Studies and the Market*. Londres/Nueva York, Routledge, 2018.
- Krause, Monika. "How fields vary". *The British Journal of Sociology*, vol. 69, no. 1, 2017, pp. 3-22.
- Kvirikashvili, Ana. "State Cultural Policies in Georgia's Small Book Market. Case of the Translation Grant Programme 'Georgian Literature in Translation' (2010–2018)". *Kn-ygotyra*, no. 75, 2020, pp. 92-113.
- Laachir, Karima; Sara Marzagora y Francesca Orsini. "Multilingual locals and significant geographies: For a ground-up and located approach to world literature". *Modern Languages Open*, vol. 19, no. 1, 2018, pp. 1-8.
- Lahire, Bernard. "Specificity and independence of the literary game". *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*. Vol. 40, no. 3, 2012, pp. 411-429.
- Lepelier, Tristan. "La langue des champs". *Contextes*, vol. 28, 2020. <http://journals.openedition.org/contextes/9297>. Acceso 11 de noviembre de 2021.
- Locane, Jorge. "La mediación oculta: los agentes literarios en la producción de literatura 'latinoamericana' en Europa", *Iberoromania*, vol. 85, 2017, pp. 47-57.
- Locane, Jorge. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial*. Berlin, Boston, De Gruyter, 2019.
- Loseff, Lev. *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Múnich, Otto Sagner, 1984.

- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas". 2006. [http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que\\_18.html](http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html)
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.
- Marichal, Carlos y Alejandra Pita. "Algunas reflexiones sobre la historia de los intelectuales/diplomáticos latinoamericanos en los siglos XIX y XX". *Revista de Historia de América*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, no. 156, 2019, pp. 97-123.
- Marín Colorado, Paula Andrea. *Novela, autonomía literaria y profesionalización del escritor en Colombia (1926-1970)*. Medellín, La Carreta Editores, 2017.
- Martí Monterde, Antoni. "Joan Fuster: camp literari català i camp intel·lectual europeu". *L'Espill*, vol. 40, 2012, pp. 142-160.
- McMartin, Jack. "'This is what we share': Co-branding Dutch literature at the 2016 Frankfurt Book Fair". *Branding Books Across the Ages*, van den Braber, Helleke, Jeroen Dera, Maarten Steenmeijer, Jos Joosten (eds.), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2021, pp. 273-292.
- Moraña, Mabel. *Bourdieu en la periferia: capital simbólico y campo cultural en América Latina*. Providencia, Cuarto Propio, 2014.
- Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature". *New Left Review*, 2000.
- Müller, Gesine y Mariano Siskind (eds.). *World Literature, Cosmopolitanism, Globality Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlín, De Gruyter, 2019.
- Myers, Jorge. "El letrado patriota: los hombres de letras hispanoamericanos en la encrucijada del colapso del imperio español en América". *Historia de los intelectuales en América Latina I: La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Carlos Altamirano y Jorge Myers (coord.), Buenos Aires/Madrid, Katz, 2008, pp. 121-144.
- \_\_\_\_\_. "El intelectual-diplomático. Alfonso Reyes, sustantivo". *Historia de los intelectuales en América Latina II: Los avatares de la 'ciudad letrada' en el siglo XX*, Carlos Altamirano y Jorge Myers (coord.), Buenos Aires/Madrid, Katz, 2010, pp. 82-97.
- Norricks-Rühl, Corinna. *Book Clubs and Book Commerce*. Cambridge, Cambridge University Press, 2019.
- Prendergast, Christopher (ed.). *Debating World Literature*. Londres/Nueva York, Verso, 2004.
- Petrikas, Martynas. "Bourdieuian Concepts and the Field of Theatre Criticism". *Nordic Theatre Studies*, vol. 31, no. 1, 2019, pp. 38-57.

- Popa, Ioana. "Un transfert littéraire politisé. Circuits de traduction des littératures d'Europe de l'Est en France 1947-1989". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2002, pp. 55-69.
- \_\_\_\_\_. "Translation and Communism in Eastern Europe". *The Routledge Handbook of translation and Politics*, Jonathan Evans y Fruela Fernández (eds.). Londres/Nueva York, Routledge, 2018, pp. 424-441.
- Roig-Sanz, Diana y Ana Kvirikashvili. "Translation zones/Translation Spaces: New Paradigms for Decentering Literary History". *The Routledge Companion to Global Comparative Literature*. Londres/Nueva York, Routledge, en prensa.
- Roig-Sanz, Diana y Reine Meylaerts (eds.). *Literary Translation and Cultural Mediators in Peripheral Cultures. Customs officers or smugglers?* Londres, Palgrave MacMillan, 2018.
- Roig-Sanz, Diana y Neus Rotger (eds.). *Global Literary Studies: Key Concepts*. Berlín, De Gruyter, en prensa.
- Sánchez Prado, Ignacio M. *América Latina en la literatura mundial*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidad de Pittsburgh, 2006.
- Santoro, Marco. "Putting Bourdieu in the global field". *Sociologica*, vol. 2, no. 2, 2008, pp. 1-32.
- Sapiro, Gisèle. "The Literary Field between the State and the Market". *Poetics*, vol. 31, 2003, pp. 441-464.
- \_\_\_\_\_. *L'espace intellectuel en Europe : De la formation des Etats-nations à la mondialisation, XIXe-XXIe siècle*. París, La Découverte, 2009.
- \_\_\_\_\_. Les échanges littéraires entre Paris et New York à l'ère de la globalisation [Informe de investigación]. París, Centre européen de sociologie et de science politique/Le MOTif (Observatoire du livre d'Ile-de-France), 2010.
- \_\_\_\_\_. "Le champ est-il national ?". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 200, 2013, pp. 70-85.
- \_\_\_\_\_. *Dictionnaire international Bourdieu*. París, Ediciones CNRS, 2020.
- Sapiro, Gisèle y Mauricio Bustamante. "Translation as a Measure of International Consecration. Mapping the World Distribution of Bourdieu's Books in Translation". *Sociologica. Italian Journal of Sociology*, vol. 2, no. 3, 2009, pp. 1-44.
- Sapiro, Gisèle, Marco Santoro y Patrick Baert (eds.). *Ideas on the Move in the Social Sciences and Humanities. The International Circulation of Paradigms and Theorists*. Palgrave, 2020.

- Sapiro, Gisèle, Tristan Leperlier y Mohamed Amine Brahim. "Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational?". *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 224, no. 4, 2018, pp. 4-11.
- Satkauskytė, Dalia. "Introduction". *The Literary Field under Communist Rule*, Aušra Jurgutienė y Dalia Satkauskytė (eds.), Brighton, Academic Studies Press, 2018, pp. viii-xvii.
- \_\_\_\_\_. "The Role of Aesopian Language in the Literary Field. Autonomy in Question". *The Literary Field under Communist Rule*, Aušra Jurgutienė y Dalia Satkauskytė (eds.), Brighton, Academic Studies Press, 2018, pp.18-36.
- Scalbert-Yücel, Clémence. "Emergence and equivocal autonomization of a Kurdish literary field in Turkey". *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, vol. 40, no. 3, 2012, pp. 357–372.
- Schiffrin, André. *L'Édition sans éditeurs*. París, La Fabrique, 1999.
- Sorá, Gustavo. "Frankfurt y otras aduanas culturales entre Argentina y Brasil. Una aproximación etnográfica al mundo editorial". *Cuadernos de Antropología Social*, vol. 15, julio 2002, pp. 125–143.
- Speller, John R. W. "3. Autonomy". *Bourdieu and Literature*. Cambridge, Open Book Publishers, 2011, pp. 79-10. <http://books.openedition.org/obp/482>. Acceso 11 de noviembre de 2021.
- Tamaki, Yuko. "Contemporary Publishing Strategies in Japan: The Role of the Literary Agent". *TTR*, vol. 22, no. 1, 2009, pp. 119–146.
- Thiesse, Anne-Marie. *La création des identités nationales*. París, Seuil, 1999.
- Vasiliauskas, Saulius. "Pierre'o Bourdieu teorija ir sovietmečio lietuvių literatūros lauko tyrimai". *Žmogus ir žodis*, vol. 20, no. 2, 2018, pp. 119–131.
- Warwick Research Collective. *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool, Liverpool University Press, 2015.
- Wolf, Michaela y Alexandra Fukari (eds.). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam, John Benjamins, 2007.
- Yurchak, Alexei. *Everything was forever until it was no more: the last Soviet generation*. Princeton, Princeton University Press, 2005.

## EL CAMPO LITERARIO TRANSNACIONAL ENTRE (INTER)NACIONALISMO Y COSMOPOLITISMO<sup>1</sup>

### THE TRANSNATIONAL LITERARY FIELD BETWEEN (INTER)-NATIONALISM AND COSMOPOLITANISM

Gisèle Sapiro   
CNRS / École des hautes études en sciences sociales  
[gisèle.sapiro@ehess.fr](mailto:gisèle.sapiro@ehess.fr)

Traducido por César Domínguez   
Universidade de Santiago de Compostela  
[cesar.dominguez@usc.gal](mailto:cesar.dominguez@usc.gal)

Fecha de recepción: 27/10/2021

Fecha de aceptación: 19/01/2021

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.22853>

**Resumen:** Diversos factores externos e internos moldean y condicionan el campo literario: la educación, el mercado del libro, el estado-nación, los movimientos políticos, las organizaciones internacionales (como la UNESCO) y autoridades concretas, como los premios. Aquí se examinan estos factores en diferentes escalas espaciales —“internacional”, “transnacional”, “global”, “mundial”, “cosmopolita”— que se definen en la primera parte del artículo con el objeto de identificar los agentes que participan en la formación y funcionamiento del campo literario en estos distintos niveles y así per-

---

1 Traducción de “The Transnational Literary Field between (Inter-)Nationalism and Cosmopolitanism”, *Journal of World Literature*, vol. 5, no. 4 (Scale Shifting: New Insights into Global Literary Circulation), pp. 481-504. Texto traducido con autorización de la autora y los directores de la revista.

mitirnos comprender mejor los mecanismos de cambio de escala. A continuación, se analizan tres períodos: la época del “inter-nacionalismo”, que va de fines del siglo XIX a la Segunda Guerra Mundial, la época de la política “desarrollista”, cuando las fronteras del campo literario transnacional se ampliaron más allá del mundo occidental, y la época de la “globalización”.

**Palabras clave:** Campo literario; globalización; internacionalización; nacionalización; transnacional.

**Abstract:** Various external and internal factors shape and condition the literary field: education, the book market, the nation state, political movements, international organizations (like UNESCO), and specific authorities such as prizes. These factors are examined in this article at different spatial scales: “international”, “transnational”, “global”, “world”, “cosmopolitan”, which are defined in the first section of the article in order to identify the agents that participate in the formation and functioning of the literary field at these different levels, and thus enable us to better understand the mechanisms of scalesifting. Three periods are then examined: the era of “inter-nationalism”, running from the end of the nineteenth century to the Second World War, the period of “developmental” policy, during which the borders of the transnational literary field were extended beyond the Western world, and the era of “globalization”.

**Keywords:** Literary field; globalization; internationalization; nationalization; transnational.

## 1. Introducción

Los enfoques transnacionales vienen desarrollándose desde la década de 1990 como consecuencia de la crítica al “nacionalismo metodológico” (Beck; Wimmer y Schiller). Sin embargo, la perspectiva nacional se contrapone alternativamente a las nociones “internacional”, “transnacional”, “global”, “mundial” y “cosmopolita”, sin que estos conceptos estén siempre rigurosamente definidos y diferenciados. Son necesarias pues algunas definiciones preliminares para diferenciar los usos de estos conceptos para la historia y la sociología literarias. Como se verá, lo nacional no se opone necesariamente a cada uno de dichos conceptos. El uso de estos conceptos necesita ser historizado y contextualizado en diversas configuraciones sociales y políticas (Armitage). Funciona como aquello que denomino “operadores axiológicos”, que incluyen nociones como “desinterés”, “civilización” o “libertad” y proporcionan a los sistemas de oposiciones culturales su “sentido” en la doble acepción de significado y orientación espacial, en

este último caso arriba y abajo, es decir, digno e indigno (Sapiro, “Défense et illustration” 21). La eficacia social de dichos operadores procede de su capacidad para unificar simbólicamente sistemas taxonómicos o tipos jerárquicos de valor y órdenes institucionales heterogéneos. De este modo, desempeñan un papel importante en las luchas de las jerarquías culturales así como en los procesos de ascenso o descenso en las escalas de autoridad literaria.

Tomar en consideración estas definiciones contribuye a identificar los agentes que participan en la emergencia y funcionamiento del campo literario en los niveles nacional, internacional, transnacional y global, lo que conduce hacia una mejor comprensión de los mecanismos de cambio de escala. La autonomía del campo literario es siempre relativa y puede variar debido a imposiciones externas de tipo social, económico, político o religioso (Bourdieu, *The Field of Cultural Production* y *Las reglas del arte*). Estas imposiciones serán consideradas aquí desde una perspectiva transnacional en distintas escalas espaciales (Sapiro, “Le Champ est-il national ?” y “How Do Literary Texts Cross Borders”). Analizaré los factores que moldean y condicionan el campo literario transnacional y que favorecen u obstaculizan su unificación. Estos factores incluyen la educación, el mercado del libro, el estado-nación, los movimientos políticos, las organizaciones internacionales (como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO) y autoridades específicas del campo transnacional, como, por ejemplo, el Premio Nobel. Aunque todos estos factores están estrechamente interrelacionados, intentaré diferenciarlos y establecer su temporalidad.

Tras las definiciones preliminares, se examinarán tres períodos: la época del “internacionalismo”, que va de fines del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial; la época de la política “desarrollista”, durante la cual los límites del campo literario transnacional se extendieron más allá del mundo occidental; y la época de la “globalización”. Por internacionalismo se hace referencia al papel principal desempeñado por los estados-nación en los intercambios literarios, que pudieron favorecer u obstaculizar el cosmopolitismo. Tras la Segunda Guerra Mundial, la UNESCO aplicó una política de traducción para favorecer el “desarrollo” cultural de los países no-occidentales y así intentó organizar el intercambio a nivel internacional. Durante la globalización, las fuerzas mercantiles se hacen más dominantes; la apariencia cosmopolita no debe ocultar las relaciones de poder y las condiciones desiguales de acceso al campo transnacional.

## 2. Cosmopolitismo, internacionalismo, transnacionalismo y globalización

El concepto latino *cosmopolitismus*, que fue redescubierto durante el Renacimiento, es anterior al establecimiento del estado-nación en cuanto principal organización política. Designaba inicialmente una ciudadanía mundial, y fue empleado con este sentido por Kant en *Sobre la paz perpetua* (1795) para definir tres ámbitos legislativos: *ius civitatis* (derecho civil nacional), *ius gentium* (que atiende las relaciones internacionales entre estados) e *ius cosmopoliticum*, que se preocupa por un Estado humano universal que procura la paz. En términos más amplios, el cosmopolitismo ha venido a designar la relación entre lo local y lo universal o entre lo doméstico y lo extranjero, en referencia a una apertura hacia otras culturas, de forma que actúa como un “operador axiológico” positivo. Los sociólogos Georg Simmel y Robert Merton emplearon este término en dicho sentido (por ejemplo, Merton 441-474). Más recientemente, Ulf Hannerz ha utilizado este término de igual forma, definiendo el cosmopolitismo como la “voluntad de implicarse con el Otro y la preocupación por adquirir conocimiento de otras culturas” (239-240)<sup>2</sup>. El adjetivo “cosmopolita” también se empleó para designar ciudades centrales que hospedan inmigrantes y visitantes del todo el mundo, como París en el tránsito del siglo XIX al XX. El cosmopolitismo de París fue todavía más pronunciado en el campo literario y atrajo pretendientes desde las periferias que buscaban ascender en sus posiciones (Casanova, *La República mundial*). Viena, Ginebra y Bruselas también fueron ciudades cosmopolitas, especialmente para la vida política, artística y literaria. Si bien lo nacional no se opone necesariamente al cosmopolitismo, el nacionalismo sí. Los agentes cosmopolitas procedían a menudo de la aristocracia o la burguesía altamente formada, y fue en contra de esta sociedad cosmopolita, que estaba dominada en Europa por el concepto francés de *civilisation* durante el siglo XVIII, que en Alemania, por ejemplo, la *Bildungsbürgertum* de la clase media se comprometió en la construcción de un campo literario nacional (Elias 29). Después de la Revolución Francesa, los *émigrés* aristocráticos que se marcharon al extranjero fueron atacados por los republicanos, quienes afirmaban encarnar la nación (en aquella época, el nacionalismo era de izquierdas). El cosmopolitismo se volvió así un “operador axiológico” negativo desde la perspectiva nacionalista. A la izquierda, se lo identificaba con el capitalismo, mientras que, para la derecha, que se apropió del nacionalismo durante la segunda mitad del siglo XIX, se lo asoció con la Internacional Comunista. En ambos casos, los judíos se convirtieron en el paradigma del cosmopolita, por lo que fueron aún más estigmatizados si cabe. Su participación en la vanguardia europea también hizo

2 Todas las traducciones son nuestras salvo que se indique lo contrario.

de ellos el símbolo de la decadencia a ojos de los nacionalistas de extrema derecha. Tras la crítica al nacionalismo metodológico, el cosmopolitismo ha resurgido como un operador axiológico positivo y ha sido usado especialmente por autores migrantes que lo reclaman como parte de su identidad (Xavier 95-96).

Aunque su uso más amplio indica que este término se ha convertido también en un “operador axiológico”, reservaré el concepto “internacional” para las relaciones interestatales (por ejemplo, convenciones internacionales como la Convención de Berna sobre propiedad literaria) y las organizaciones y políticas basadas en una representación de los estados-nación como tales. La Sociedad de las Naciones (SDN, a partir de ahora), fundada en 1920, es un ejemplo de organización internacional; al promover el internacionalismo como operador axiológico positivo, buscó pacificar las relaciones entre los estados-nación después de que la Primera Guerra Mundial hubiese revelado las consecuencias del nacionalismo extremo. La SDN contaba con un Comité de Cooperación Intelectual, y en 1924 el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual se estableció en París (Renoliet; Sapiro, “L’Internationalisation” 122-129). Tras la Segunda Guerra Mundial fue reemplazado por la UNESCO, que también es una organización internacional. En este sentido, el internacionalismo no se opone a nacionalismo, puesto que se construyó de manera concomitante junto a las identidades nacionales (Thiesse, *La creación de las identidades nacionales* 13). Las organizaciones políticas, desde los partidos hasta los estados-nación, son los principales agentes en la construcción del internacionalismo, para la que implican a escritores e intelectuales.

Hay diversas clases de ideologías internacionalistas. La SDN reflejaba un internacionalismo wilsoniano. La UNESCO promueve un internacionalismo de desarrollo en la coyuntura de la descolonización. El internacionalismo político puede adoptar distintas formas en función de la concepción subyacente de nación, que puede variar desde una concepción esencialista (la Internacional Fascista) a otra instrumentalista y temporal (la Internacional Comunista), que, sin embargo, no deja de ser un marco para el intercambio y la circulación de modelos y personas. Estas dos internacionales contaron con expresiones muy concretas en la vida literaria: dieron lugar a congresos como el Congreso Revolucionario de Escritores (Moscú, 1927), al que asistieron escritores procedentes de catorce países, o al encuentro fascista de Malmö (Suecia) en 1951. Creada en 1926, la Unión de Escritores Revolucionarios celebró su segundo congreso en Járkov en 1930, pero se disolvió en 1935 tras el Congreso de Escritores Soviéticos de Járkov en 1934. Este congreso impuso la estética del realismo socialista hasta la década de 1960 y dio lugar a un subcampo heterónimo internacional, con autoridades como el Premio Stalin, establecido en 1949, revistas y editoriales. Entre estos dos extremos de comunismo y

fascismo deben situarse las alianzas culturales con, a veces, connotaciones esencialistas, tales como el pangermanismo o el panlatinismo; alianzas lingüísticas, como la institucionalizada Organización Internacional de la Francofonía, que reagrupa a 88 estados; y alianzas regionales basadas en pilares geopolíticos, como el panarabismo, el panamericanismo o el panafricanismo. Pueden adoptar formas más o menos institucionalizadas e intervenir en la vida literaria a través de diversos medios, que incluyen desde la ayuda económica hasta autoridades como revistas, festivales, asociaciones (como la Association des écrivains de langue française) y premios literarios (como el francófono Prix des Cinq Continents) en convergencia o en competencia con otras fuerzas económicas y políticas (véase, por ejemplo, Bedecarré).

Mientras que el internacionalismo no supone un desafío para la soberanía de los estados-nación, las alianzas regionales institucionalizadas pueden conducir a la transferencia de parte del poder de los estados a un cuerpo gubernativo supranacional, tal y como lo ilustra la Unión Europea (el Tratado de Libre Comercio de América del Norte podría ser otro ejemplo). Estas entidades supranacionales pueden desempeñar un papel en la vida literaria y cultural a través de subsidios a la cooperación y traducción literarias, como los ofrecidos por el programa cultural Creative Europe, que proporciona apoyo a proyectos de traducción. Estas políticas de cooperación persiguen construir una identidad cultural común, aunque dicho objetivo puede enfrentarse a la resistencia de algunos intelectuales (Sapiro, "L'Internationalisation" 130-144). La *regionalización* es una corriente que está jugando un papel creciente en las relaciones internacionales en la actualidad y ha creado una nueva escala intermedia entre lo nacional y lo internacional, al tiempo que interfiere con acuerdos bilaterales de una forma que aún está por analizarse; es el caso de la Asociación Latinoamericana de Sociología o la Asociación Europea de Sociología (véanse Heilbron, "The Social Sciences as an Emerging Global Field"; Sapiro, "Entre o nacional e o internacional").

En una escala más pequeña, por debajo del estado-nación, el *regionalismo* designa asimismo un movimiento que promueve el renacimiento de culturas regionales tras la unificación nacional. También valora los dialectos (como el bretón) en que se escribe una literatura periférica, una literatura que ha sido infravalorada como menor por la nacionalización de la cultura (Thiesse, *Écrire la France*). Como en el caso de Cataluña, algunas de estas regiones pretenden alcanzar autonomía política y crear un nuevo estado-nación, lo cual puede tener un impacto en la circulación de los textos literarios. Por ejemplo, cuando se invitó a Cataluña a la Feria del Libro de Fráncfort en 2007, se acusó a los organizadores de promover el nacionalismo catalán al haber invitado únicamente a escritores en catalán, y no en castellano.

“Transnacional” designa organizaciones, redes y campos que no dependen de estados-nación, como los campos religiosos (católico, judío, musulmán), de manera que crean configuraciones competitivas de circulación y mecanismos de ascenso o descenso de escalas. Tales organizaciones tienen que negociar su autonomía y autoridad dentro del estado-nación, incluso cuando existe una institución transnacional central, como en el caso del Vaticano. Aunque han perdido autoridad en países secularizados, las autoridades religiosas transnacionales todavía ejercen —o, al menos, intentan ejercer— control sobre la producción literaria. La Iglesia Católica Romana promulgó en 1559 un *Index librorum prohibitorum*, que siguió siendo actualizado hasta 1961, en el que condenaba libros por herejía, subversión política o inmoralidad. Este listado incluyó obras de Rousseau, Voltaire, Sterne, Defoe, Balzac o Gide (cuya obra fue prohibida en 1952, justo después de su muerte en 1951 y posteriormente a la concesión del Premio Nobel en 1947). En Francia, tras la separación de la religión y el Estado en 1905, la Iglesia Católica reaccionó con el establecimiento de Consejos de Vigilancia para la clasificación de “buenas lecturas” al tiempo que promovía un movimiento de renacimiento literario católico que implicó a escritores como Georges Bernanos y François Mauriac, ganador del Nobel en 1952 (Serry). Las redes transnacionales católicas también promovieron la circulación de obras y el ascenso de sus autores en el extranjero mediante revistas como *La Relève*, fundada en Quebec en 1934 y sustituida en 1941 por *La Nouvelle Relève*, que desempeñaron un papel importante en la autonomización de un campo literario canadiense francófono, lo que nos recuerda que los campos literarios nacionales se establecieron mediante la importación de obras de otras culturas.

Sin embargo, como Pierre Bourdieu argumenta en el caso de Bélgica, los campos literarios nacionales periféricos no son por completo autónomos de sus respectivos centros lingüísticos, que, ya sea por colonialismo o por hegemonía, forman campos literarios transnacionales (Bourdieu, “Existe-t-il une littérature belge ?”). Su concentración en torno a ciudades centrales es resultado del campo editorial. Además de los agentes literarios, las editoriales desempeñan papeles muy importantes; por lo general, se especializan en una lengua y buscan extender su mercado más allá de las fronteras nacionales en competencia por territorios de distribución y, en el caso de las editoriales más dominantes, tratando de adquirir los derechos mundiales en una lengua (Sapiro, “How Do Literary Texts Cross Borders” 86-87). De hecho, los escritores belgas o quebequeses más internacionalmente reconocidos publican en París, como también sucede con los escritores africanos y magrebíes (Ducournau 309-345; Leperlier 78). Esto también acontece en otras áreas lingüísticas, como las de expresión inglesa, francesa, española, alemana, portuguesa o árabe, que funcionan en consecuencia como

campos literarios transnacionales. Estas relaciones de poder se ven constantemente contestadas, pero lo transnacional también puede ser instrumentalizado en las luchas nacionales, sea para la conversión local del capital simbólico transnacional, sea para rechazarlo en cuanto “extranjero”, “occidental”, “inauténtico”, etc. La unificación de un campo literario transnacional en un área lingüística dada puede, como ya se mencionó, ser impuesta por autoridades políticas, como en el caso de la francofonía institucional, que gestó sus propios premios literarios (Bedecarré).

El concepto “transnacional” también es apto para redes o encuentros informales, como las vanguardias (por ejemplo, los movimientos surrealista y situacionista), que usualmente buscan superar las fronteras tanto nacionales como disciplinarias, y, en términos más generales para redes intelectuales, revistas y congresos. Esta noción es además relevante a la hora de designar la circulación y apropiación de obras literarias en otros países (sobre el surrealismo, véase Ungureanu). A partir de la década de 1990, como consecuencia de la crítica al nacionalismo metodológico, lo transnacional se ha convertido en un “operador axiológico” positivo en las ciencias sociales y las humanidades, e invita a recontextualizar las fronteras geográficas y culturales, así como las escalas analíticas cambiantes.

También empleo el concepto “campo literario transnacional” —o, alternatively, “campo literario *transcultural*”— en un nivel más amplio, que incluye las traducciones, para designar aquello que Casanova denomina la república mundial de las letras. Desde el siglo XVIII, sostiene Casanova, este campo supera las fronteras nacionales, pero tiene que afirmar su autonomía frente a las fuerzas políticas y económicas nacionales, internacionales, supranacionales o transnacionales. El campo literario ha ganado autonomía con respecto al Estado y el mercado, pero esta autonomía sólo es relativa (Sapiro, “The Literary Field”). El campo literario depende parcialmente del Estado, que determina los límites de la libertad de expresión, pero también del estatus social de los escritores (con respecto a los beneficios sociales) y el tipo de apoyo que pueden esperar (apoyo financiero, becas, fiscalidad, etc.). En los Estados autoritarios, gozar de la condición de escritor implicaba, en contrapartida, servir al régimen mediante la difusión de su ideología, también a nivel internacional. Los sindicatos de escritores en los países comunistas fueron organizaciones oficiales que desempeñaron un papel central en los intercambios internacionales dentro del Bloque Comunista, así como con los países occidentales en los que existían organizaciones similares (por ejemplo, el Comité national des écrivains en Francia). De forma paralela, las organizaciones oficiales de escritores en los países occidentales practicaban intercambios culturales en Occidente y más allá.

El campo literario también depende de los mercados, que siguen lógicas transnacionales. El mercado del libro se estructura tanto por áreas lingüísticas como por Estados a través de impuestos, aduanas, propiedad literaria y la limitación de la libertad de expresión. A diferencia del campo del arte (Buchholz), la circulación global de los libros requiere la inclusión de las condiciones de los intercambios translingüísticos dentro de aquello que se ha configurado como un *mercado global de las traducciones*. Los principales agentes de estos intercambios son, por tanto, traductores, editores, (co) agentes literarios y cazatalentos. Las principales instituciones son las ferias del libro. Sin embargo, el mercado del libro también está regulado por tratados internacionales, como la Convención de Berna, adoptada en 1886, o los más recientes acuerdos TRIPS (siglas en inglés para Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio) firmados en 1994 por la Organización Mundial del Comercio con el objeto de sortear la Convención de Berna (en especial, la cláusula sobre derechos morales).

“Globalización” es en origen un concepto económico, que puede aplicarse de forma fructífera al mercado del libro. Durante la década de 1970 se convirtió en el lema de la libre circulación de bienes, una dinámica liderada por Estados Unidos a través del Acuerdo GATT (siglas en inglés de Aranceles Aduaneros y Comercio). Este concepto se convirtió en un “operador axiológico” positivo y se introdujo en la investigación académica anglófona sin una crítica seria ni de la noción, ni de sus orígenes. En el área francófona, por el contrario, sirvió primero como operador axiológico negativo que fue identificado con la *mondialisation*.

El uso del concepto de globalización también interroga las fronteras geográficas del mercado del libro. Mientras que las áreas lingüísticas constituyen mercados en los que los libros pueden circular sin ser traducidos si las fronteras políticas permanecen abiertas, el mercado de la traducción para la literatura contemporánea que se desarrolló a partir de 1850 estuvo mayoritariamente circunscrito a Europa y los Estados Unidos hasta la década de 1950. Aunque estas fronteras se han extendido desde entonces, veremos que algunas áreas, como África, están aún excluidas de estos intercambios. ¿Bajo qué condiciones entonces se puede hablar de un “campo literario global”? Mientras que la unificación del mercado global del libro favoreció la circulación de obras literarias a través del globo, se necesita de algunas autoridades específicas para que emerja un campo literario global autónomo, tales como críticos, premios y festivales literarios. Veremos cómo estas autoridades específicas aparecieron en los niveles nacional, internacional, supranacional y transnacional. Sin embargo, dado que la noción de “global” supondría que este campo unificase todas las culturas, hablaré, mejor, de “campo literario transnacional (o transcultural)”.

La noción de “literatura mundial” podría emplearse para referirse a aquellas obras que se reconocen como parte de este campo literario global. Esta noción (re) emergió hacia la década de 1990 en el ámbito anglosajón como *world literature*, haciéndose eco de la denominación *world music*, pero con sus propias referencias y tradición desde la *Weltliteratur* de Goethe, lo que facilitó su adopción como un operador axiológico positivo tanto en el mercado del libro (*world fiction*) como en la investigación, donde sirvió para construir un nuevo paradigma para la literatura comparada y la historia literaria (Moretti; Damrosch). La concepción de una literatura mundial oscila entre una definición estrecha, que designa únicamente el conjunto de obras que han alcanzado el estatuto de “clásicos” mundiales, y una amplia, que incluye todas aquellas obras que circulan más allá de sus fronteras nacionales (Damrosch). Sin embargo, incluso en este sentido amplio, la noción de “mundial” no es sinónima de “universal”. Aunque se las pueda considerar como más “universales” que aquellas obras que no circulan, tal y como fue señalado por Casanova (*La República mundial*), este universalismo está a menudo asociado con la idea de representatividad de una cultura específica, sea nacional o regional, y la noción de literatura mundial está en sí misma asociada hoy día con la diversidad cultural. En este sentido, tampoco es un sinónimo de cosmopolitismo, si bien puede incluirlo cuando se la considera relacionada con una experiencia específica de la movilidad geográfica, como en el caso de los autores africanos. E incluiría, por supuesto, la literatura postcolonial. Por otra parte, los *best sellers* mundiales, situados en el polo de la circulación a gran escala en el campo literario transnacional, rara vez son aceptados por los investigadores como literatura mundial, ya que obedecen las leyes del mercado más que criterios literarios. En consecuencia, en este sentido, la literatura mundial puede ser lo opuesto de la “novela global” (comercial) más que lo opuesto de la literatura nacional.

### 3. La (inter)nacionalización de la cultura

Hasta fines del siglo XVIII, la base cultural común de la República europea de las letras era la educación clásica, con el latín como *lingua franca*. Durante el siglo XVIII el francés se convirtió en la lengua de cultura para la aristocracia europea, la lengua del cosmopolitismo aristocrático. Los campos literarios nacionales, comenzando con el alemán, se construyeron en parte en contra de este cosmopolitismo elitista, que se consideraba superficial. Los intelectuales alemanes del *Sturm und Drang* opusieron *Kultur* y *Bildung* a la *civilisation* francesa (Elias). La postura antiuniversalista de Herder tenía por objeto desafiar la hegemonía cultural francesa —apoyada por Federico II— a través de la afirmación de la diversidad y, en consecuencia, el idéntico estatuto

de las identidades culturales, que se expresaban en lenguas distintas (Casanova, *La República mundial* 106-113; Thiesse, *La creación* 34-42). Esta revolución simbólica haría posible que las aspiraciones de las naciones jóvenes en su búsqueda de reconocimiento político y cultural ganasen legitimidad y afirmasen su autenticidad a partir de la cultura folclórica, como los poemas de Ossian “descubiertos” y publicados en 1762 por el poeta escocés James Macpherson (Thiesse, *La Fabrique*), sentando así las bases de un modelo inter-nacional que surgiría en la segunda mitad del siglo XIX. Al mismo tiempo Goethe, quien representa en *Las penas del joven Werther* una lectura de los poemas de Ossian, con los que había sido familiarizado por Herder, teorizó sobre el concepto de *Weltliteratur*. Dicho concepto incluía tanto a los clásicos, que deberían seguir funcionando como modelos, como literaturas en otras lenguas, con las que se deberían producir intercambios. Esto, definitivamente, ha sido y es considerado como una nueva forma de cosmopolitismo.

Mientras que la República europea de las letras fue ganando autonomía con respecto al campo religioso, la herencia clásica comenzó a desintegrarse durante el siglo XIX. La causa principal de esta desintegración fue la nacionalización de la cultura y la educación, que corrió de forma paralela a su democratización. Los estudios clásicos, no obstante, se mantuvieron como una parte sustancial de la educación secundaria hasta mediados del siglo XX, y siguieron, por tanto, alimentando la cultura literaria. Pero el acceso a la educación clásica estaba limitado a una elite reducida. En Francia, por ejemplo, la educación primaria era obligatoria para todos los niños, mientras que hasta 1933 debía pagarse una matrícula para acceder a la enseñanza secundaria. Hacia 1900 sólo un 1 % de los varones obtenían el bachillerato cada año. Este acceso también estaba limitado para las mujeres, con escuelas segregadas que no las preparaban para el bachillerato hasta 1924. La relación con textos clásicos en sus propias tradiciones culturales también implica a escritores de culturas no-occidentales, como árabes, chinos y japoneses. Sin embargo, en estos países la modernización tuvo lugar en gran medida a través de la importación y adaptación de los modelos occidentales, que se hibridizaban con materiales locales. Este proceso subyace a aquello que Franco Moretti ha denominado la “ley’ de Jameson” (Moretti 70). En los países colonizados, empezó más como un proceso de exportación del colonizador, que imponía al colonizado los clásicos occidentales a través del sistema educativo. Esta formación en la cultura y la lengua dominantes dieron lugar a obras literarias en francés, inglés, alemán y portugués, pero esta producción, a pesar de su originalidad e innovación, fue marginada en el mercado global del libro e, incluso, en su área lingüística correspondiente, dado que las áreas colonizadas carecían de editores y distribuidores de libros, por

no mencionar las muy bajas tasas de alfabetización. Con todo, esta extensión pronto desafió las fronteras nacionales de los campos literarios en los países colonizadores (Ducournau; Leperlier).

Al tiempo que las identidades nacionales prosperaban a partir de reinterpretaciones “folclorizadas” de sus tradiciones locales populares, su construcción tuvo lugar mediante un proceso transnacional de circulación de un modelo de un país a otro. La lista de elementos que componen estas identidades incluyen una lengua, una literatura, cuadros “típicos”, obras musicales, etc. (Thiesse, *La creación*). Esta construcción permitió a las culturas dominadas ganar autonomía con respecto a las dominantes, en especial con respecto a la cultura francesa. Dio como resultado la formación de un espacio internacional de competencia entre estados-nación, que se definió sobre una base territorial y cultural (nacional), primero a nivel europeo y después a escala global (Casanova, *La República mundial*). Los estados, democráticos o autoritarios, desempeñaron un papel significativo en esta competencia mediante la introducción de medidas proteccionistas para las empresas nacionales y las profesiones organizadas, así como mediante la concesión de apoyo financiero a la producción cultural nacional y a su exportación al extranjero. Deseoso de competir con la hegemonía cultural francesa y alemana, el gobierno fascista de Mussolini, por ejemplo, promocionó activamente la traducción de la literatura italiana (Rundle 68).

La construcción de identidades nacionales conllevó una nacionalización del campo literario que engendró xenofobia cultural y rechazo de los elementos extranjeros que competían con los nacionales, pero también conllevó la construcción de un espacio inter-nacional que se fraguó en el período de entreguerras con la SDN. En cuanto a la materialización de la concepción política wilsoniana del internacionalismo, la SDN concibió los intercambios culturales como un medio para pacificar las relaciones entre naciones tras la experiencia dramática de la Primera Guerra Mundial.

Como ya se señaló, la SDN creó un Comité Internacional de Cooperación Intelectual para promover el intercambio cultural internacional entre científicos, investigadores, profesores, artistas y otros intelectuales, contando con la colaboración de escritores como Thomas Mann o Paul Valéry. Este comité encarnaba la nueva idea de que la cultura debe ser parte de las relaciones internacionales. Sin embargo, el empeño por favorecer el cosmopolitismo no evitó tensiones y conflictos debidos a las relaciones desiguales de poder y las rivalidades entre países, especialmente entre Francia y Gran Bretaña, que competían por la hegemonía cultural. Al mismo tiempo emergió una organización literaria internacional autónoma: el PEN Club Internacional. Fue fundado en 1921 con el objeto de “fomentar la amistad y la cooperación intelectual entre los

escritores de todas partes, poner en relieve el papel de la literatura en el desarrollo del entendimiento mutuo y de la cultura mundial” y “luchar por la libertad de expresión”, tal y como afirmó su presidenta Jennifer Clement en el discurso de apertura del 84 Congreso Internacional.

Competencia y lucha por la hegemonía también fueron los aspectos subyacentes a la construcción de identidades culturales supranacionales, como en el caso del panlatinismo frente al pangermanismo. En Francia, el movimiento a favor de la latinidad fue liderado por escritores reaccionarios y germanóforos que se agruparon en la liga monárquica *Action française* en 1908 alrededor de Charles Maurras y Léon Daudet. Estos escritores definieron la latinidad como el fundamento de la civilización occidental, mientras que se veía la cultura germana como el producto de la influencia bizantina, una cultura bárbara en consecuencia (Sapiro, *The French Writers' War* 96-99). A la inversa, la extrema derecha alemana construyó una identidad nórdica en oposición a las meridionales. Este tipo de identidad supranacional se contraponía al cosmopolitismo.

Más allá del proceso de internacionalización, que reforzó la nacionalización de la cultura y del que regiones enteras del mundo permanecieron excluidas, los estados-nación que estaban imponiendo barreras legales e impositivas no estaban de hecho trazando fronteras estrictas. Por una parte, la diferenciación de campos literarios nacionales tuvo lugar sobre la base de una cultura humanista y unos modelos comunes importados desde las culturas dominantes. Por otra parte, la lógica de expansión del mercado, las ambiciones hegemónicas y el colonialismo son tres factores que condujeron a la formación de espacios de circulación e intercambios que se extienden más allá de las fronteras nacionales.

#### **4. La formación de un campo literario transnacional alrededor de un nuevo canon mundial**

Aparte de la referencia común proporcionada por los textos clásicos, las literaturas en lengua nacional se formaron inicialmente mediante la traducción para construir un corpus literario y editorial en la lengua nacional que estaba siendo codificada y también, como la teoría de los polisistemas ha mostrado, para importar modelos estilísticos. Por ejemplo, la literatura en hebreo moderno producida en Palestina durante la primera mitad del siglo XX encontró sus modelos en la literatura rusa, y aquello que adoptó de la literatura francesa estaba mediado por traducciones rusas (Even-Zohar). El hecho de reconocer la primigenia naturaleza híbrida de las literaturas nacionales debería llevarnos a relativizar la idea de que el mestizaje cultural es resultado únicamente de la

globalización. La emergencia de estos campos editoriales nacionales estuvo estrechamente ligada al acceso creciente a la educación en la lengua nacional (Anderson). La traducción se convirtió en el principal modo de circulación de los textos hacia mediados del siglo XIX.

En 1878 se fundó una asociación internacional, la Association artistique et littéraire internationale, liderada por Victor Hugo, para unificar y extender las leyes de propiedad literaria al mercado mundial de las traducciones. Se logró este objetivo en 1886 con la Convención de Berna, suscrita por numerosos países a principios del siglo XX, con la exclusión de este mercado de las áreas pobres y/o colonizadas, que quedaban así condenadas al plagio. Las agencias de prensa, los agentes literarios y los traductores actuaron como intermediarios en este mercado.

Pese a la multiplicidad de actores en este mercado competitivo (un factor de diferenciación y heterogeneidad de país a país), su progresiva unificación no tuvo lugar solo en términos legales. El conjunto de obras traducidas se demostró a menudo ser idéntico de país a país, y las obras escritas en las antiguas lenguas literarias (singularmente francés, inglés, alemán y ruso) fueron ascendidas al ámbito de clásicos mundiales. Emergió así un canon mundial, que se reforzó con la creación del Premio Nobel en 1901. Ganadores del Nobel como Rabindranath Tagore, Thomas Mann, Sinclair Lewis, Iván Bunin o Luigi Pirandello fueron traducidos a otras lenguas, con lo que se fomentó el isomorfismo del segmento en traducción de los campos literarios nacionales en el contexto de la competencia cultural entre los países europeos. Sin embargo, aún existían variaciones significativas, y la recepción de estas obras fue diferente de un lugar a otro.

En Francia, durante el período de entreguerras, en el contexto de intercambios culturales intensificados, las traducciones se organizaron en colecciones separadas de las obras francesas. Lanzada por Stock a inicios del siglo XX, una de estas primeras colecciones fue la Bibliothèque cosmopolite, que se renombró como Cabinet Cosmopolite tras la Primera Guerra Mundial, indicando así el valor positivo asociado con la noción de cosmopolitismo como “operador axiológico”, si bien en un sentido se manifestaba próximo al concepto goetheano de *Weltliteratur*, con la diversidad de culturas y lenguas que ello supone. Esta colección incluyó a Thomas Mann, quien fue galardonado con el Nobel en 1929, *Babbitt* de Sinclair Lewis, quien recibió el Nobel al año siguiente, Erich Maria Remarque, Pearl S. Buck, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, August Strindberg o F. Scott Fitzgerald. Estas colecciones se dividían en ocasiones en función del país de origen. Las identidades nacionales, junto al género, funcionaban como las principales categorías de clasificación en el mercado restringido, pero me-

nos en el caso de la literatura popular, que también circulaba entre diversos países. La prevalencia de las identidades nacionales se debió en parte a las habilidades lingüísticas de los intermediarios, pero también dependía de la identificación entre nación y lengua. Estos intermediarios también produjeron antologías y síntesis de literaturas “extranjeras”. La pequeña editorial Kra-Le Sagittaire publicó antologías de literatura española, alemana y estadounidense, editadas y presentadas por críticos especialistas en las mismas. Denoël & Steele también lanzó una colección de “Novelistas extranjeros contemporáneos”, que incluyó volúmenes de escritores alemanes, italianos y estadounidenses que fueron introducidos en la escena literaria francesa a través de este canal. Diversas revistas dedicaron asimismo números especiales a autores extranjeros de un país o lengua determinados.

Estas autoridades contribuyeron a la construcción de un campo literario transnacional y un nuevo canon mundial que reemplazó el canon grecolatino hacia mediados del siglo XX. Autores como Esquilo, Sófocles, Eurípides, Horacio, Plutarco, Séneca, Plauto o Tácito, que estaban entre los sesenta más traducidos a comienzos de la década de 1930, según el Index Translationum de la UNESCO, desaparecieron —con la excepción de Plauto— del listado tras la Segunda Guerra Mundial. Fueron sustituidos por Tolstói, Dickens, Dostoievski o Balzac, por mencionar solo a aquellos que de forma más reiterada aparecen entre los treinta escritores más traducidos (Milo 98-99).

Las relaciones de poder dentro de este campo literario transnacional, sin embargo, eran desiguales (Casanova, *La República mundial* 115-170). De hecho, mientras que el acceso a la lectura y la escritura se estaba democratizando en muchos países occidentales, las condiciones de acceso a este canon mundial eran desiguales en numerosos países. Con la excepción del del bengalí Tagore en 1913, ningún escritor no-occidental fue galardonado con el premio Nobel hasta la década de 1960. Para acceder al canon literario mundial es necesario ser traducido. Pero los patrones de traducción son asimétricos: las obras circulan principalmente del centro a la periferia, y para ser traducido desde una lengua periférica hacia otra depende en gran medida del hecho de haber sido traducido en el centro (Heilbron, “Towards a Sociology of Translation”). Por ello las lenguas centrales, y dentro de ellas, las editoriales más importantes, están dotadas de un alto poder de consagración en el campo literario transnacional. Este es el caso del editor literario francés más prestigioso: Gallimard (Sapiro, “Strategies”). Un vistazo a su catálogo de 1936 permite observar que las obras se traducían desde lenguas europeas, con la excepción de una de Tagore: un tercio de las novelas eran de autoría británica (fundamentalmente Conrad, Meredith y D. H. Lawrence), un título de cada cinco de autoría estadounidense (principalmente Dos Passos y Faulkner),

con el ruso en un 17,4 %, alemán 16 % (con los *émigrés* Th. Mann y Döblin), español 4,6 % e italiano 3 %, por citar solo las lenguas más traducidas. La proporción desigual de obras traducidas de distintas lenguas también revela una circulación desigual y una jerarquía de relaciones de poder. Todo ello refleja la cantidad acumulada de capital simbólico por las diversas literaturas nacionales en función de su antigüedad y el número de obras traducidas a otras lenguas, jerarquía que estaba enmascarada por el ideal de igualdad que subyace al internacionalismo wilsoniano.

La apertura del canon mundial a los escritores no-occidentales se debió en parte a un programa patrocinado por la UNESCO en la década de 1950 que apoyaba traducciones de culturas no-occidentales con el objeto de catalizar la “interpenetración literaria”. Este programa, que renovó los intentos realizados por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual en la década de 1930, incentivó que editores y editoriales tradujesen obras clásicas y modernas de Asia y América Latina, con la consecuente expansión del mercado mundial de traducciones de Europa al resto del mundo, si bien regiones completas, como el África subsahariana, estuvieron y aún están excluidas de este mercado.

### **5. Ampliación del canon a las culturas no-occidentales: el programa de la UNESCO de “obras representativas”**

La UNESCO se fundó después de la Segunda Guerra Mundial con el objeto de reemplazar el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la SDN. Con el mismo objetivo de la pacificación, la UNESCO también promovió una concepción más “democrática” de la cultura. En la primera sesión, celebrada en noviembre y diciembre de 1946, el congreso general de la UNESCO estimó que la traducción y la difusión de los clásicos constituían uno de los mejores medios para incentivar “la buena voluntad, la comprensión y el respeto mutuo” entre las personas<sup>3</sup>. Como resultado, en diciembre de 1946 la Asamblea General de las Naciones Unidas adoptó por unanimidad el proyecto de promover la traducción de clásicos a distintas lenguas de los estados miembro. Esta resolución (número 60) estaba estrechamente relacionada con el concepto de “desarrollo cultural”, pues perseguía apoyar a aquellos países que carecían de las facilidades y recursos para traducir los clásicos a sus lenguas, un empeño que promocionaría la cooperación internacional y contribuiría al objetivo más general de la

3 Esta sección se basa en los archivos de la UNESCO “Encuestas sobre traducción de la literatura 803 A 52”. Fue escrito antes de que se publicase el libro de Sarah Brouillette *UNESCO and the Fate of the Literary*, pero mi análisis adopta una perspectiva distinta, a saber, el papel de la UNESCO en la circulación de textos en traducción y la construcción del canon literario, que, no obstante, no es incompatible con la de Brouillette (pese a que su enfoque es más marxista, y el mío más bourdieusiano) y, tal vez, puedan ser leídos como complementarios.

UNESCO de “incrementar el nivel cultural general de la población mundial”. Confiada con la tarea de recomendar medidas para este propósito, la UNESCO definió cuatro objetivos: 1) establecimiento de un listado de clásicos mundiales, 2) identificación de las traducciones existentes a distintas lenguas, 3) identificación de las necesidades de cada país, las lagunas y los libros que en consecuencia debían ser traducidos y difundidos y 4) determinación de las medidas que ayudarían a asegurar las traducciones y su circulación. La UNESCO concibió que tendría un papel en la coordinación de estos proyectos de traducción. Se invitó a representantes oficiales de todos los países para que designasen expertos en la confección de los listados. Pero en cualquier caso se fijaron los criterios de definición de obras clásicas con el objeto de evitar las opiniones sesgadas:

1. Cualquier obra, con independencia del campo intelectual al que pertenezca (literatura, filosofía, ciencia o religión), puede ser considerada “clásica” si se la estima realmente representativa de una cultura o nación y si permanece como un hito en la historia del genio humano y la evolución del Hombre hacia la civilización.
2. Pese a ser la expresión de una cultura concreta, la característica de un clásico es que supere los límites de su cultura y sea representativa de esta no solo de dentro de la nación en cuestión, sino también a los ojos de otras naciones.
3. Los “clásicos” apelan al público formado en general, y no solo a los especialistas.
4. La permanencia es una de las características de un clásico. Se acepta por lo general que aquellas obras consideradas clásicas han superado la prueba del tiempo y preservado su valor humano durante generaciones. En consecuencia, es posible estar de acuerdo en que, en términos prácticos, solo aquellas obras publicadas antes de 1900 pueden ser consideradas clásicos. En lo referente a obras más recientes, la UNESCO tiene en mente un proyecto de traducción y difusión de las principales obras de la literatura contemporánea.
5. En principio se deben priorizar aquellas obras con probabilidades de incrementar la comprensión mutua de las naciones, el sentimiento de comunidad humana y el respeto por las idiosincrasias nacionales (UNESCO, Translation of the World Classics 2-3).

Puede apreciarse el tono evolucionista de estos criterios, en línea con una política de desarrollo, esto es, la idea de progreso hacia una “civilización” única, pese a que esta concepción estaba siendo cuestionada desde el período de entreguerras por la antropología cultural, que proponía, en cambio, la idea de una pluralidad de “culturas”, concepción que Claude Lévi-Strauss defendió en su conferencia de 1951 sobre “Raza e

historia” en la UNESCO<sup>4</sup>. Simultáneamente, y a diferencia de los clásicos grecolatinos, estos nuevos clásicos se concibieron como “representativos” de una cultura nacional (con la consecuente exclusión de las minorías) que superarían al mismo tiempo para representarla frente a las de otras naciones. Este criterio encarna la política inter-nacionalista de las Naciones Unidas y la UNESCO. El programa promovió así la nacionalización del canon a escala internacional. El tercer criterio está relacionado con el objetivo de la UNESCO de la democratización cultural, un objetivo que se adecuaba a los intereses de las industrias culturales en expansión: accesibilidad para un público amplio en contraste con las comunidades de especialistas. Había un consenso generalizado acerca del hecho de que exigir una fecha de publicación previa a 1900, como lo hace el criterio cuarto, era arbitrario. Sin embargo, este requisito se adoptó para asegurar que la “representatividad” de las obras trascendiese las circunstancias históricas de su génesis. El criterio quinto añade una dimensión ideológica, tanto humanista como pacifista. Se especificaba, citando a los clásicos alemanes, que la búsqueda no debía limitarse a los estados miembro de las Naciones Unidas.

Estos criterios suscitaron numerosos comentarios por parte de los representantes de los estados miembro. Algunos afirmaron que era difícil definir una “obra clásica”. Otros señalaron los problemas de traducción, de los que se responsabilizaba a las malas condiciones profesionales. El límite de 1900 se consideró irrelevante para naciones jóvenes como Australia, y por ello se planeó un programa paralelo de obras contemporáneas.

Finalmente, se abandonó el término “clásicos” a favor de “grandes libros”, es decir, “libros considerados como los más universales” (UNESCO, Letter), una designación que, a su vez, fue reemplazada por la de “obras representativas”. Esta categoría pasó a incluir filosofía, ciencias sociales y ciencias naturales (UNESCO, *Resoluciones* 23).

Entre 1948 y 1994 el programa de la UNESCO de “obras representativas” publicó 866 libros de todo el mundo, escritos en 91 lenguas diferentes (Giton). Este programa patrocinó traducciones de obras no-occidentales en Europa y los Estados Unidos. En Gallimard, por ejemplo, se lanzaron dos colecciones. Una es *La Croix du Sud* para la literatura hispanoamericana, que comenzó en 1952 con *Ficciones*, de Borges, una traducción que promocionó a su autor hacia el campo literario transnacional, y prosiguió hasta 1970 con José María Arguedas, Guillermo Cabrera Infante, Rosario Castellanos, Julio Cortázar, Gilberto Freyre, Augusto Roa Bastos o Mario Vargas Llosa, entre otros.

---

4 Sobre los debates acerca de la definición de cultura en torno a y en el seno de la UNESCO, véase McDonald 75-109.

La segunda, que comenzó en 1953, es *Connaissance de l'Orient* para clásicos y obras contemporáneas de los países asiáticos (Sapiro, “How Do Literary Texts Cross Borders” y “The Role of Publishers”).

Entre los escritores apoyados por este programa de la UNESCO estaba Yasunari Kawabata, cuyo libro *Yukiguni* [*País de nieve*] se tradujo a inglés, alemán, italiano y francés entre 1956 y 1960. Kawabata fue galardonado con el Nobel en 1968. Este programa también contribuyó al boom de los escritores latinoamericanos, entre los cuales tres ganaron el Nobel: Miguel Ángel Asturias en 1967, Pablo Neruda en 1971 y Gabriel García Márquez en 1982. Pero no fue hasta el año 2000 que un escritor chino recibió este galardón, Gao Xingjian en ese mismo año y Mo Yan en 2012. Y Naguib Mahfouz es el único escritor árabe que ha sido distinguido con el Nobel hasta el momento (en 1988) pese al aumento de la literatura árabe en traducción.

Aparte de las dos colecciones antes mencionadas, puede observarse la apertura del campo literario transnacional occidental a las culturas no-occidentales en la principal colección de Gallimard para la literatura extranjera, *Du monde entier*. Entre 1950 y 1960, el número de lenguas representado en esta colección se incrementó de catorce a veintitrés, y el número de países de veintitrés a treinta y ocho. Aunque las lenguas europeas son las mejor representadas, entre las obras publicadas durante estos años se pueden encontrar títulos originalmente en bengalí, hindi, árabe y hebreo. En 1972, esta colección incluía a 320 escritores, dieciséis de ellos galardonados con el Nobel, que representaban atreinta y cinco países. Hacia fines de la década de 1970, nuevas editoriales francesas, independientes y pequeñas, comenzaron a invertir en la traducción de obras procedentes de lenguas y países periféricos, una inversión que estimuló la competencia en torno a la diversidad lingüística en traducción. En la colección de Gallimard *Du monde entier*, el número de lenguas representadas llegó hasta cuarenta en la época de la globalización (entre 1978 y 2010), incluyendo chino, coreano, islandés, serbio y esloveno, mientras que el número de países llegó a los cincuenta y siete, incluidos Líbano, Irán, Irak, Jordania, Libia, Venezuela o Uruguay.

## 6. Globalización y diversidad cultural

El interés de las editoriales occidentales situadas en los centros del campo editorial mundial, como París, Londres, Fráncfort, Berlín, Barcelona o Madrid, por estos autores de países “periféricos” es una condición para su ingreso en la escena transnacional. Aquellas que poseen mayor capital simbólico, como Gallimard o Knopf, también cuentan con el mayor poder de consagración; ser traducido por Gallimard o Knopf (la

primera editorial occidental de Kawabata) aumenta las oportunidades de conseguir un premio literario y de ser traducido a otras lenguas. Además de Borges, quien fue distinguido en 1961, junto a Samuel Beckett, con el nuevo Premio Internacional, creado por el editor Carlos Barral como alternativa al Nobel, Gallimard también contaba con Asturias y Neruda en su nómina de autores antes de que ganasen el Nobel (Sapiro, "Strategies" y "The Role of Publishers").

Si bien las culturas no-occidentales habían comenzado a ser incluidas, el acceso a la consagración transnacional aún no estaba del todo abierto a las minorías o a las escritoras debido a las condiciones desiguales de acceso al reconocimiento en el campo nacional (Sapiro, "How Do Literary Texts Cross Borders" 90-92). Es solo a partir de la década de 1990 que la concienciación sobre las minorías, la diversidad y el género modificó las elecciones de los jurados, lo cual puede ilustrarse con la concesión del Nobel a Toni Morrison en 1993 o a Herta Müller en 2009. Al mismo tiempo, con la consagración de los escritores postcoloniales se comenzó a cuestionar la percepción de las obras literarias a través de categorías nacionales. Sin embargo, más allá de las estrategias específicas que fueron necesarias para atraer la atención internacional, aquellos que Graham Huggan ha descrito como los "exóticos postcoloniales" necesitaron de la publicación por parte de grandes editoriales occidentales para ser reconocidos en el mercado literario más amplio (para el caso de los escritores indios, véase Narayanan). Sólo ellos tuvieron la posibilidad de consagrarse, como Wole Soyinka, a quien se le otorgó el Nobel en 1986. En última instancia, el cosmopolitismo creciente del campo literario oculta un elevado grado de centralización y una concentración del poder de consagración en las ciudades centrales así como en manos de las editoriales y los agentes más prestigiosos. El escritor japonés contemporáneo más conocido, Harushi Murakami, cuenta con un agente estadounidense, por ejemplo.

El período conocido como "globalización" se caracteriza pues por la diversidad y un interés creciente por las culturas no-occidentales. Sin embargo, su amplia apropiación por parte de los productores culturales y académicos en cuanto "operador axiológico" positivo que promueve los intercambios culturales más allá de las fronteras de los estados-nación depende de ignorar su adopción como lema para reemplazar el concepto de "desarrollo" a favor de la apertura de las fronteras a la libre circulación de bienes (Wallerstein). Para aquellos que denunciaron el triunfo de la lógica del mercado, la "globalización" se identifica con "estandarización". A partir de 1986 surgió un debate relativo a la negociación en torno al Acuerdo General sobre el Comercio de Servicios, que tenía por objeto ampliar la liberalización de los intercambios hacia el comercio de servicios, incluyendo bienes inmateriales como los productos culturales. Como resultado, en 1992 el Parlamento Europeo adoptó una resolución en defensa de la "excepción

cultural”, una noción que pronto sería reemplazada, bajo los auspicios de la UNESCO, por la noción más amplia y menos elitista de “diversidad cultural” (Gournay). En 2001, la UNESCO promulgó una declaración universal sobre diversidad cultural, que estipula que, habiendo sido entendida como un factor de desarrollo (principalmente económico) “constituye el patrimonio común de la humanidad” (UNESCO, “Declaración” 6). Al negar la capacidad de las fuerzas mercantiles para preservar la diversidad cultural, la declaración defiende que los bienes y los servicios culturales sean una excepción “en la medida en que son portadores de identidad, valores y sentido” y, en consecuencia, “no deben ser considerados como una mercancías o bienes de consumo como los demás” (8). En 2005, la “Declaración” dio lugar a la Convención sobre Diversidad Cultural, que tenía por objeto armonizar las medidas de protección de los bienes y servicios culturales a nivel internacional (Bustamante 349-401). Aunque la literatura no estaba directamente afectada por estos acuerdos, la dinámica de la globalización favoreció la intensificación de las traducciones a nivel mundial. De hecho, el número de traducciones ha crecido en un 50 % entre 1980 y 2000 (Sapiro, “Globalization” 423).

La aparición de multinacionales en el mercado del libro contribuye a la unificación de este mercado global. Los agentes literarios también desempeñan un papel importante en esta unificación. Sin embargo, la clasificación nacional de las obras literarias, de forma paralela al género, continúa siendo una categoría performativa de la percepción en el polo de la circulación restringida del campo editorial, definido por Bourdieu como el polo donde los criterios estéticos prevalecen por encima de las ventas a la hora de cuantificar el valor de una obra literaria (Bourdieu, “Une révolution conservatrice”). De forma contraria al polo de la circulación a gran escala, que está dominado por el inglés, en este polo aún se habla de “literatura francesa”, “literatura alemana”, “literatura italiana”, “literatura china”, etc. Esto refleja la importancia histórica de las identidades nacionales para la emergencia y estructuración del campo literario transnacional. Estas categorías presentaban un obstáculo para que las minorías, que ya estaban marginalizadas de sus respectivos campos nacionales, atrajesen la atención del campo transnacional.

Sin embargo, tanto la promoción de la diversidad como de los escritores post-coloniales ha comenzado a tener su impacto en las políticas nacionales. Por ejemplo, en 1993 el gobierno francés modificó las condiciones para el apoyo a la traducción del francés a otras lenguas: ya no son solo los autores franceses quienes pueden ser apoyados, sino los autores *en* francés. Esta apertura de la política cultural reflejaba la evolución de la producción editorial francesa. Si se observa la nacionalidad de los escritores cuyos libros fueron traducidos al inglés y se publicaron en Estados Unidos entre 1990 y 2003, se observa un elevado grado de diversidad. Hay más de treinta

nacionalidades representadas, incluyendo autores de excolonias (Sapiro, "Translation and Symbolic Capital" 330-331). Esta constatación cuestiona la propia noción de literatura francesa, proponiendo, en cambio, un término más preciso: "literatura en francés". Cuando Francia acudió como invitada de honor a la Feria del Libro de Fráncfort en 2017, los organizadores franceses decidieron promover el francés e invitar a escritores no-franceses que escribiesen en francés. Todos los invitados, sin embargo, habían sido publicados por editoriales localizadas en Francia. Alrededor de veinte editores francófonos no-franceses también fueron invitados por el Bureau international de l'édition française, pero ocuparon un lugar marginal en el evento.

Finalmente, desde la década de 1990, los festivales literarios se han convertido en encuentros literarios cosmopolitas (Sapiro, "The Role of Festivals"; Weber). Sin embargo, dado que dependen parcialmente de las relaciones de poder en el mercado del libro, los autores invitados a los festivales internacionales son publicados mayoritariamente por editoriales occidentales.

## 7. Conclusiones

Como he intentado mostrar, lo nacional no está sistemáticamente enfrentado a lo internacional, lo transnacional, lo supranacional o lo cosmopolita. En todos estos casos, depende de cómo se defina la identidad. Se pueden distinguir variantes más o menos esencialistas de identidades frente a concepciones que la presentan como múltiple, producto de la socialización y susceptible de evolucionar, en especial gracias a los encuentros interculturales. Si bien la nacionalización favoreció el ascenso de los escritores nacionales de diversos países hacia un espacio inter-nacional, las condiciones de acceso siguieron siendo desiguales: la mayoría de autores en los cánones de nueva formación procedían de los viejos países europeos, mientras que tanto los autores no-occidentales como las minorías de dichos países y de los países colonizados quedaban excluidos. El programa de la UNESCO de "obras representativas" promovió el ascenso de autores no-occidentales y su inclusión en este canon occidental, aún en dependencia de un modelo inter-nacional. El marco nacional fue cuestionado por la ideología de la globalización, el cosmopolitismo y el mestizaje cultural, que promocionaban las minorías y la diversidad cultural. Sin embargo, los escritores de los países "periféricos" aún necesitan ser publicados o traducidos en lugares centrales por editoriales dotadas de una elevada cantidad de capital simbólico, lo cual significa que necesitan contar con un agente literario o una editorial occidentales para cobrar visibilidad en la escala del campo literario transnacional.

## Bibliografía citada

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 1983. Traducido por Eduardo L. Suárez. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Armitage, David. "The International Turn in Intellectual History". *Rethinking Modern European Intellectual History*, Darrin M. McMahon y Samuel Moyn (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 232-252.
- Beck, Ulrich. "The Cosmopolitan Condition: Why Methodological Nationalism Fails". *Theory, Culture and Society*, vol. 24, no. 7-8, 2007, pp. 286-290.
- Bedecarré, Madeline. "Prizing Francophonie into Existence: The Usurpation of World Literature by the Prix des Cinq Continents". *Journal of World Literature*, vol. 5, no. 2, 2020, pp. 298-319.
- Bourdieu, Pierre. "Une révolution conservatrice dans l'édition". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 126-127, 1999, pp. 3-28.
- \_\_\_\_\_. "Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques". *Étude de lettres*, vol. 3, 1985, pp. 3-6.
- \_\_\_\_\_. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, editado por Randal Johnson. Cambridge, Polity Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. 1992. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 2006.
- Brouillette, Sarah. *UNESCO and the Fate of the Literary*. Stanford, Stanford University Press, 2019.
- Buchholz, Larissa. "What is a Global Field? Theorizing Fields beyond the Nation-State". *The Sociological Review*, vol. 64, no. 2, 2017, pp. 31-60.
- Bustamante, Mauricio. "L'UNESCO et la culture : construction d'une catégorie d'intervention internationale, du 'développement culturel' à la 'diversité culturelle'". Tesis doctoral, École des hautes études en sciences sociales, 2014.
- Casanova, Pascale (ed.). *Des littératures combattives. L'international des nationalismes littéraires*. París, Raisons d'agir, 2011.
- \_\_\_\_\_. *La República mundial de las Letras*. 1999. Traducido por Jaime Zulaika. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Clement, Jennifer. "Discurso de Bienvenida de Pune". *Pen International*, 12 de octubre de 2018. <https://pen-international.org/es/noticias/discurso-de-bienvenida-de-pune-jennifer-clement>. Acceso 16 de noviembre de 2021.

- Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton, Princeton University Press, 2003.
- Ducournau, Claire. *La Fabrique des classiques africains : écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*. París, CNRS Éditions, 2017.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. 1939. Traducido por Ramón García Cotarelo. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Even-Zohar, Itamar. "Russian and Hebrew: The Case of a Dependent Polysystem". *Poetics Today*, vol. 11, no. 1, 1990, pp. 97-110.
- Giton, Céline. "UNESCO's World Book Policy and Its Impacts". *UNESCO*, 16 de noviembre de 2015. <https://en.unesco.org/news/unesco-s-world-book-policy-and-its-impacts-according-celine-giton>. Acceso 16 de noviembre de 2021.
- Gournay, Bernard. *Exception culturelle et mondialisation*. París, Presses de Sciences Po, 2002.
- Hannerz, Ulf. "Cosmopolitans and Locals in World Culture". *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, Mike Featherstone (ed.), Londres, Sage, 1990, pp. 237-251.
- Heilbron, Johan. "Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World System". *European Journal of Social Theory*, vol. 2, no. 4, 1999, pp. 429-444.
- \_\_\_\_\_. "The Social Sciences as an Emerging Global Field". *Current Sociology*, vol. 62, no. 5, 2014, pp. 685-703.
- Huggan, Graham. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. Londres, Routledge, 2001.
- Kant, Immanuel. *Sobre la paz perpetua*. 1795. Editado por Kimana Zulueta-Fülscher. Madrid, Akal, 2012.
- Leperlier, Tristan. *Algérie. Les écrivains dans la décennie noire*. París, CNRS Éditions, 2018.
- Lévi-Strauss, Claude. "Raza e historia". 1951. Traducido por Sofía Bengoa. *Raza y cultura*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 37-97.
- McDonald, Peter D. *Artefacts of Writing: Ideas of the State and Communities of Letters, from Matthew Arnold to Xu Bing*. Oxford, Oxford University Press, 2017.
- Merton, Robert K. *Social Theory and Social Structure*, edición ampliada. Nueva York, The Free Press, 1968.
- Milo, Daniel. "La bourse mondiale de la traduction : un baromètre culturel". *Annales*, vol. 1, 1984, 92-115.

- Moretti, Franco. "Conjeturas sobre la literatura mundial". *New Left Review*, vol. 3, 2000, pp. 65-76.
- Narayanan Pavithra. *What Are You Reading? The World Market and Indian Literary Production*. Londres, Routledge, 2012.
- Renoliet, Jean-Jacques. *La Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.
- Rundle, Christopher. *Publishing Translations in Fascist Italy*. Oxford, Peter Lang, 2010.
- Sapiro, Gisèle. "The Literary Field between the State and the Market". *Poetics*, vol. 31, no. 5-6, 2003, pp. 441-461.
- \_\_\_\_\_. "Défense et illustration de 'l'honnête homme' : les hommes de lettres contre la sociologie". *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 153, 2004, pp. 11-27.
- \_\_\_\_\_. "L'Internationalisation des champs intellectuels dans l'entre-deux-guerres : facteurs professionnels et politiques". *L'Espace intellectuel en Europe XIXe-XXIe siècle*, Gisèle Sapiro (ed.), Paris, La Découverte, 2009, pp. 111-146.
- \_\_\_\_\_. "Globalization and Cultural Diversity in the Book Market: The Case of Translations in the US and in France". *Poetics*, vol. 38, no. 4, 2010, pp. 419-439.
- \_\_\_\_\_. "Le Champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale". *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 200, 2013, pp. 70-85.
- \_\_\_\_\_. *The French Writers' War (1940-1953)*. Durham, Duke University Press, 2014.
- \_\_\_\_\_. "Strategies of Importation of Foreign Literature in France in the 20th Century: The Case of Gallimard, or the Making of an International Publisher". *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets*, Stefan Helgesson y Peter Vermeulen (eds.), Londres, Routledge, 2015, pp. 143-159.
- \_\_\_\_\_. "Translation and Symbolic Capital in the Era of Globalization: French Literature in the United States". *Cultural Sociology*, vol. 9, no. 3, 2015, pp. 320-346.
- \_\_\_\_\_. "How Do Literary Texts Cross Borders (or Not)?". *Journal of World Literature*, vol. 1, no. 1, 2016, pp. 81-96.
- \_\_\_\_\_. "The Role of Publishers in the Making of World Literature: The Case of Gallimard". *Letteratura e Letterature*, vol. 11, 2017, pp. 81-94.
- \_\_\_\_\_. "Entre o nacional e o internacional: o surgimento histórico da sociologia como campo". *Sociedade e Estado*, vol. 33, no. 2, 2018, pp. 349-372.

- \_\_\_\_\_. "The Role of Festivals in the Making of World Authorship and the Construction of an Alternative Public Sphere". *The Oxford Handbook of World Authorship*, Tobias Boes, Rebecca Braun y Emily Spiers (eds.), Oxford: Oxford University Press, 2020, pp. 149-164.
- Serry, Hervé. *Naissance de l'intellectuel catholique*. París, La Découverte, 2004.
- Thiesse, Anne-Marie. *Écrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle-Époque et la Libération*. París, PUF, 1991.
- \_\_\_\_\_. *La Creación de las identidades nacionales. Europa: siglos XVIII-XX*. 1999. Traducido por Perfecto Conde. Madrid, Ézaro, 2010.
- \_\_\_\_\_. *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, París, Gallimard, 2019.
- UNESCO. Translation of the World Classics. 1 de julio de 1947. UNESCO Archive, Translation of Literature Surveys 803 A 52, Unesco Phil. 7/47.
- \_\_\_\_\_. Letter to the state members' representatives. 6 March 1950. UNESCO Archive, Translation of Literature Surveys 803 A 52, Unesco Phil. 7/47.
- \_\_\_\_\_. *Resoluciones*, vol. 2 de *Actas de la Conferencia General de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*, París, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1948.
- \_\_\_\_\_. "Declaración de la UNESCO sobre la diversidad cultural". *Boletín de derecho de autor*, vol. 36, no. 1, 2002, pp. 4-11.
- Ungureanu, Delia. *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature*. Londres, Bloomsbury, 2017.
- Wallerstein, Immanuel. *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*. 2004. Traducido por Carlos Daniel Schroeder. México, Siglo XXI, 2005.
- Weber, Millicent. *Literary Festivals and Contemporary Book Culture*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2018.
- Wimmer, Andreas y Nina Glick Schiller. "Methodological Nationalism, the Social Sciences and the Study of Migration: An Essay in Historical Epistemology". *International Migration Review*, vol. 37, no. 3, 2002, pp. 576-610.
- Xavier, Subha. *The Migrant Text: Making and Marketing a Global French Literature*. Montreal, McGill-Queens University Press, 2016.

## LOS CUERPOS INSCRITOS: GÉNERO, MODA Y LITERATURA

### INSCRIBED BODIES: GENDER, FASHION AND LITERATURE

Rebeca Baceiredo

Universidad de Santiago de Compostela

[rbaceiredo@gmail.com](mailto:rbaceiredo@gmail.com)

Fecha de recepción: 15/11/2021

Fecha de aceptación: 13/12/2021

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.22644>

**Resumen:** En este artículo de investigación, o ejercicio de relación y reflexión filosófica, se ha intentado argumentar cómo el género ha sido tradicionalmente el objeto de intercambio, el objeto devenido en mercancía. El género, en tanto que conformación sexual cultural y en tanto que tejido (textil), ha hecho recaer o ha ayudado a atribuir la condición subalterna sobre la conformada feminidad. Ellas son lo genérico, el Otro difuso, mientras que la masculinidad hegemónica ha capturado, se ha apropiado de la condición de sujeto que, como tal, ostenta el logos, la capacidad racional, la palabra articulada.

Ellas han sido las encargadas de tejer las inscripciones, que ellos enunciaron, en el tejido cultural. Al sujeto hegemónico se le ha reconocido el alma racional, a los sujetos subalternos se les ha cedido la *phoné*, la voz, propia del alma sensitiva, que no puede decidir lo que es justo o injusto, o entre el bien y el mal. La voz del subaltern@ no puede decidir sobre la ley social, no puede escribir la palabra social, pero sí ejercer la función subalterna de reproducir, de inscribir lo dictado.

Se han inscrito cuerpos, se han escrito textos. Atravesando la antropología, la moda, el arte, la literatura y el mercado, se propone la deconstrucción del género, vinculándola a una cierta emancipación cultural.

**Palabras clave:** Género; moda; postestructuralismo; literatura; *logos*.

**Abstract:** Through this paper, or philosophical reflexión, I have tried to argue about how gender has been traditionally the object of exchanges, the object became merchandise. Gender, as sexual and cultural constitution, and as knitting on textile field, has been a source to attribute subordinate condition to feminity. They she are the generic ones, the hazy Other, while masculinity has captured hegemonic condition, subjects with logos, with rational faculty, with articulated word.

They she have been persons in charge of weaving inscriptions, which they, masculine, formulated over cultural textile. Hegemonic subject has been recognized as a rational soul, or mind, subordinated ones has been given *phoné*, voices, because these only have sensitive soul, which can not decide among fair and unfair or between god or evil. The voice from subordínate one can not decide about social law, can not write social words, but keep the subordinated function of reproducing, of inscribing dictates.

Bodies have been inscribed, texts have been written. Throught anthropology, fashion, art, literature, and market, deconstruction of gender is proposed, linked to a kind of cultural emancipation.

**Keywords:** gender; fashion; poststructuralism; literature; *logos*.

En el mundo egipcio, Thot es el dios de la palabra y del lenguaje. Seshat es la diosa de los textos. Lo que quiero exponer es cómo el *logos*, es decir, la ley universal que hace del caos un cosmos, la racionalidad o la capacidad para conocer esa ley cósmica y la expresión de esa ley, esto es, la palabra racional, el lenguaje articulado, se ha distribuido tradicionalmente hacia el polo masculino de la humanidad. Y cómo, frente a eso, el texto, el tejido, el tejer, se ha atribuido a la zona construida de feminidad, que solo posee la voz, la *phoné*, aquella facultad que forma parte del alma sensitiva, y no racional, como el logos, y que permite diferenciar el placer del dolor, pero no lo justo de lo injusto, ni el bien del mal: ellas carecen de dimensión política o moral. Ellas serán genéricas, género, y no humanos singulares, poseedoras de su existencia.

Su encomienda no es decidir, sino reproducir demográficamente al grupo y reproducir sus parámetros culturales: reproducen cuerpos y las inscripciones en ellos,

siendo, a su vez, ellas mismas las inscritas. La cultura que, antes de estar vinculada al conocimiento teórico o puro (*episteme*), es praxis, conocimiento sobre las normas de comportamiento, es también conocimiento *poiético*, productivo, técnico: la etimología griega de *techné* está emparentada con la raíz indoeuropea *teks*, que significa tejer, fabricar, y que está presente en tejido y texto.

La cultura ha inscrito superficies transcendentales, consideradas las más relevantes, e inmanentes, es decir, los propios cuerpos. La cultura ha escrito textos y cuerpos. Sobre estos ha definido el género sexual, pero el género ha indicado también el tejido a partir del cual elaborar vestimentas –que simbolizan, frente al desnudo, la civilización y la cultura concreta–. Género sexual femenino y género textil, elaboración del vestido, posteriormente, moda, han estado vinculados, de la misma manera que la escritura se ha ligado a los que detentan el logos. Mientras que ellas, junto a la moda, aseguraban la reproducción social y el asentamiento de las clases y las funciones (sociales), ellos se situaban como agentes activos de la existencia. Sin embargo, ellas han alzado su voz, han tomado los instrumentos, han tomado el logos, se han reescrito y, no solo eso, sino que algunas también han osado deconstruir el logos, la palabra, y han reivindicado una *an-arkhé*: la escritura.

Que los cuerpos se han usado como lienzos, quizá desde el origen de la especie, partiendo del uso de ungüentos para la protección de la epidermis, es una hipótesis ampliamente aceptada. Se trasciende lo meramente funcional para buscar un deleite en la contemplación, no, todavía, en la contemplación<sup>1</sup> como *theoria*, pero sí en aquella que nos interpela a través de los sentidos, de la *aisthesis*.

Se inscriben los cuerpos, pero también los espacios que se habitan: si tradicionalmente se había asentado una postura que defendía que las cuevas no habían sido habitadas, a partir de las líneas de estudio que siguen algunos especialistas contemporáneos, como Marcos García-Diez o Javier Alcolea, se entiende que sí fueron habitadas, y que las pinturas rupestres no son esencialmente iniciáticas, ni psicomágicas, sino que pueden cumplir una mera función decorativa del espacio cotidiano; o, más concretamente, que la distinción entre espacio religioso y laico es fruto de los procesos de la Modernidad y, por lo tanto, la religión, lo sagrado, lo metafísico, habita lo ordinario. Junto a las representaciones pictóricas, aparecen otros signos, inscripciones geométricas, en los que se ha reparado menos: la paleoantropóloga Genevieve von Petzinger

---

1 En relación con la distinción en la acepción de contemplación, sigo aquí la línea que explicita Martínez Marzosa (*Historia de la Filosofía. Filosofía antigua y medieval*, 1984), en la que señala que no hay diferencia entre lo empírico y lo teórico o lo intelectual (*theoria*) hasta la Época Clásica. También lo encontramos en Ortega, en *Origen y epílogo de la filosofía*, donde señala el saber distinguir el alimento comestible como el origen de los sabios, del saber, de la sabiduría.

ha reconocido, en distintos yacimientos europeos, la repetición de treinta y dos. Ella plantea que se trata de un código compartido por distintos grupos hace unos 40000 años y que podría ser el origen remoto de los alfabetos (*The first signs* 164).

La filosofía desde su inicio ha reflexionado sobre la relación entre el lenguaje y las cosas, entre el *nomos* y la *physis*, la convención y la naturaleza. ¿El logos humano penetra el logos del cosmos por formar parte de él? ¿Hace nacer (*phyô*) el Logos, las palabras y las cosas como dos aspectos de una única realidad, de su única realidad? ¿Las palabras aprehenden las cosas? ¿O son instrumentos de supervivencia y, posteriormente, de mantenimiento de la vertical organización social en manos de los *nomos-thetes*, de los legisladores?

La humanización desbroza su aventura. Se organiza en clanes, la organización tribal cuñará sus cuerpos y los propios tejidos, atándolos a sus estelas totémicas y familiares, y concediendo, a cambio, su sentido de pertenencia, que indica la posesión de un terreno cultivable en el *demos* y asegura la pertenencia a una *gens*, es decir, ciertos derechos cívicos, o la inclusión social. Ellas inscribían en los tejidos el *socius* hilado en función de estructuras matrilineales, todavía.

Las *gens* se asociarán o se conquistarán, conformando los estados originarios, *Urstaat*, cuya organización, a la par de la Revolución Neolítica, generará un aumento demográfico y se hará necesario inventariar los recursos. Tomar nota de los tributos recogidos y de las mercancías que constituyen una vasta red comercial es preciso y origina las representaciones contractuales y la escritura. En torno al 3200 a.C., el *tell* mesopotámico de arcilla guarda el número de unidades intercambiadas en la transacción y sobre este se inscribe con el junco una representación numérica analítica de las unidades comercializadas, en caso de que haya que revisar el contrato. En esa fecha, pasa a prescindir de las ya innecesarias unidades interiores con el fin de no tener que romper el *tell* (Mosterín, *El pensamiento arcaico* 205). Acaba, por último, siendo una superficie plana de inscripción. Un milenio después, Enheduanna, que vive en el siglo XXIII a.C., es una sacerdotisa mayor de Inanna en el templo de Ur y destaca como escritora, tanto en textos poéticos como astronómicos, teopolíticos, pero también es la que se encarga de las finanzas del templo, que incluyen tanto la dimensión tributaria como comercial.

### **El código textil, el intercambio y las mujeres**

Las hembras habían sido con anterioridad convertidas –culturalmente– en mujeres, una función, en general, relegada al ámbito doméstico y excluida del ámbito público, social o

político. Uno de los mecanismos de subsistencia de las sociedades es el establecimiento de relaciones con grupos del entorno, no solo a través del intercambio de productos, la creación y perpetuación de lazos consanguíneos es además una manera de evitar las confrontaciones bélicas en la lucha por los recursos (Levi-Strauss 91, 102, 169). Por tanto, entre los distintos objetos de intercambio se hallan las mujeres que son, no solo la representación de una voluntad de acercamiento, de fraternidad, sino también la letra del contrato, los vehículos a través de los cuales los lazos se tejen: son signos -en tanto que representan los vínculos y los reproducirán materialmente- y portan signos -pues llevan, con sus dotes, tejidos y otros objetos, que representan su valor particular, y a la tribu-. Ellas, sus vestidos y sus dotes, son el objeto de las transacciones y las superficies de inscripción cultural: el género, en dos acepciones, es el objeto de la transacción.

En tanto que productos de intercambio que han de representar a la comunidad -de varones-, ellas, mujeres, han de cumplir una función estética, que es indicio de su valor de uso: pero la contemplación del, digamos, valor simbólico del producto implica también un superávit con respecto a la supervivencia, algo que eleva la vida de simple vida desnuda de bestias o esclavos (*zoé*), o incluso de la *biós* política de los ciudadanos, a, de modo aspiracional, la *zoé* de los dioses (Agamben 43): una vida contemplativa sin funcionalidad, de pura inmanencia.

Asimismo, “Glamour” y “Gramática” comparten génesis en el dialecto escocés: *glammar*, posteriormente, *glamour*. Esa raíz, derivada de la voz inglesa *grammar*, señalaba los saberes accesibles a algunos iniciados, la asociación popular de cierta erudición a altos estamentos. Indicaba, por tanto, un estatus, ontológico e intelectual y social: hay seres desarrollados en su racionalidad que poseen conocimientos que les permiten saber contemplar. La estética es el goce de la percepción, algo reservado a algunas existencias, lo que habría pasado a estar vinculado a la estratificación social. De hecho, la propia vestimenta permite visualizar y reforzar la atribución de funciones sociales: género y estética están asociados y refuerzan, por tanto, la distribución de tareas (por género sexual y también por clase). Así, el *sari* indio no solo expresa distintas tradiciones locales, también la propia longitud o cantidad excesiva de la tela -a veces incluso ribeteada con hilo de oro- era evidentemente un símbolo de riqueza (Hahn, Gee, Plowman y Laing 71). Lo que también se puede diferenciar es que, tradicionalmente, en las masculinidades el lujo en el vestido concede estatus, mientras que a las feminidades las subraya como objetos de lujo, de valor (no son los sujetos del *glamour*, son objetos que pueden transmitirlo). Habrá que llegar a la etapa neoliberal para que se vincule mujeres y moda a través del concepto de autonomía, como una variante acrítica de la enunciación de Barbara Kruger (1987): *I shop, therefore I am*.

En general, las mujeres han sido superficie de inscripción, el espacio de representación sobre el que la performatividad que es el género se marca como diferencia negativa (con respecto al ser, a lo universal): recordamos la *performance* de Fina Miralles de 1976, *Standard*, en la que un cuerpo femenino se convierte progresivamente en un territorio donde se ejercen y se moldean las normas de género. Ellos son humanos, ellas, mujeres. Ellas portan los valores y los deseos y relatos sociales. Su cuerpo es el campo de inscripción y, en caso de pretender resistirse, también su campo de batalla, como Barbara Kruger denunciaba o anunciaba en su obra conceptual (1989). Su cuerpo es la eterna presencia y la ausencia, pues Aristóteles en el Libro Primero de la *Física* define el género, eso que, en la ontología humana, ellas encarnan, como la *morphé*, la sustancia segunda: “y por ‘forma’ entiendo el ‘concepto’” (Aristóteles *Física* 32). Es decir, se entiende el universal que determina la definición, aquello que, por un lado, carece de la materia –es una mera abstracción– y carece, así, de la potencia ontológica de lo existente, de la potencia de la singularidad y del devenir, de la potencia de la materia, pues es la materia la que individualiza, porque ‘el Ser no puede ser uno en cuanto a la forma, sino sólo en cuanto a la materia’ (Aristóteles *Física* 16).

Por otro lado, es el deber ser: en tanto que la definición nos dice lo que algo es, funciona también como “deber ser”. Por este motivo, sobre las mujeres siempre ha recaído una mayor exigencia moral. Se les ha exigido una idealidad que les ha restado vida. Se les ha exigido ser modelos, y no reales. En ellas, como diría Simmel, la forma adquiere su misterio, pues la forma, la *morphé*, es la cosa misma y es su fin, esa frontera o límite entre el ser y el no ser (*Filosofía de la moda* 7). Su forma no les pertenece, porque no se la considera adherida a la materia: son como materia informe (esa abstracción metafísica aristotélica imposible) que porta las inscripciones sociales gracias a las cuales ellas adquieren forma. Es decir, la inscripción social les confiere una suerte de existencia espectral. Son simulacros, un limbo de indeterminación opresora. Se les arrebató el ser y se les ofrece una forma externa y con ello se les inscribe un deseo ajeno.

### **Belleza, virtud y marcadores sociales**

La función social atribuida, por lo tanto, se escribe en los cuerpos a través del tejido cultural que se manifiesta también a través de los tejidos –del vestido–. El tejido es el texto antropológico que expresa el *logos*, que en realidad es la ley social, *nomos*, de manera que ese conjunto encaje, funcione como perfecto engranaje. Además, moda viene de *modus*, el modo concreto en el que se expresan unas determinadas formas sociales. La

manera de asegurar que cada cuerpo cumple su función es la inscripción, también, de la moral, de un deber ser que canaliza la subjetivación hacia la norma. La virtud es hacer lo que se debe. Todavía en la propuesta utópica de Platón la *areté* de cada estamento es que sepa regular los atributos propios de su estado, ontológico y social, y, de ese saber hacer emanará la perfecta organización de las almas y los cuerpos.

Lo bueno (de orden inmanente, porque pertenece al conocimiento práctico, ético) es bello (de orden trascendente, pues pertenece al ámbito de conocimiento productivo, *poiético*) en esa Época Clásica. Es así porque lo bello es armónico, de ontología elegante, y es útil, es decir, se da una adecuación de la cosa a su finalidad. Antes de la democratización filosófica de la virtud, la *areté* es específica de los *aristoi*, de la nobleza capaz de llevar una existencia estética, aquellos de ontología elegante. Ontología, ética y estética están ligadas en el sustrato o fundamento (*arkhé*) y orden cósmico (*logos*), y manifestadas en el orden social.

Por otro lado, la belleza cumple las leyes cósmicas –que la naturaleza expresa– de proporción y armonía: es Apolo y representa la individuación que asegura ese perfecto orden social. Esa individuación aborrece la contingencia y la irracionalidad de Dionisio, a quien se relega a las adoraciones femeninas, porque es un avatar del magma originario, de lo informe a partir de lo que la vida emergía, y eso era atribuido a las formas femeninas, a las antiguas diosas madre (Baceiredo 56). Ahora el caos es no ser, es la Nada, y no es bella, sólo lo que tiene forma lo es. Y el ser se aproxima, de hecho, a las formas definidas de los arquetipos platónicos, se acerca a lo que tiene *ratio*, la nueva racionalidad que se asienta reforzada en los patriarcados griegos. Eso tiene medida y mesura, tiene belleza y coincide con las proporciones cósmicas, con el *logos*, del que algunos varones disponen. A partir del orden cósmico se establece la concepción de lo bello, en percepciones y en consideraciones morales (Bayer 47). Lo que es ley cósmica es ley de la naturaleza, luego, lo que es, debe ser.

El patrón lo establecen las clases y el género dominante y la necesidad de pertenencia al *nomos* es común a todas las etnologías: el mecanismo de adhesión es la pauta, seguir el deber ser y parecerse a los que lo representan, es decir, se mira hacia lo alto: si bien es cierto que en las sociedades antiguas el código de vestimenta es estricto y no permite, a pesar de que se tenga la posibilidad económica –como en el caso de algunos comerciantes–, vestir como un estamento al que no se pertenece: el canon establecido, moral y estético, es contemplado con fascinación –y envidia– por parte de las clases inferiores, entre las que se fomenta la moral de esclavo. Se trata, dice Simmel (*Filosofía de la moda* 40), de una medición de la distancia entre el sujeto y eso que se desea, una suerte de apoderamiento ideal.

### **Metafísica del modelo**

En la moda y en la mercancía como fetiche se “huele” un sustrato platónico por el cual lo presente se remite siempre a algo nunca presenciado: el eros, el amor, el deseo, nos llevaba a través de los cuerpos a un mundo inteligible e intangible, lo que ha trasladado lo actual a un nivel de realidad incapaz de ofrecer una satisfacción relativamente estable. El deseo trascendente, concebido como ausencia, se manifiesta. Además, el producto pasa a ser mercancía al entrar en el flujo del mercado, es decir, al situarse en la esfera de lo que se ofrece, por tanto, al situarse en un campo de relaciones que definen el valor simbólico, nos contaba Negri (82). Por tanto, en la mercancía como concepto prepondera ya el valor simbólico del objeto, que es esencialmente constituyente en el caso del fetiche, o en el arte, en general. La mercancía posee, en el sentido espectral, de simulacro, el ser, la potencia que le confiere el flujo; es decir, toma la energía del capital: el propio hecho de situarse en ese estrato semivirtual en el que, todavía platónicamente, se sitúa la belleza, es lo que le confiere ese estatus, una vida con más vida precisamente por carecer de existencia. Por estas relaciones, el valor simbólico es más diáfano cuando no se posee, así que se desea más, con más intensidad. Es el deseo como carencia.

### **De belleza, virtud y marcador social**

Con el Nuevo Régimen y la posibilidad teórica de movilidad social, así como con la exaltación de la individualidad libre, la moda se potencia con revistas de la Corte: En 1672 nace *Galant*, dirigida a la nobleza más alejada de París (Hahn, K. et al. *Moda. Toda la historia* 86) y con ella nacen las boutiques y la noción de estilo y novedad, como factor de cambio. En ese momento, las mujeres de la Corte actúan ya como agentes económicos, pero es el ministro francés de economía, Jean-Baptiste Colbert, el que en 1665 ya consolida la moda gala como una industria de lujo. La moda representa en la Modernidad un *double bind*: la necesidad de pertenencia al grupo y la habilidad para diferenciarse, expresando el yo.

El apoderamiento ideal parece hacerse más tangible ahora. Además, el hecho de conocer el canon implica el conocimiento de un saber reservado, pues se trata de elevarse socialmente, de pertenecer al círculo cerrado que representa el estatus, como aquel *glamour*. Pero no solo se trata de estatus, pues esa pertenencia al grupo de los selectos incluye la expresión del yo, que se identifica con la adquisición de libertad; esto es, el yo se vincula, en el asociacionismo o contractualismo moderno, a la soberanía –o poder– delegada. El poder es definido por los liberales como la capacidad de hacer o de no hacer, por eso se asociará la sensación de poder a la sensación de libertad, aunque podríamos argumentar que, por el contrario, son inversamente propor-

cionales, en términos ontológicos. En términos económicos, también podrían sentirse como próximos al convertir el sistema los elementos vitales en mercancías, de manera que, en apariencia, a mayor poder económico, más libertad.

### **Lo general y lo particular**

Por un lado, el sistema ha sabido capturar el desarrollo del yo, vincularlo a la necesidad de pertenencia al grupo, especialmente cuando se habla del yo frágil heredado de la Modernidad y de la angustia que siente desvinculado de la comunidad (Fromm 41), al tiempo que el sistema lo captura también, en relación a su expresión, atándolo a la máquina económica a través de la sensación de libertad.

De hecho, jugar a poner en jaque al sistema hegemónico ha formado parte del Nuevo Régimen –y del sistema económico a él adherido–, y manifestarlo estéticamente, o a través de la semiótica de la moda, también ha sido característico de este período. Por ejemplo, en el siglo XVIII los liberales rebeldes con el Antiguo Régimen emplearon el estampado de rayas, posteriormente usadas en el *punk*. Es más, los movimientos *underground* o contraculturales se han fomentado y han permitido la generación, en el siglo XIX, de la adolescencia, concepto cultural asociado, en principio, a la subversión y también al desarrollo del yo como avatar que el capitalismo ha explotado. Así lo han explicado Jon Savage en *Teen. La invención de la juventud 1875-1945*, o Stuart Hill (et Jefferson), en *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*.

El sistema, por tanto, también ha sabido aprovechar la figura del *anomal*, de los individuos que se sitúan en los límites del grupo social, en la frontera, y señalan los peligros o funcionan como avanzadillas, como nos contaban Deleuze y Guattari (*Mil mesetas* 250), e introducen con esa suerte de figura la ficción de la vanguardia. Después *cool hunters*, actualmente *influencers*, siempre atentos al futuro que asoma, o que hacen asomar. La moda trabaja para esta frontera, para llenar su hueco, la boca del infierno que dibuja el límite entre ser y no ser.

### **La moda y los modelos: exaltación y negación del cuerpo**

No estaba tan claro o no se presentaba como un dualismo en la Grecia arcaica, todavía, esa distinción entre el ser y el no ser (Martínez Marzoa 25), pues el ser simplemente era el aparecerse fenoménicamente, el emerger a partir del magma originario. Cuando la posmodernidad rechaza los principios o fundamentos y abraza los simulacros no está tan claro que entienda los simulacros como fenómenos sin origen, y siguen pareciendo las copias imperfectas de unas Ideas platónicas. Ora bien, la reivindicación

de lo fenoménico se relaciona con la exaltación de la estética, que fundamentará el vínculo entre el sujeto y el mundo.

La mujer era, tradicionalmente, un estamento fenoménico, mera visibilidad sin sustento que debía ser velada. Durante la expansión de la sociedad de masas, en los años 50, la moda parece resaltar esa condición fenoménica tradicional de la mujer, esos distintos arquetipos de la feminidad sobre los que la primera Cindy Sherman<sup>2</sup> trabajó. Es en los 60 cuando el auge de los modelos detona: la publicidad precisa nuevos cuerpos, genéricos, de rostros desvanecidos. Es el momento en el que William Klein pregunta *quién es Polly Magoo*, y Helmut Newton en sus fotografías muestra, además de su mirada erótica, los cuerpos de modelos mezclados con maniquíes o muñecas hinchables, incluso.

La artista Vanessa Beecroft, desarrollando la crítica –desde el género– a esta explosión del simulacro falaz o solo aparentemente postmetafísico –y patriarcal–, critica en sus obras la tiranía del canon y la seriación de los cuerpos, así como su expropiación productiva: las posturas que acaban adoptando las modelos en sus *performances* son fruto del cansancio. El anonimato es propio de lo genérico, y Alicia Framis también ha trabajado en el cuerpo femenino como espacio común y público: por un lado, no deja de ser político, porque lo doméstico, lo personal, es político –por mucho que la modernidad lo haya intentado desligar del espacio público, o por mucho que en la posmodernidad lo público sea económico y el régimen doméstico se quiera imponer como político–. Por otro lado, en tanto que ellas no ocupan ese espacio público, político, como agentes-sujetos, y lo público es el espacio del mercado, el locus del intercambio (Polanyi 302), ellas simplemente son las mercancías –que portan mercancías–. Sujetos subalternos. En *Is my body public?* (2018) denuncia las agresiones sobre los cuerpos femeninos, y en *The walking ceiling* (2018) una pasarela de mujeres cotidianas desfila con un techo de cristal sobre ellas.

Siguen, a través del tiempo, sin la posibilidad de concreción sustancial y siendo obligadas a mirar a un arquetipo (*eidos* platónico transcendental) o a una *morphé* siempre escindida de su materia que le impele a ser, no lo que su sustancia ha de llegar a ser, sino lo que debe llegar a ser. Siendo buenas son bellas (y siendo bellas son buenas). Y siendo buenas adquieren ser: al haber sido mantenidas avistando su *morphé* en lugares que no eran sus propios cuerpos –y privándolas, así, de su unidad y autonomía sustancial–, la moda les permite conformarse, adquirir esa forma, llegar a ser. Como decía la modelo Eugenia Silva: tu ropa eres tú.

---

<sup>2</sup> Precisamente, ahora colabora puntualmente con marcas de ropa y revistas de moda, siempre manteniendo su distancia irónica.

### **Ellas como mercancía: moda y dinero**

Por otro lado, el tránsito del ser al tener que Fromm localiza en la ontología moderna, en las mujeres siempre ha estado vigente. Ellas son el valor de lo que portan: ellas son en tanto que integran los valores dominantes, mientras que ellos son en tanto que las poseen a ellas como objetos. Pero eso que se tiene ha de mostrarse. De hecho, en la sociedad de los *homos aeconomicus*, unidades ontológicas productivas –o cuya ontología es lo económico–, una inversión en estética es una inversión ontológica. No solo se acercan, como al horizonte, indefinidamente, a uno de los modelos propuestos –divergentes o axiomáticos, como el sistema, de manera que la satisfacción o plenitud nunca se consiga–, sino que muestran a la sociedad una cierta capacidad adquisitiva, un estatus.

### **Moda como geopolítica**

Curiosamente, es la propia industria de la moda la que se presenta a sí misma como el brazo progresista de la industria, no solo en cuanto a la apuesta por ropa sostenible y al papel crítico con respecto a la *fast fashion*<sup>3</sup>. Se da una tendencia crítica –perfectamente asimilada por el propio sistema–, no solo a nivel ambiental, sino con respecto al propio proceso de producción, en cuanto a relaciones laborales y deslocalización se refiere: una modelo con mallas *nude* lleva inscrito en su cuerpo un mensaje: ¿Quién ha hecho mi ropa? Forma parte de una campaña global comenzada por Orsola de Castro y Carry Somers en 2013 en Inglaterra.

Ora bien, ellas en la moda no son solo modelos, también mantienen la estela tradicional y siguen siendo las tejedoras, en situaciones precarias. En el ámbito de la diplomacia, las consortes emplean la semiótica de la moda y sus tentáculos económicos: siguen siendo signos con signos y emiten mensajes económicos y diplomáticos. La geopolítica hace uso de la estética, en el mundo del aparente simulacro. Sólo hace unos meses parte de la agenda versó, a partir de la aparición de Kamala Harris, sobre las portadas de *Vogue* como espacio de los nuevos retratos oficiales en la cultura pop. La cuestión es: ¿qué mensajes se transmite a través de estos retratos? En ese caso, por ejemplo, se quería transmitir el acercamiento del poder, de la democracia, al pueblo, solo mostrando unas Converse gastadas y un pantalón arrugado. También en 2016, y no en vano, Chanel organiza en La Habana su primer desfile en América

---

3 Y eso que la industria textil es la segunda más contaminante del mundo, por detrás de la petrolera y por delante de la ganadera-, se producen ochenta toneladas anuales, y la suma de los desperdicios es de trece millones de toneladas.

Latina. Ellas, en cualquier caso, son las veladas y las visibilizadas, ambos polos estructuralmente subordinados, pues la visibilización no implica poder ni relevancia, aunque pueda parecerlo, porque se supone que políticamente está vigente un régimen de representación. Antes bien puede, o suele, conllevar una devaluación, porque lo público es ahora espacio de mercado.

En esta línea, Rozsika Parker publicaba en 1984 *La puntada subversiva: el bordado y la construcción de lo femenino*, donde analiza la concepción social y los roles adscritos a las mujeres a través de esa actividad. Así, de formar parte de la construcción de una feminidad subyugada, pasa a resignificarse en el mundo del arte: en alusión a ese libro, la artista Pennina Barnett organiza en 1988 dos exposiciones: “El bordado en la vida de las mujeres 1300-1900” y “Mujeres y tejidos en la actualidad”.

### ¿Emancipación en la moda?

Así como la moda ha llegado al arte, el arte ha llegado a la moda. En primer lugar, ha pasado de ser la mera exhibición de productos a ser la exhibición de tendencias, también sociales. Por un lado, ya Barthes, en la conferencia *La semántica del objeto* (1964), nos presenta un objeto que tiene en sí mismo dimensión semántica en tanto que está definido por su función, incluso por su función meramente estética: la finalidad lo atraviesa y lo hace transitivo. El objeto sirve como elemento de mediación con el mundo, para actuar sobre él y modificarlo. Pero, además, la semantización, la adquisición del sentido-significado del objeto comienza, dice Barthes, cuando este es reproducido, y este es reproducido cuando es nombrado, normalizado (“La semántica del objeto” 7). El ejemplo que emplea es el tejido que algunos soldados de la República Romana se echaban sobre la espalda para protegerse de la lluvia o del frío: la prenda como tal todavía no existía, porque no tenía nombre. Una vez que se le concede la *morphé*, el nombre y la definición, la prenda se convierte en *paenula* (“La semántica del objeto” 8). El vínculo atávico entre el decir y el crear es fácilmente observable: concederle la *morphé* es hacerla existir y hacerla reproducible, porque ya puede generarse un conocimiento –en todos los tipos, racional, pero en este caso, concretamente, *poiético*–. El género, concedido con el *logos*, permite o funciona como el patrón. La cuestión es que Barthes observa una tensión entre la actividad de su función y la inactividad de su significación: es el sentido el que vuelve intransitivo el objeto, llega a decir.

Así que, en tanto que se da un proceso en el mundo de la moda, de exhibir tendencias sociales, semióticas, más que objetos, se entiende que a medida que se

despoja el objeto de su transitividad, de su función, la moda se acerca a la inutilidad, a la falta de función –que exalta aquel superávit sobre la supervivencia, como se dijo– y al despliegue semiótico, que la acerca al arte, como ha querido. Incluso, en el otro polo del mismo tándem, el arte ha pretendido deshacerse del sentido, reducirse a simples dispositivos objetuales que, vagamente, en tanto que objetos, señalan esa frontera, ese límite entre el decir y el no decir, el ser y el no ser, y superan esa dualidad en esa suerte de simulacro, que no es ni ser ni no ser. O, en la moda, se reduce a explicitar el mensaje o la tendencia social, que ribetea el valor simbólico de la mercancía: por ejemplo, recientemente, el mundo textil ha abrazado el feminismo con la incorporación, en plena era #metoo, por parte de la directora creativa de Dior, Maria Grazia Chiuri, del título de la obra de Chimamanda Ngozi Adichie, *We should all be feminists*.

Ya Alicia Framis se había percatado del poder del mensaje ‘político’ en la ropa –y de su desactivación– en la obra *Wear the message* (2020), en la que una suerte de lienzo, como revisión de Pollock, se convierte en un *outfit* con inscripciones, lo que nos recuerda al desfile de Alexander Macqueen de la Semana de la Moda londinense de 1999, en el que el vestido de la modelo también era inscrito, como lienzo blanco. Era tejido y cuerpo femenino inscrito.

Las colaboraciones, además, vienen de atrás y son múltiples: Dan Graham crea en 2016 un pabellón caleidoscópico con Phoebe Philo, que trabajaba para Céline, y a través del que se mostraba una perspectiva de las modelos como simulacros aparentemente defundamentados, al ser vistas por los espectadores, siempre, a través de la instalación de metacrilato que desmaterializa y virtualiza los cuerpos, separándolos, no solo de los espectadores, sino también de sí mismos. No obstante, ya Alexander Macqueen había proyectado, esta vez en la Semana de la Moda de París de 2006, un holograma de Kate Moss. David Delfín, algo antes, presentó en Cibeles *Cour de miracle* (2002), inspirado en Magritte y en Buñuel –y probablemente en Hans Bellmer– un desfile en el que las modelos aparecían con capuchas y sogas; este se asoció, a través de una lectura inmediata, mediática, al contexto histórico que en aquel momento era –y es de nuevo– Afganistán, desde una superioridad moral, o desde una perspectiva que vuelve a confundir el ser con el deber ser y entiende que la obra muestra un deber ser.

## El sistema de la moda

Pero la moda no tiene solamente relación con la sociología, constituye en sí misma un código que a la vez dialoga con su expresión y comunicación. Como vio Barthes, la moda configura un sistema con cuatro elementos: la vestimenta real o material, el símbolo que es la propia vestimenta, la representación icónica de la misma, y, por último, los signos lingüísticos sobre ella (*El sistema de la moda* 17). Tanto la representación icónica –la imagen, la fotografía– como el vestido transformado en lenguaje remiten a una misma realidad, que es la material, portada por la modelo y conectada semánticamente con un contexto sociológico y simbólico: define lo que está bien, *in*, manifiesta un estatus económico y social e implica el conocimiento del código.

Del primer nivel icónico que sería el patrón de costura, que determina la técnica, se pasa al vestido tecnológico, real, y, salvando la representación icónica, se pasa al nivel escrito, que en un contexto de una producción seriada, industrial, pasa a ser la elaboración del *outfit*: qué es lo que se lleva, lo que debe llevarse –y con qué–. Es un texto retórico connotado, y es aparentemente denotado. Sin embargo, habla desde el principio de autoridad, con términos más o menos técnicos de costura, antes, y con los elementos concretos del *outfit*, ahora: *prints tye dye*, tacones *peep toe*, o bolso *clutch*, etc. se trata de una terminología que además enfatiza la pertenencia al grupo común, al *fashion group*. En cualquier caso, es un acto perlocutivo.

Los niveles se despliegan, se subdividen y se entrelazan en un universo en tránsito entre las palabras y las cosas. Se da una disonancia entre la significación y la representación, entre el orden semiótico y óntico o referencial, disonancia que había señalado Frege: el significado de algo no es simplemente el referente, la denotación. El significado puede excederla. De hecho, sucede constantemente, e incluso excede la alusión al sentido, al orden connotado: ¿qué es lo que se dice sin decirse? Incluso en el caso de que hubiese líneas de conexión entre las palabras y las cosas, como quería el positivismo lógico inicial, no serían tan directas, pues son las representaciones del mundo las que han de poder ser verificadas y refutadas, como quería Carnap, y estos enunciados de refutación o verificación ya constituyen por sí mismos un orden semio-ontológico. Fuera de los goznes permanecen los órdenes de estas realidades. Las fuerzas del lenguaje y de la materialidad de la realidad se entrecruzan y casi ni en el orden formal es posible realizar incisiones limpias.

### **Los textos escritos. Los elementos del texto, sus funciones y su traslación social**

Si Barthes distinguía entre lo icónico, lo terminológico y lo retórico, Mieke Bal se centra en las estructuras retóricas de los textos, distinguiendo el papel que cumple cada elemento: se observan, a partir de ellos, las inscripciones sociales oblicuas, como los enunciados de Michel Foucault. No se trata solo de contenidos, sino también de posiciones en el texto-tejido social.

El texto no es la historia: es el agente de la narración, aquello que la relata (Bal *Teoría de la narrativa* 14). A partir de su diferenciación, quiero derivar que el texto es la inscripción en la que suceden acontecimientos. La estructura que organiza esos acontecimientos es el logos, la ley, que ha sido determinada históricamente, aunque se ha presentado como universal. Esa estructura desarrolla una línea cronológica, que subsume el logos al orden humano –que es *nomos* más que *physis*– y es habitada por actores, que son posiciones estructurales particularizadas con trazos psicológicos que los transforman en personajes o unidades semánticas, pues, como Margaret Mead nos contaba, la individualización cultural confería la falaz sensación del libre albedrío, aunque los miembros del grupo social simplemente reproducían las tramas culturales.

En caso de que se trate de unidades semánticas complejas, que proyecten perspectivas psicológicas, se habla de personajes redondos, o, por el contrario, serán estereotipados, planos, genéricos (Bal, *Teoría de la narrativa* 89): serán sustancias segundas, *morphés*, posiciones meramente estructurales que ayudarán a definir el *topos* de la historia, con una finalidad relativamente velada de (re)inscripción social. Los personajes femeninos han sido, tradicionalmente, de este tipo. Pero los elementos del relato, de la historia fábula y sus relaciones no componen el texto: el texto es un código articulado por un agente que no es el escritor, pues este se distancia entre bambalinas y se desdobra en su portavoz ficticio, el narrador, que por veces puede transferir su función a los personajes. El escritor es el escriba. El escritor no siempre es autor. No solo es esa figura que se gesta durante la modernidad –el autor como padre de la criatura, que anunciaba Montaigne en sus *Ensayos*–, sino que también es el agente de la genialidad, y tanto él como su texto son la mercancía: un objeto que además porta los símbolos culturales. Aun así, asumiendo esa figura, se puede desdoblar en funciones: la histórica, la social y la real, como analiza Foucault en la conferencia ¿Qué es un autor? (1969).

La *cuestión* es que, sobre la superficie de inscripción, se cincela un texto, un código inteligible por la sociedad, porque es reconocible estructural y semánticamente. Es, por tanto, un código que reproduce el *nomos*, la convención lingüística y la costum-

bre dominante. Incluso cuando se pretenden incorporar nuevas demandas sociales o nuevas voces de subalternidad, que a veces acaban funcionando como etiquetas de mercado. Este código adquiere la forma, la apariencia, de un relato. Historia y fábula, estructura y semántica, tienden a reproducir los elementos dominantes del arquetipo, texto que se escribe como logos en la zona de inscripción, que funcionaría como *arkhé* primordial. El escritor elabora con repeticiones diferenciales un relato que repite la estructura social.

Puede, eso sí, que el escritor adopte otra postura estructural en relación con el propio texto –como *nomos*– y no lo reproduzca como *logos* universal, como natural, asentando la ordenación social, de manera que altere las posiciones estructurales y las dimensiones semánticas y movilice afectos de cara a la aceptación de un antisujeto y sus metas, por ejemplo (Bal, *Teoría de la narrativa* 40). Puede que ese escritor no altere solo la historia o la fábula, sino el código en sí, que ocupe una posición estructural descentrada o periférica, en relación a la superficie de inscripción que es el lienzo social y, obviamente, elabore no solo un relato diferencial, de pequeños desplazamientos, sino de diferencias ontológicamente positivas, de manera que el texto se convierta en otra cosa, en escritura, por ejemplo.

¿En ese sentido, se arriesga a no ser incorporado por el canon? Ha dicho Bloom que es el parámetro que aspira a ir a otro lugar a pesar de las influencias (*El canon occidental* 22). Nos preguntamos si solo reproduce variantes del relato, pero manteniendo el mismo logos, a través de los escritores/escribas. ¿Se reserva el espacio a aquellos autores que permiten reproducir y asentar el *modus* cultural? Autores que funcionan como modelos intelectuales, muy diferentes a las anteriores modelos femeninas: ellos enuncian la *morphé*, las otras carecían de ella y debían buscarla –para ser–, deben poder ser enunciadas<sup>4</sup>.

El principio ontosocial se mantiene en el texto, la diferencia que vincula la inscripción a los lectores es fenoménica: la fábula. La ley, como se decía en el Éxodo, se introducirá así en el pecho de las gentes, es decir, en el sistema emocional y cognitivo de los individuos. Existe una aparente diversidad que satisface la adaptación filogenética del cerebro: la estabilidad del reconocimiento y, por otro lado, ligeras modificaciones que mantienen la atención. Es así como, siguiendo a Bloom, el canon combina la originalidad con la tradición. Aun así, repite: no es moral ni ideológico (*El canon occidental* 39).

---

4 Recordamos aquí la diferenciación que dibujaban Deleuze y Guattari entre los sujetos de enunciado y de enunciación (*Mil mesetas* 133).

No se trata de principios, dice, sino de finalidades, aunque, le diremos, principio y finalidad teleológica coinciden. Le diremos, también, que se trata del lugar invisible del que mana el texto que se despliega ya como inscripción en el *topos* social, en forma fenoménica de relato. Una suerte de dominio sobre la Unidad y la Multiplicidad, un juego de diferencia controlada, parece pedir Bloom, que es en lo que Occidente ha estado centrado. Pero si el texto es el código dispuesto en la zona de inscripción social –elemento o ejemplo del sociolecto o idiolecto–, la escritura es la libre disposición del código o su subversión desde su interior, como caballo de Troya que irrumpe en el centro de la *polis*.

Pero ¿quiénes han sido tradicionalmente los agentes que seleccionan a quien mantiene el *statu quo*? Se señala la presencia masiva de editores masculinos (e incluso de manuscritos masculinos). Frente a eso, el ámbito de la edición está feminizado en cuanto a las agentes literarias, en parte comerciales, en parte relaciones públicas: ellas forman parte del espacio público en el que no se toman decisiones, solo se ejecutan, con buenas formas, clichés propios del género femenino. Es una visibilidad agradable sin relevancia. Algo que, como vio Eva Illouz, se lleva haciendo desde mediados del siglo XX en el ámbito empresarial, porque facilita la productividad (*Intimidades congeladas*).

Inma Otero considera que cuando el género femenino ocupa las instancias de la autoría lo hace como mercancía, pues se constituye un sector paralelo a la literatura oficial y su canon (“A ficcionalización do eu”). La literatura femenina sería un nicho de mercado y una desviación con respecto al Principio. Pero la distribución del *topos* de lo sensible, de la *aisthesis*, es política, decía Rancière. Y eso es lo que está en juego.

Ese nicho de mercado se define por clichés: si la cultura occidental se ha caracterizado por buscar posiciones transcendentales para el sujeto, que es masculino, y las consigue a través de hazañas en el espacio público-político, se ha consentido que la literatura femenina exponga el espacio de la *domus*, el área de intimidad, siempre algo morbosa y por lo tanto comercial. La literatura femenina no se ha considerado entre los textos de primer orden, relevantes para lo que se ha entendido como ‘ontología humana’.

### **¿Tomar la voz y reescribir el logos?**

Recordemos que ellas carecían de logos, alma racional. Ellas tenían *phoné*, voces, pero también les habían sido arrebatadas: eran cuerpos mudos, como decía Isabella Rossetti de las modelos, actrices que no pueden hablar. Siendo despojadas de la voz, que

es la fuente a partir de la que puede emanar el lenguaje articulado, son ellas mismas las articuladas, las inscritas y las escritas: a lo largo de la historia de la literatura se ha condenado lo que eran y se ha exaltado lo que deben ser: esa *morphé* que las define como objetos morales, en lugar de como sustancias existentes. Helena, Circe, Medea, recurren a la belleza o a la hechicería, aspectos poco consistentes, apartados de la ley y de la verdad, de la iluminada razón: ardidés de mundos prepatriarcales y anteriores al concepto de justicia griego –clásico–, como explica Agra en *¿Olvidar a Clitemnestra?*

Esto no sucede solo en la Antigüedad. Doris Lessing, en el prólogo del *Cuaderno dorado*, de 1962, nos dice que la literatura que las escribe en ese momento todavía las representa como bravuconas, traicioneras, agresivas, neuróticas, etc. Y no se veían como posturas ideológicas, sino científicas y filosóficas. Recientemente hemos visto cómo ellas recuperan la voz literaria, toman la tinta y, a través de autoras, se reescriben: Circe, mediante Madeline Miller (o Begoña Caamaño), Medea a través de Chantall Maillard, Clitemnestra o Helena, con Claire Heywood, o Penélope a través de Margaret Atwood, llegan a nosotras aportándonos su perspectiva, dándose a conocer, por fin, como sustancias existentes. Han tomado el lenguaje (y la sororidad).

### **Ellas tejen la escritura**

De hecho, durante la eclosión feminista de los 70, concretamente del feminismo humanista liberal, resultó primeramente interesante reivindicar el espacio público –político– para las autoras, de manera que dejasen de estar silenciadas/veladas, lo que formaba parte de la agenda práctica del feminismo. A la vez se desarrollaba, en ese momento, el posestructuralismo, a donde se va la rama teórica del feminismo. Niega que el texto se deba a un origen, a un autor el texto se debe al propio lenguaje como instrumento de reproducción social: los textos se inscriben en las superficies que, por cierto, también son los cuerpos. Habría, por tanto, que deshacer el texto que reproduce el *Logos*, y viajar hacia la escritura. Deconstruir, romper con la reproducción del idiolecto, en palabras de Barthes, que funciona como eje político y económico (de la industria cultural), y llegar a un estado de pérdida que hace vacilar los fundamentos ideológicos, culturales. La alteración de los valores estéticos era también la alteración de los valores éticos o morales y, por lo tanto, la posible alteración del propio canon, pues las formas estéticas son formas culturales definidas por los estamentos de poder, por mucho que Bloom diferenciase lo estético de lo ideológico...

Se transitan las líneas de fuga, y en ese texto horadado aflora la escritura, los niveles de significancia. Es el *queer* de la literatura. No se busca un género, una *morphé* en

la cual la reproducción técnica limite lo literario a los parámetros de una epistemología del reconocimiento, exitosa en la academia y en el mercado. Se trata de posicionarse al lado de la insignificancia, no productora de capital, al lado de lo irrelevante para el sistema y para el yo, que se deshace de las estructuras de poder que lo componen y alcanza, diluyéndose en la escritura, un espacio preresentacional: rompe el patrón y es *an-arkhé*.

### **El cuerpo y la palabra, el texto y la carne**

El texto tiene cuerpo, un cuerpo de goce que no es *decible* (Barthes, *El placer del texto* 35). Es el erotismo de la escritura que toma la carne y su voz, y se aleja de un logos que no le ha pertenecido, como un rito iniciático a través del que establecer potentes conexiones que deslocalizan al sacro autor y caminan los desiertos, con múltiples horizontes. El erotismo es donde la vestimenta se abre y en ese límite es donde la cultura se abre y se vuelve activa.

Cuando ellas despierten de entre los muertos, de entre las palabras, de entre las leyes (Cixous, *La risa de la medusa* 17), se materializará la renuncia al logos inscrito en los cuerpos sociales, decimos nosotras. Estas nuevas formas sin patrón producen una nueva cultura que no subordina a los subalternos al juego perverso de reproducir su propia esclavitud.

No quieren ser heroínas, compartir espacio con sujetos hegemónicos. No pretenden salvar a nadie más que a sí mismas y, ni siquiera, restituyendo el ego, sino deshaciéndolo, y aumentando así su potencia. Como el personaje de GH de Clarice Lispector, fractura su identidad a medida que la autora, escondida, dinamita el género textual: ellas ya no son lo inscrito, ni siquiera se inscriben, sino que son la inscripción, el juego onto-semiótico del simulacro como acontecimiento defundamentado en el que no hay ya un sujeto frente a un objeto que describir fenomenológicamente.

Con la yema se dibujan contornos en el vacío, se habita el *underground*, se desvelan las fuentes, se surcan los peligros de la nada y se nos conduce, escribiendo en los márgenes, iniciáticamente, hacia el umbral, para que podamos decir, como Heléne de Clarice: Era una mujer casi increíble. O, mejor dicho, una escritura (Cixous, *La risa de la medusa* 56).

## Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos. Homo sacer, IV, 2* [2014]. Valencia, Editorial Pre-Textos, 2017.
- Aristóteles. *Física*. Barcelona, Editorial Gredos, 1995.
- Baceiredo, Rebeca. *Oikonomía do xénero. Relato das clausuras*. Rianxo, Axóuxere Editora, 2016.
- Barthes, Roland. *El sistema de la moda* [1967]. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- . *El placer del texto* [1973]. México, Siglo XXI Editores, 1982.
- . “La semántica del objeto” [1966]. *Revista de Occidente*, No. 104, 1990, pp. 5-18.
- Bayer, Raymond. *Historia de la estética* [1961]. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Bloom, Harold. *El canon occidental* [1994]. Barcelona, Anagrama, 2006.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos, 1995.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [1980]. Valencia, Pre-Textos, 2006.
- Hahn, Katharina; Becky Gee, Fiona Plowman y Jane Laing (eds.). *Moda. Toda la historia* [2013]. Barcelona, Editorial Art Blume, 2017.
- Hall, Stuart y Toni Jefferson. *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain* [1976]. Londres, Routledge, 2003
- Fromm, Erich. *El miedo a la libertad* [1941]. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2008.
- Illouz, Eva. *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
- Martínez Marzoa, Felipe. *Historia de la Filosofía. Filosofía antigua y medieval* [1973]. Madrid, Ediciones Itsmo, 1984.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* [1985]. Madrid, Cátedra, 1990.
- Mosterín, Jesús. *El pensamiento arcaico* [2006]. Alianza Editorial, Madrid, 2015.
- Negri, Antonio. *Marx más allá de Marx. Cuaderno de trabajo sobre los Grundrisse* [1998]. Madrid, Akal, 2001.
- Levi-Strauss, Claude. *Antropología estructural* [1958]. Buenos Aires, Paidós, 1995.
- Otero, Inma. “A ficcionalización do eu: autoría e protagonismo das mulleres na literatura”. *Anotacións sobre literatura e filosofía*, n o.6, Vigo, Euseino? Editorial, 2014.

Polanyi, Karl. "El sistema económico como proceso institucionalizado" [1957]. *Lecturas de Antropología Social y Cultural. La Cultura y las culturas*, Velasco, H. (comp.). Madrid, Editorial UNED, 2010, pp. 275-306.

Savage, Jon. *Teenage. La invención de la juventud 1875-1945* [2007]. Madrid, Desperta Ferro Ediciones, 2018.

Simmel, Georg. *Filosofía de la moda* [1905]. Casimiro Libros, Madrid, 2017

Von Petzinger, Genevive. *The first signs: unlocking the mysteries of the world's oldest symbols*. Nueva York, Atria Books, 2016.

## **DE CAMINAR Y MIRAR: NOTAS SITUACIONISTAS EN LA POESÍA DE KARMELO C. IRIBARREN**

**ABOUT WALKING AND WATCHING: SOME SITUATIONIST NOTES IN KARMELO C. IRIBARREN'S POETRY**

Cristina Tamames Gala<sup>1</sup>   
Universidade de Santiago de Compostela  
[cristina.tamames@usc.es](mailto:cristina.tamames@usc.es)

Fecha de recepción: 03/12/2020

Fecha de aceptación: 21/11/2021

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.16986>

**Resumen:** El Movimiento Situacionista se yergue como referente de la acción resistente a las prácticas y modelos de comportamiento más asentados con el capitalismo del siglo xx, en su creciente agresividad. Su vinculación al Mayo francés, su lucha político-social y su particular interés en el urbanismo convergen en un eje sólido para la reflexión. Las manifestaciones culturales del proyecto, e incluso las literarias, ocuparon un lugar destacado desde el desarrollo teórico de las bases. No obstante, la revisión de los casos concretos aún merece una atención más exhaustiva, tanto en su contexto temporal como en trabajos posteriores.

Este artículo se encarga de proponer una lectura actual de algunos principios del movimiento en la poesía de Karmelo C. Iribarren. Si bien una aproximación a sus trabajos garantiza el tratamiento urbano, también puede permitir una actualización de

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de mi labor como investigadora predoctoral en la Universidade de Santiago de Compostela con una Ayuda del Ministerio FPU15/07234 para la formación del profesorado universitario. También se vincula con mi pertenencia al proyecto Poesía actual y política: conflicto social y dialogismos poéticos (POEPOLIT II, PID2019-105709RB-I00).

ciertos parámetros que remiten a una mirada situacionista, que se completará con su encaje en el siglo xxi.

**Palabras clave:** Ciudad; Movimiento Situacionista; Karmelo C. Iribarren; psicogeografía; *flâneur*, poesía.

**Abstract:** The Situationist Movement stands as a benchmark for resistance action to the practices and models of behavior in 20th century capitalism, mainly in its increasing aggressiveness. Its links to French May, its political-social struggle and its particular interest in urban planning create a solid axis for thinking. The cultural manifestations of the project, and even the literary ones, connect to the theoretical development of the bases. Nevertheless, the review of the specific cases still deserves more attention, both in its temporal context and in later works.

This paper proposes a current reading of some principles of the Movement based on Karmelo C. Iribarren's poetry. Although an approach to his works ensures urban treatment, it can also allow an update of certain factors next to a Situationist bases, which will be completed in the 21st century perspective.

**Keywords:** City; Situationist International Movement; Karmelo C. Iribarren; Psychogeography; *flâneur*, poetry.

Una calle que parece no tener razón, porque en realidad no une un punto con otro, sino que simplemente permite un recorrido (Fernando Aínsa, "La ciudad" en *Travesías, Juegos a la distancia*, 2000).

La ciudad literaria también tiene sus tres cosas imprescindibles [...] un café con tradición, un amigo librero y un trazado por donde nunca resulte aburrido caminar [...] (Jorge Eduardo Benavides, "Madrid era una siesta" en *Ciudades posibles*, 2010).

El auge de los estudios geoliterarios perfila un campo abierto que activa nuevos planteamientos en la concepción del espacio. El giro espacial, que ha recibido una gran cobertura académica por parte de investigadores y especialistas en los últimos años, ha producido resultados tanto teóricos, críticos o metodológicos como lecturas artísticas

afines a estos planteamientos, lo cual ha consolidado una fructífera línea de estudio. No obstante, la dimensión espacial cuenta con una rica tradición en la que se inscriben desde la utilización de elementos espaciales como estructuras de identificación que enriquecen el campo cultural, vistas en los inicios decimonónicos pero también incluso en las guías literarias recientes, hasta las iniciativas situacionistas del siglo xx. Aun así, un lugar común a las distintas vías son los coadyuvantes vínculos con las ciencias sociales, principalmente con la filosofía política. De este modo, incidir en el alcance de los movimientos de los años cincuenta y sesenta sugerirá una trayectoria confluyente con las iniciativas de construcción literaria de la ciudad en contacto con el régimen económico-político dominante y sistémico. La urgencia por revisar esas bases en el terreno de la poesía contemporánea ha supuesto un reto todavía abierto, que este artículo trata moderadamente de afrontar. Se investigará cómo la poesía de Karmelo C. Iribarren porta ciertas resonancias del situacionismo poético.

La presencia de una introducción teórica tan firme se decide en pos de otorgar un marco teórico contrastado y actual para la revisión de la poética de Iribarren. Esta determinación se toma ante peligros minimizadores que afectan tanto al entendimiento del Movimiento Situacionista en su contexto como a su pervivencia, junto a cierta futilidad o ligereza que parecen arrastrar sus propuestas conceptuales, tales como la deriva o la psicogeografía.

### **Notas para el Situacionismo**

Un repaso por los precedentes del Movimiento Situacionista destacaría que el neocapitalismo occidental de los productos de mercado y la sociedad de consumo habían quedado consolidados en los cincuenta. La eclosión y estabilidad de los valores burgueses definió la solidez de un sistema que, sin afán de dibujar el escenario pormenorizado, se nutría y nutre de proponer ideales materiales para, posteriormente, culminar tales aspiraciones. El desarrollo de la “sociedad del espectáculo” (Guy Debord) retrataba, entre otras cosas, la asfixia que aplican las formas dominantes, el imperio de lo audiovisual y la depreciación del valor cualitativo:

[...] el humanismo de la mercancía toma en cuenta “los pasatiempos, los ocios y la humanidad” del trabajador simplemente porque la economía política puede y debe ahora dominar estas esferas en tanto que economía política. [...] El espectáculo es una guerra del opio permanente para hacer aceptar la identificación de los bienes a las mercancías [...] (Debord, *La sociedad* 25).

Las pretensiones de resistencia o “nueva vanguardia”, donde se sitúa el situacionismo, se apoyaban en la oposición a la estela de la sociedad de consumo<sup>2</sup>. El situacionismo comenzó a actuar en contra de la apariencia, el espectáculo, la no intervención y la evolución del trabajo en el sistema capitalista, por lo que incentivó la inserción del arte en el terreno de la acción social. Su articulación en clave política pudo encontrar reflejo en las revoluciones ciudadanas y estudiantiles de las décadas de los sesenta y setenta, como el Mayo del 68 o *The Angry Young Men*. También cabe revisar la intersección que propone Miquel Amorós, quien, sin ignorar la vertiente cultural del proyecto, se había encargado de matizar:

La revolución cultural, entendida como subversión de la vida cotidiana bajo el capitalismo, era el complemento creativo de la revolución social. Al convencerse de la imposibilidad de una autonomía cualquiera en la esfera artística y cultural, abandonará su experimentalismo anterior y se dedicará al trabajo teórico según las pautas del método marxista-hegeliano, buscando su aplicación en el terreno de la lucha de clases. Desde entonces, dejará de considerarse una vanguardia artística y pasará a definirse como una organización revolucionaria. Su labor fue casi confidencial, subterránea, de corta irradiación, envuelta en una espesa oscuridad (166).

Ante la imposición de habitar una ciudad bajo ciertas condiciones de organización político-social, surgió, a finales de los cincuenta, una iniciativa ideológica de acción en busca de desafiar las convenciones capitalistas. Se pretendía proponer una alternativa para la experiencia urbana. El teórico francés Henri Lefebvre denunciaba así el estado previo de la cuestión: “Es el espacio y por el espacio donde se produce la reproducción de las relaciones de producción capitalista. El espacio deviene cada vez más un espacio instrumental” (“La producción del espacio” 223). Para huir de estos planteamientos, se apeló a una cierta vivencia personal del entorno, la cual diseña mapas cognitivos llenos de trayectorias emocionales<sup>3</sup>.

Su dinamismo teórico no se reduce a situar la cotidianeidad en el centro del debate o la defensa de un sistema de elaboración de poéticas, sino a la aplicación de las mismas, a su ejecución. Por ello, Alberto Santamaría regresaba a la lógica de la

---

2 En la tradición del situacionismo se hallan movimientos profundamente determinantes en la evolución social y cultural del pasado siglo. El impulso situacionista se ve inspirado, entre otros, por los movimientos obreros de tradición decimonónica, así como por las aspiraciones rupturistas de las vanguardias históricas previas a su museificación. De hecho, intentos de asimilar la Teoría Situacionista al surrealismo en el entorno urbano generaban un resultado puramente teórico (10) tal y como señalaba Bárbara Barreiro. La herencia de tales proyectos se inserta en recursos como el *détournement*, esto es, la deconstrucción del objeto y su reformulación desde la órbita crítica. Esto volvía a tener vigencia conforme a las teorías de la reproductibilidad del arte, donde la aportación de Benjamin (1989) fue crucial en la dialéctica del original y copia.

3 En relación con ello, Uwe Lausen definía a los situacionistas no como cosmopolitas, sino “[...] cosmonautas. Osan lanzarse a espacios desconocidos para construir en ellos zonas habitables para hombres no simplificados e irreductibles” (en Debord y otros, *Filosofía para indignados* 153).

insatisfacción que el sistema no puede culminar: “Vida cotidiana y realización del arte se debían conectar en tanto que suponían el espacio desde el cual abordar/disparar la mutación en el orden de los deseos, o en los deseos del orden” (133). Esta elección ya es política. O dicho de otra manera por él mismo:

Frente al concepto de artista como *entretenedor* que amuebla “bellamente algunas diversiones”, se proponen un arte que dé sentido a la vida cotidiana, realizando el arte, es decir, transformando la experiencia directa que la cultura dominante dibuja y sobre la cual traza nuestras experiencias del tiempo y del espacio (135).

Bajo la certeza de que el sistema dominante invadirá las propuestas concebidas de acuerdo con una reacción opositora tal y como hizo con sus precedentes, los principios del grupo ideológico formulaban la designación de sus obras como “antisituacionistas” para adelantarse a la consumación de tal absorción<sup>4</sup>. Por tanto, eran conscientes de la finitud del sustrato “plenamente revolucionario” con el que comenzaron su actividad. Alexander Trocchi afirma: “El arte no puede tener significado vital para una civilización que levanta una barrera entre el arte y la vida y que colecciona productos artísticos como despojos de ancestros a venerar” (en Debord y otros, *Filosofía para indignados* 135). La proyección de este movimiento se sintetizó con esplendor en la creación de la *Internacional Situacionista* (1957-1972), revista donde fueron recogidas las propuestas de todos los integrantes, en vez de construirse un manifiesto unitario meramente rubricado por sus miembros<sup>5</sup>.

El proceso de conformar las obras quedaba sujeto a un margen de experimentación artística en consonancia con los fundamentos teóricos. Lingüísticamente, el deseo de eliminar el diccionario, representante del estatismo y la institucionalización semántica, demostró la necesidad de flexibilizar los consolidados recursos del arte. En el trasfondo emergía la voluntad de poner la revolución al servicio de la literatura; todo su potencial asumible desde claves poéticas: “¿Y qué es la poesía, sino el momento revolucionario del lenguaje, inseparable como tal de los momentos revolucionarios de la historia y de la vida personal?” (Debord y otros, *Filosofía* 121).

En términos generales, el situacionismo apostaba por la libertad frente a los límites que impone la sociedad asentada en el neoliberalismo; planteaba romper con el aburri-

4 A pesar de la voluntad empírica del proyecto, los problemas derivados de su materialización artística persistieron, pues ya existía una brecha entre los situacionistas ante la mera posibilidad de ejecutar dicha practicidad. Unos abogaban por contribuir a la revolución social pura y la crítica a la sociedad neocapitalista, mientras que otros preferían seguir una línea artística pero distanciándose de las normas creativas.

5 Frente a la estabilidad de componentes asociados a otras corrientes artísticas, la heterogeneidad de movimientos que convergen ideológicamente en el corazón del situacionismo, como la Internacional Letrista, desembocan en una constancia poco sólida por parte de sus integrantes. A ello se debe señalar la excepción del líder ideológico, Guy Debord.

miento, la especialización y, en suma, las raíces de un capitalismo de creciente fortaleza. De este modo, también pretendía desmarcarse de la función de espectacularidad, inherente a las formas sociales modernas, en favor de primar la visibilidad de la vida cotidiana como vía de arte futuro<sup>6</sup>. La hegemonía rupturista del movimiento se ancló en la creación de situaciones que reflejan el trazo de un rumbo en la vida de las personas. No se trata de registrar hitos o límites para asemejar el espacio, lo cual desemboca en arquetipos de alineación social, sino de permitir la libre disposición de trayectorias por parte del sujeto-constructor. De este modo, se abogaba por la preeminencia de la experiencia para la producción artística por encima de cualquier aspiración globalizante. Mario Perniola destaca la representación cualitativa el espacio, el impulso de la vida cotidiana y la mera supervivencia como algunos epítomes situacionistas ya que

[...] la pretensión fundamental del poder, sea este neocapitalista o burocrático, es la organización detallada y capilar de un estado de narcosis, de pasividad y de docilidad que se parece a un suicidio diferido e implica la renuncia total de los sometidos a cualquier actividad creativa o iniciativa autónoma (63).

De este modo, ante la necesidad de otras perspectivas urbanas, cabe explorar dinámicas diferenciales pero, aun así, sensibles a la realidad de la distribución de cada ciudad<sup>7</sup>. Debord precisó la importancia de coordinar los ejes asociados a un capital cultural o simbólico específico, nociones propias de sociología a la altura de 1958, y la perspectiva psicogeográfica:

El análisis ecológico del carácter absoluto o relativo de los cortes del tejido urbano, del papel de los microclimas, de las unidades elementales completamente distintas de los barrios administrativos, y sobre todo de la acción dominante de los centros de atracción, debe utilizarse y completarse con el método psicogeográfico. El terreno pasional objetivo en el que se mueve la deriva debe definirse al mismo tiempo de acuerdo con su propio determinismo y con sus relaciones con la morfología social (Debord, *Teoría de la deriva*)<sup>8</sup>.

6 Desde la sociología, Agnes Heller aporta su contribución: "Así la vida cotidiana, la forma inmediata de la genericidad del hombre, aparece como la base de todas las reacciones espontáneas de los hombres a su ambiente social, la cual a menudo parece actuar de una forma caótica. Pero precisamente por esto está contenida en ella la totalidad de los modos de reacción, naturalmente no como manifestaciones puras, sino más bien caótico-heterogéneas" (12).

7 Como teórico del espacio, Michel de Certeau indicaba que caminar por la ciudad es ir cazando signos, es decir, ir apropiándose de la misma: "El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación [...] es a la lengua o a los enunciados realizados [...] es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón [...]; es una realización espacial del lugar [...]; en fin, implica relaciones entre posiciones diferenciadas, es decir 'contratos' pragmáticos bajo la forma de movimientos [...]" (109-110).

8 La observación del constructo ciudad resulta relevante porque, por sí solo, el urbanismo "como ideología formula todos los problemas de la sociedad en cuestiones de espacio y transpone en términos espaciales todo lo que viene de la historia, de la conciencia" (Lefebvre, *El derecho a la ciudad* 61). Por tanto, no solo se valora en términos sincrónicos, sino también diacrónicos donde, consecuentemente, el lugar de la memoria ocupará una variable.

El concepto de deriva explica el trazado de un itinerario que conforma la ubicación urbana mediante el entramado de sentimientos y reacciones emocionales desarrollado por un individuo a partir de experiencias en ambientes concretos. Lejos de proponer un urbanismo unitario, surge la atención sobre las situaciones. Estas nociones se arraigan en la psicogeografía, que enlaza las construcciones geográficas con el comportamiento afectivo del sujeto, en pos de un redescubrimiento de la ciudad. Se enuncia, por tanto, una ontología de camino aperturista hacia la espontaneidad no aleatoria, como ya plasmaron los trabajos de Chombart de Lauwe en 1952, pero sí escindida del tradicional y estudiado paseo. Perpetrar la deriva supondrá romper con la posibilidad de espacio deshumanizado, de los lugares sin alma<sup>9</sup>.

El situacionismo infunde la necesidad de la “asunción de un devenir” personal, pues cada situación responde a las activas incidencias en los hábitos de su creador, por lo que la elaboración de una cartografía urbana se sujeta a la fragmentariedad de pasajes experimentados por un individuo. Así Debord apuntaba un posible proyecto de barrios estados-de-alma, según el cual “cada barrio de una ciudad habrá de intentar provocar un sentimiento simple, al cual el sujeto se expondrá con conocimiento de causa” (*Informe sobre la construcción...*). Se pretende dar una sola respuesta a cada situación: la autenticidad de la experiencia vivida y la autonomía de cada momento que posteriormente se articula como eslabón de un conjunto<sup>10</sup>. De hecho, Michel de Certeau había postulado que:

El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar; una experiencia, es cierto, pulverizada en desviaciones innumerables e ínfimas (desplazamientos y andares), compensada por las relaciones y los cruzamientos de estos éxodos que forman entrelazamientos, al crear un tejido urbano [...] (116).

Ya se ha sugerido que la construcción del sistema conceptual situacionista alrededor de un poema no se enclava en ningún corpus declarado. Desde el *flâneur* de Baudelaire hasta *Poeta en Nueva York*, “lo urbano le da a la poesía un tema, pero más, le otorga un

---

9 Aunque podría asociarse al concepto de no-lugar de Marc Augé (1992), en este punto, cabe establecer un inciso: el concepto de deriva, que propone una delineación del trazado singular para cada individuo, aunque también sea viable perpetrarlo de manera colectiva, se alejaría del perímetro de dominación de las heterotopías enunciadas por Foucault. Se opondría a cualquier método de organización estructural: “Hay de igual modo, y probablemente en toda cultura, en toda civilización, espacios reales, espacios efectivos, espacios delineados por la sociedad misma, y que son una especie de contraespacios, una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales, todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización” (87).

10 De este modo, es posible entender los efectos y las formas del ambiente geográfico a través de las emociones y el comportamiento de las personas, por lo cual el situacionismo acepta una estructuración episódica de la vida cotidiana.

habla, [...] Habría que analizar el modo en que ese fraseo [...] dará paso a una nueva expresión que supone pertenencia e identidad y va a tener continuidad en generaciones posteriores” (Boccanera 4). Pero no solo se trata de una innovadora tipología de discurso. La cultura de camino y la práctica del espacio por el sujeto ya se habían introducido en ámbito hispánico a través de títulos de Ángel González (*Tratado de urbanismo*, 1976) o Luis García Montero<sup>11</sup>, e incluso más recientemente Jon Juaristi presenta algunas composiciones poéticas sensibles a la distribución y experimentación espacial.

Lograr erigir un urbanismo diferente, basado en compilar situaciones, se traduce en el diseño de un mapa cognitivo de sentimientos que singularizan la habitabilidad de la ciudad. Finalmente, el trazado cartográfico se apoya en la exposición de los afectos. En el ensayo “Otra ciudad para otra vida”<sup>12</sup>, Constant lo retrata así: “Una de las tareas que estamos emprendiendo es un estudio profundo de los medios de creación de ambientes y de la influencia psicológica de los mismos”.

### Notas para la poética de K.C. Iribarren

En términos generales, se rechaza la presencia activa de la discursividad de poder insertada en el acto comunicativo en servicio de propaganda; de hecho, los situacionistas defendían la existencia de un engaño inherente al lenguaje en los medios. Vaneigem reivindica y sitúa en la base de la poesía la espontaneidad, lo cualitativo y la vida cotidiana (226-241). De acuerdo a la huida de lo inauténtico, las prohibiciones y lo alienado, afirmaba que “la poesía está fuera, en los hechos, en el acontecimiento que se crea. La poesía de los hechos, que siempre ha sido tratada marginalmente, recupera hoy el centro de todos los intereses, la vida cotidiana que, en verdad, no ha abandonado jamás” (240-241)<sup>13</sup>; y concluía con “la voluntad de crear la unidad del hombre y de lo social, no a partir de la ficción comunitaria, sino en el punto de partida de la subjetividad, es lo que hace de la poesía nueva un arma cuyo manejo cada uno debe aprender *por sí mismo*” (241).

11 No solo destacan referentes como Walter Benjamin quien, en terreno paratextual, encabeza cada uno de los capítulos de su obra *Calles de dirección única* (2011) con rótulos que nombraban calles. También existen estudios de caso como el de Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo (2017) sobre cartografía crítica en España con arreglo al trabajo de Rogelio López Cuenca.

12 Título muy próximo al poemario *Otra ciudad, otra vida* de Iribarren (2011).

13 El seguimiento de los principios situacionistas no está garantizado aunque, curiosamente, el sustrato de “revolución” y la búsqueda del acontecimiento sí emergía en torno al *happening*; así formulaba las diferencias Juan del Cristo Morales Bonilla en su tesis doctoral: “[...] mientras el ‘happening’ se limita a la esfera del arte, la ‘construcción de situaciones’ quiere hacer estallar esa separación de esferas de acción que la I.S. tematizó bajo el concepto de ‘separación’ para aplicarse a la totalidad de la vida cotidiana” (288).

Si bien el Mayo francés y las iniciativas situacionistas han suscitado una gran bibliografía teórica<sup>14</sup>, su firmeza y autoconciencia crítica no han garantizado su pervivencia en los mismos términos tras el paso del tiempo. Las problemáticas de continuidad y de calado entre la población han suscitado diversos debates teóricos, cuestión que ya señalaba Amorós (175). Por su parte, Santamaría subraya que “el problema también se sitúa en que el situacionismo no deja de ser, tal vez, la última propuesta cultural *total* frente al modelo capitalista (devenido neoliberal)” (129). Lógicamente las dificultades para hablar de situacionismo en el año 2020 resultan mayúsculas, como también lo es proponer iniciativas de resistencia no fagocitadas por el sistema. Esto ha acabado conllevando la disolución completa de toda clave revolucionaria, que Morales Bonilla ya no encuentra asumible hoy por hoy:

Al haber desligado de una forma clara la “construcción de situaciones” del proyecto clásico del socialismo consistente en la apropiación masiva de los medios de producción a través de una revolución política, la I.S. pudo hacer posible la búsqueda de una vida cotidiana liberada en unas condiciones sociales de absoluta alienación. Del mismo modo que ocurrió en el caso del surrealismo, la construcción de la vida liberada se había puesto artificialmente por encima de la posibilidad material de una sociedad semejante (289).

Recientemente, Alberto Santamaría ha acuñado el concepto “alta cultura descafeinada” para referirse “a este fenómeno de posmodernismo en estado de *outlet* (donde la copia recobra un valor puramente estético-modernista)” (70). Según su propia explicación, su máximo exponente sería el apropiacionismo, carente por completo de la capacidad del disenso; así se irá conformando “la construcción de un paradigma artístico que trata de desarrollar un equilibrio frágil entre arte y entretenimiento” (76). En consecuencia, Santamaría resalta la posibilidad de:

[...] un situacionismo de bajo voltaje, desproblematizado, de suma crea, domesticado. Una especie de situacionismo estetizado, a modo de estilo disponible históricamente. [...] podemos apuntar que esa apropiación y desvío tan solo funcionaba por su aspecto formal, no por un uso crítico de esos contextos y objetos; ni había en ello una pulsión destinada a transformar la vida cotidiana (119).

La mayor pérdida desde este planteamiento se sitúa en su debilidad crítica; el detrimento de su militancia y potencia de protesta. Además, ya no es tan viable recurrir a la “imaginación y la creatividad como armas radicales del situacionismo, asumidas (y transformadas acríticamente) en el vientre neoliberal” (129),

14 Entre otros muchos referentes en este campo están Aurelio Sainz Pezonaga, quien revisó algunos de estos supuestos en *Rupturas situacionistas. Superación del arte y revolución cultural* (2011) o Eduardo Subirats y sus *Textos situacionistas: crítica de la vida cotidiana* (1973).

señaladas una vez más por Santamaría, ante la evolución del escenario global occidental.

Por tanto, cualquier contacto con tintes situacionistas ha de tomarse con suma cautela. El caso de Karmelo C. Iribarren merece revisarse al cultivar cierta continuidad de algunos principios básicos. La forma de decir la ciudad se asociará a la observación de la vida cotidiana; de hecho, resultará una constante de su trabajo, concentrado en el siguiente texto breve de *Diario de K.*: “A los que carecemos de imaginación, sólo nos queda la vida diaria pasando; es decir: un filón inagotable” (33)<sup>15</sup>.

La construcción de la ciudad que desarrolla Iribarren suele orbitar en torno a su localidad natal, esto es, San Sebastián, presente en el trasfondo de cada poemario. Las imágenes panorámicas y las estampas de dicha urbe residen incluso en *Diario de K.* Aunque se recurre a muestras concretas como “Donostia”, de *La frontera y otros poemas* (2005), la constitución de la “vivencia” de la ciudad se apoya sobre los poemas como etapas de un itinerario no definido. La génesis del *flâneur* se reafirma asiduamente: “Me gusta mi pequeña vida de paseante solitario” (75) de *Diario de K*<sup>16</sup>. De este modo, ya quedan reflejados ritmos y dimensiones mesurados; por tanto, una perspectiva de los “mínimos”. De hecho, en la monografía de Macías se habla de un *homo viator* urbano (Macías 150).

Si bien los títulos de los poemas pueden guiar una lectura urbana apoyada sobre el discurrir de las calles —“Bar Etxekalte, 1983” o “Calle San Martín, 6 de la tarde” de *Ola de frío* (2007)— y de las ciudades europeas —sea “Lisboa” de *Serie B* (1998), “París” de *Desde el fondo de la barra* (1999), etc. —, la referencialidad no es completa. El poeta solo se sirve de sus experiencias en el espacio urbano para tejer una cierta cartografía, impregnada de una dimensión de sentimientos heterogéneos<sup>17</sup>. De este modo, la composición se torna plástica al generar un mapa de vivencias; sin dependencias ni dominios.

En este panorama, la urbe adquiere mayor entidad. El propio Iribarren declara que la ciudad literaria se transforma en un personaje de su obra, “un personaje con el

15 Al introducir diversos poemas de distintas publicaciones, cada título irá acompañado del poemario correspondiente. Aunque el devenir de la situación-ciudad se extiende a toda su producción, ya desde el encabezado de su primer poemario —*La condición urbana*—, el cuerpo fundamental se localizará a partir del 2000; en *Ola de frío* (2007), *Atravesando la noche* (2009) y *Otra ciudad, otra vida* (2011). Esto se corresponde con la denominada “Segunda etapa: La observación trascendente del entorno” por Pablo Macías (2017).

16 Este aspecto no ha pasado desapercibido a la crítica, como evidencia el prólogo de Luis García Montero para *Pequeños incidentes*, una de las antologías más recientes de Visor (2017). Su título es “Poética de un paseante con paraguas”.

17 Concretamente, en los poemas encabezados por ciudades europeas, se produce la aplicación literaria del concepto situacionista de desvío, esto es, experimentar lugares para un objetivo que no estaba previsto.

que el yo poético mantiene una relación apasionada de amor y odio” y continúa en su diálogo con Macías: “Ya no es solo el escenario, es mucho más, es un ser vivo, con memoria, que acusa también el paso del tiempo, hasta el punto de no ser a veces reconocible, porque la ciudad sentimental del personaje y la real no siempre —o mejor pocas veces— van de la mano” (Macías 279). Esto abre el debate del enunciador poético y su tratamiento con el espacio real.

Para localizar tintes situacionistas en Iribarren conviene percatarse del paseante que transita el/los entorno(s), que preserva la capacidad de “padecer”, generar, despertar o sentir, con lo cual se obtienen unos trazados esencialmente poéticos derivados de su actividad<sup>18</sup>. Esto remite a los peligros adyacentes señalados por Santamaría; la enumeración de sitios en los títulos tan solo supondría una semántica poética más, carente de la índole política que definía el sentir/sentido inicial del situacionismo. Se verá hasta qué punto esto se desarrolla. Los matices urbanos no solo se fijan sobre una nomenclatura sino con el recorrer la ciudad, el cual no se realiza de forma aséptica, sino que suscita reacciones pasionales a dicho proceder. “La calle”, de *Atravesando la noche* (2009), así lo evidencia:

He recorrido esta ciudad  
de punta a punta  
casi todos los días  
durante más de treinta años.  
Abriéndome paso a codazos  
en las vísperas de fiesta,  
o a través de las madrugadas  
fantasmagóricas  
de los días laborables de invierno  
o solo y borracho y mojado  
hasta los cuernos<sup>19</sup>,  
o en compañías que mejor ni recordar.  
Estas calles no guardan secretos para mí.  
Conozco sus plazas, sus antros,  
sus mujeres, el brillo  
de una navaja al doblar una esquina,  
el calor de una mirada

18 Seguramente el ejemplo más claro sea “Las ciudades” de *Las luces interiores* (2013), conforme a un gusto del yo poético que acciona e interactúa con el entorno. No obstante, los meros recuerdos ya funcionan como dispositivos que devuelven a la realidad urbana, sea de donde sea. Así se plasma en “Lo que perdura” de *Ola de frío* (2007).

19 Este verso señala una evidente alusión al poema “Del año malo”, contenido en *Poemas póstumos* (1968) de Jaime Gil de Biedma.

desde el fondo de un bar.  
Hubo un tiempo en que el cielo  
se miraba en ellas.  
Yo formé parte de aquello.  
Eso ya nadie me lo puede arrebatarse (*La ciudad* 174-175).

Se inscribe en la “constancia” de un callejeo. Es posible localizar en la vaga descripción del itinerario un correlato de la experimentación de una deriva. La precisión se resuelve en favor de las vivencias sobre las que se apoya la voz poética<sup>20</sup>.

En Iribarren, no solo se introduce el espacio diurno, sino que abre una exposición de la ciudad nocturna, con su atmósfera propia. Esto es lo que trata de plasmar en “Ciudad sumergida” de *Ola de frío* (2007). Desde la vivencia cotidiana del transeúnte nocturno, todas las acciones hallan un lugar en la red distorsionada de ciudad que porta valores tradicionalmente “desprestigiados” o “negativos”, asimilados a la semántica del título.

Las luces amarillas de los taxis  
tejen en la madrugada  
una red de equívocos itinerarios  
que dan forma a otra ciudad:  
amores inconfesables,  
transacciones clandestinas,  
borrachos de mala sombra,  
neones de dudosa condición.  
Es la ciudad sumergida,  
que algunos llaman del mal.  
Seductora pero falsa,  
como la estrella en el charco,  
está hecha de barro y luz (*La ciudad* 130).

La predilección de Iribarren por retratar ambientes urbanos —diurnos y nocturnos— ha motivado que la crítica adjetivase sus composiciones como herederas del Realismo Sucio norteamericano, por ser “[...] precisas en sus términos, sin adornos [...]”, según apuntó José Ramón Zabala (8). Cabe acentuar la hostilidad del medio en la medida

---

20 No obstante, la vinculación con la ciudad ha sido destacada con anterioridad por José Luis Morante en el prólogo “Cuando la ciudad duerme” a la edición antológica de la obra poética de Iribarren en *Renacimiento* mediante las siguientes palabras: “La arquitectura poemática se alza con el verbo fluido del hombre de la calle que habla de situaciones vivenciales. [...] La expresa mención a la ciudad del título convierte al paisaje urbano en un escenario omnipresente que muy pocas veces adquiere tintes idílicos. Es un espacio baudelairiano, que se caracteriza por imágenes que reflejan las circunstancias existenciales. Sujeto y paisaje forman un todo caracterizado por una ligazón natural; el entorno crea la atmósfera propicia para que emerjan las imágenes que contrastan pretérito y presente, experiencia y deseo, carencia y celebración. El ánimo se apropia de esas imágenes plásticas que nos concede el paisaje real y con ellas edifica su experiencia verbal” (17-18).

en que no conlleva ninguna manifestación de idealismo. Además, el trabajo con la voz poética cercana a su posición autorial ha determinado que los valores de ficcionalidad sean cuestionados. En su caso, etiquetas ya recogidas y analizadas por Morante como “poesía minimalista” o “poesía de la experiencia” (14-15) han contribuido a designar un perfil poético que también se ha amparado en textos incluidos en *Diario de K*. En el prólogo de Enrique García-Máiquez, se afirmaba que “el hilo conductor y el tono lo dará la condición autobiográfica y vivida de estas prosas, que transmite una indiscutible sensación de cercanía y coherencia” (7)<sup>21</sup>. Por otro lado, como experto en la poesía del autor vasco, Macías explica que “es imposible desligar, a lo largo de toda la poesía de Iribarren, el oficio —poeta— de la perspectiva desde la que el personaje observa el mundo. Dicho de otro modo, la relación con el entorno está subordinada a su transducción poética” (153).

En este caso, la (re)presentabilidad del objeto se apoya sobre un flujo determinado de subjetividad; una legibilidad propia y singular. De hecho, Vaneigem había situado a la subjetividad en el centro del debate, de donde todo parte (18). Igualmente se recurre a la vaguedad de la dirección a seguir. Casi cercana a una búsqueda del posicionamiento del individuo, se adopta una tonalidad pseudoconfesional. Un cierto sustrato de “franqueza” no tomada como recurso estético sino como fortaleza no estilizada, en una línea que separa lo político y lo estético, parece entenderse por sus críticos. Vale la pena recurrir de nuevo a Morante:

[...] lo que sienta las bases del temblor cordial con este volumen de poesía es la manera de hacer crónica una poesía vigorosa y precisa para captar la esencia, emotiva y sin adornos verbales, oportuna y cercana, que tiende la mano para rescatar al lector de la intemperie; mientras la ciudad duerme (20)<sup>22</sup>.

Iribarren alcanza a perfilar un estilo carente de calidez; una poeticidad poco lírica, solo cercana a la de Roger Wolfe. A modo de epílogo a la antología poética que elaboró la editorial Renacimiento en 2014, que comprendía la producción de poemas de Iribarren desde 1985, se incluía el texto de Vicente Tortajada de 2002 donde afirmaba que “[...] Karmelo —según escribió el propio Karmelo— es un poeta áspero, con voces de la calle, siente nostalgia de otros tiempos [...]” (255-256). Al respecto, el valor del tiempo y los

21 Este aspecto ha sido ampliamente atendido por Paulo Gatica Cote en un subapartado de su tesis doctoral dedicado a las escrituras del yo: “La perspectiva discursiva, en cuanto lugar de emisión, se muestra ambigua por la interferencia y conversión del yo en topos formal y temático; de ahí que lo ficcional y lo (auto)biográfico sean habitualmente considerados en estos textos categorías indiferenciadas o improductivas” (120).

22 De hecho, la poética de Iribarren se ha abordado desde un retorno a un sesgo poético fiel a la realidad, reflejo de la actitud reivindicatoria de los indignados. Así, tales actividades entroncan con la ideología del situacionismo. Reyzábal indica: “El poeta contemporáneo es uno más dentro de este deambular desde la ira a la desesperanza, encauzador del ansia de conseguir un camino de resistencia [...]” (68).



de trabajo en ellos, Iribarren vislumbra su “excepcionalidad” durante su conversación con Paula Corroto: “Es una buena atalaya para observar los comportamientos humanos en diferentes momentos. Es un lugar en el que las personas se desinhiben y se comportan con una cierta naturalidad”. Así se refleja en el poema “Los bares” de *Atravesando la noche* (2009):

Las ciudades se han puesto difíciles  
últimamente,  
son frías  
y solitarias,  
han perdido calidez;  
pero aún nos quedan los bares,  
esos sitios  
oscuros  
que se encienden  
cuando se apaga todo lo demás,  
esos rincones con alma,  
con auténtico calor;  
quién sabe  
si ya el último refugio  
desde el que abrir fuego otra vez (*La ciudad* 169).

Otros hitos distribuidos por la ciudad pueden asemejarse a los bancos en *Mientras me alejo*, en tanto objetos sólidos (*Poesía completa* 662-663) del pensado paseo. Más singular resulta la visita al busto de Baroja, en “Para esto sirve la gloria”, de *Desde el fondo de la barra* (1999), que evidencia la disparidad entre la vida, la palabra y la capacidad para el disenso. Las dinámicas sistémicas de legitimación de escritores de reconocido capital simbólico y cultural tan solo otorgan un espacio a la intemperie. Así, pensar la memoria en el espacio se desarrolla no solo en trayectos, sino también en entornos fijos:

Para que te caguen  
las palomas  
encima,  
y te meen los perros  
debajo,  
  
y tú  
te tengas que quedar  
ahí,  
sin despegar  
los labios,

porque ya  
has dicho todo  
lo que tenías  
que decir (*La ciudad* 77).

El trabajo con la materialidad plasma en el espacio la solidez de una estatua, mientras que el poema trata de dialogar con las mismas armas que había elegido Baroja: la palabra. No obstante, la presencia del escritor donostiarra supera la mera aparición en un poema puntual. Si bien hay numerosas relaciones intertextuales destacables, en *Diario de K.* es frecuente hallar referencias que analogan ciertos textos breves a las formas barojianas.

Por otro lado, el recorrido por la ciudad se elabora con el caminar, pero también puede presentarse con la mirada desde un lugar a motor —sea el autobús, el taxi o el tren—, tal y como ocurre respectivamente en “La condición urbana”, homónimo de su poemario, o “La ciudad” de *La frontera y otros poemas* (2005)<sup>23</sup>. Aquí es donde se introduce con mayor contundencia un movimiento más pausado. Tal vez por ello las rutas suelen ser (re)conocidas, no tanto exploradas como novedad. Así, su vivencia del trazado urbano se explica mejor desde la medida. Para explicar esto, puede servir el siguiente fragmento de *Diario de K.*:

Yo soy una persona más bien sedentaria, pero de un sedentarismo paradójico, que se deja trasladar. A mí me encanta subirme a un tren, sentarme, mirar el paisaje, llegar a esta o aquella ciudad, y, una vez allí, no moverme apenas de la zona que haya elegido para hospedarme. Porque yo como más disfruto es sentado en la terraza de un bar con un café sobre la mesa y viendo pasar la gente. Esta característica mía, vamos a llamarla así, hace que me pierda muchos monumentos y otras cosas de interés turístico (46-47).

En su caso, la actividad no sucede constantemente de manera dinámica sino más queda y estudiosa de actitudes sociales. La radiografía humana también surge de la discordancia en la acción con el paisaje. Cierta alejamiento contribuye a dicha realización: “Disfruto viendo pasar gente a cierta distancia” (*Diario de K* 65). Al mismo tiempo, esto acaba motivando una suerte de “mapeo humano” en el acto de transitar.

En la misma dirección aparecen “Esos tipos” de *Mientras me alejo* (2017) o “Los hombres prácticos” de *Atravesando la noche* (2009), que apuntan la tensión entre polos diferenciales. Una propuesta del yo que traza “sus” caminos y una visión de la

23 Son poemas que resaltan como exponentes de sus creaciones por encarnar el retrato de una situación concreta de los hábitos cotidianos. En vez de configurar un itinerario por el que la voz poética transite, concentran la reacción emocional en la experiencia de una acción puntual. No obstante, la elección de tomar un transporte público ya asume implícitamente un desplazamiento y, de nuevo, un sustrato situacionista. Debord propuso que “si en el curso de una deriva cogemos un taxi, sea con un destino preciso o para desplazarnos veinte minutos hacia el oeste, es que optamos sobre todo por la desorientación personal” (*Teoría de la deriva* 52).

ciudad alejada de los circuitos sistémicos también genera una oposición a personas/ actitudes/vivencias compatibles con el mismo: centros comerciales, autovías, carreteras, etc. La conexión entre lugares y agentes propone un sentido cultural particular. Véase “La cultura” de *Haciendo planes* (2016):

Grandes almacenes,  
*Rebajas*,  
 se abren las puertas,  
 avalanchas hacia el interior.

Observando la escena  
 —desde la barra del bar de enfrente—  
 recuerdo la famosa sentencia de Sócrates:

“Cuántas cosas que no necesito para nada”.

Luego me río,  
 acabo la cerveza,  
 enciendo un cigarrillo,  
 le pido cambio de veinte al camarero  
 y me lo juego a la máquina (*Poesía completa* 602).

Vivir los días monótonos y similares desde el café como lugar de reflexión, de la mirada o de sencillo paso de las horas puede desenvolver una lectura crítica sobre el transcurrir del tiempo y los hábitos. Aunque este poema se circunscribe sobre las posesiones y la (correcta) inversión del dinero, no es el único factor que ejerce contraste sobre esos diferentes modos de vivir<sup>24</sup>. Las “rutinas” que la voz situacionista contempla consisten en el vagar por la ciudad, mediante el cual se activa tanto el caminar como el observar desde la distancia respecto a los hábitos de otros sujetos. La reivindicación del pensamiento, del interactuar emocionalmente con el espacio para generar un proceder —literario, político en diversas direcciones— escindido del sistema surge en “La vida tiene que ser otra cosa”, de *Haciendo planes* (2016), o “Madrid, metro, noche”, de *Otra ciudad, otra vida* (2011).

La convivencia entre las distintas posiciones también encuentra su paralelismo en la movilidad. En tanto las lógicas de la competitividad reproducen unos objetivos

---

24 Curiosamente, las actividades de esos “hombres prácticos”, para seguir con la semántica del poema, recrean un escenario situacional de tedio y previsibilidad a ojos del contemplador de paseos, a pesar de que los espacios de frecuencia de este enunciador también parecen repetirse, aunque no desde patrones de productividad.

claros o, lo que es lo mismo en la dinámica del caminar, unas metas que alcanzar y unas direcciones fijas, el paseante situacionista no podrá inscribirse nunca en esos procedimientos. De ahí la “Perplejidad” de *Otra ciudad, otra vida* (2011):

Desde el bar  
—al otro lado de la calle—,  
observo una boca de metro:

la gente  
sube  
y baja,  
entra y sale,

y todos  
parecen tener claro  
a dónde van.

Es fascinante (*La ciudad* 186).

Por tanto, no solo el vagabundeo por la ciudad incita al conocimiento de la misma, de sus habituales y transeúntes, sino también su observación. Señalar los heterogéneos “conformadores” de la ciudad y sus “espacios de acción” requiere contemplar igualmente a todos los habitantes. Para ello, “Los mendigos” de *Ola de frío* (2007) revelan “otra” realidad nocturna. En su subjetividad, los asumidos trazados habitualmente convierten al sujeto en epicentro ejecutor de su articulación del espacio. En este caso, la atención se desplaza hacia otros “seres-elementos” del entorno, casi con una denuncia del carácter objetual que en ocasiones llegan a recibir:

El viento bufa por esquinas y plazas  
levantando hojas de periódico,  
cartones de embalaje y cajas de *tetrabrik*.

Los mendigos buscarán abrigo en los pórticos,  
en los quicios de los portales,  
en las casetas de las obras,  
el que no se lo haya bebido todo  
al amparo del último bar.

Pero alguno no lo conseguirá.

Parará a ser lo que siempre  
ha sido: nada, menos  
que el recuerdo de una sombra.

Algún redactor mañanero  
quizás deje constancia de él (*La ciudad* 147).

Un lugar más inusual concentra “El mal ejemplo” de *Mientras me alejo* (2017). La reafirmación de una posición “independiente” o “no subordinada a nada ni nadie” inviste a la voz poética, más cercana a subrayar unos lugares de visita recurrentes, pero sin concretar filiaciones. En ella tan solo el yo se asienta, a pesar de la paradoja latente. Se insiste en los espacios mínimos; sin valor posesivo ni de pertenencia sino sencillamente habitable: la calle, en la medida que aporta la entidad de recorrido al lugar y de “recorredor” al caminante.

Claro que en ese encuentro con el devenir de la ciudad que emerge actualmente y en el recorrer sus vías cabe una lectura de-vuelta sobre el agente. El salto entre el *flâneur* del siglo xx y el del xxi ya ha sido contrastado por Gatica Cote cuando afirmaba que “se percibe en el dietario un innegable componente de indagación *sobre* la alteridad y *en* la alteridad que comienza en uno mismo” (120).

Los primeros versos ratifican, una vez más, el devenir; la carencia de un objetivo fijo y cierta tendencia errante en la que, en comunión con el título, apunta a la excepcionalidad e individualidad de ese yo-“habitante”: los tintes disuasorios y la elección consciente determinan una actitud/postura que reivindica la vivencia personal intransferible. Además, no se apoya sobre la ampliación de espacios urbanos que transitar o (re)descubrir, sino sobre la querencia por lo conocido:

Nunca quise llegar a ningún sitio  
ni tampoco me interesó  
especialmente el paisaje.

Un pequeño bar de barrio  
con una mesa  
desde la que ver el mundo apagarse  
y encenderse  
—bajo la lluvia—  
las farolas en las aceras,  
me ha bastado para ser casi feliz.  
Exiliado en mi interior,  
nunca en venta

ni besando la mano de nadie,  
 arrastro mi minúscula épica  
 —por unas calles  
 que ni siquiera son ya mis calles—  
 y me voy alejando (*Poesía completa* 672).

Para cerrar, se verá cómo la asunción de un perfil poético propio, por momentos con matices situacionistas, se concreta en el siguiente fragmento. La importancia de las situaciones y la deriva, la singularidad personal de la mirada no impositiva y la impregnación de la vida cotidiana en el trabajo apuntalan unos principios que aún permiten un cierto paralelismo situacionista. En parte, incluso se percibe un “(auto)dibujarse”, una revisión de su papel literario:

Aunque soy una persona bastante razonable, tanto en mis opiniones como en mi vida (quizás en esta última con algún matiz), no es eso, tener razón, lo que busco cuando salto a la palestra de la página y suelto mi pequeña parrafada. En esos casos, lo único que pretendo es dejar constancia de una forma de mirar, la mía, en un momento determinado. Si algo he aprendido, y no precisamente en los libros, sino en ese continuo —y sorprendente— desvelamiento del mundo que es vivir, es que hay muy pocas certidumbres que no puedan y deban someterse a revisión. Las hay, sí, pero pocas. También he aprendido que son precisamente esas pocas “verdades inmutables”, que uno hace suyas por experiencia, observación de la experiencia y análisis de lo observado, las que imprimen carácter personal (*Diario de K* 198).

## Conclusiones

Un ritmo más lento acompaña a Iribarren. No solo ha creado muestras literarias como capas de información incorporadas al mapa por motivo de la interacción del espacio con cada persona —sea el yo o los otros—, sino que también observa la vida cotidiana y, en su medida, logra una cierta acción (hasta qué punto transformadora) en el siglo *xxi*. Esta aproximación a los rasgos situacionistas observables en K.C. Iribarren procura ser un precedente, no una guía de lectura, que reconsidera aquellas poéticas surgidas o que comparten formas de vivir, transitar, mirar la ciudad.

El movimiento situacionista llegó a destilar cierto hermetismo al proclamar unos principios sólidos con los que comulgar y pretender ser una totalidad, un meta-grupo. Según Mario Perniola, “[...] el desconocimiento del origen y del carácter artístico de la subjetividad situacionista les lleva a transformar lentamente las exigencias fundamentales de una experiencia revolucionaria en un dogmatismo sectario que se contempla a sí mismo” (49).

Hasta ahora se le han asociado visiones inocentes al situacionismo, de imposible continuidad crítica o de asimilación sistémica. Sin embargo, la mayor desorientación des-

de su surgimiento, especialmente en el siglo xxi, ha sido señalada por Jacques Rancière, quien había dedicado un capítulo a explicar cómo se habían corrompido las consideraciones sobre Mayo del 68 e incluso habían sido absorbidas por el espectro ideológico contrario, aunque recientemente se iniciaba la recuperación del “carácter anticapitalista de masas” y con ello parecía empezar “liquidación de la liquidación” del movimiento (129). A pesar de sus problemáticas, lo que sí se logró fue formular una propuesta ideológica al menos latente dentro del panorama de pensamiento contemporáneo<sup>25</sup>. Por tanto, tampoco es pertinente buscar referencias puras; toda nota situacionista debe realizarse en consonancia con las actualizaciones que el tiempo ha impuesto.

## Bibliografía

- Amorós, Miquel. “Los situacionistas y Mayo del 68”. *Esplendor en la noche: vivencias de Mayo del 68*, Ana Muiña y Agustín Villalba (eds.), Madrid, La Linterna Sorda, 2017, pp. 163-176.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2000.
- Barreiro León, Bárbara. “Psicogeografía y ciudad: Iconografía de la ciudad Surrealista”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 7, no. 1, 2015, pp. 5-12.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1972, 1989.
- Boccanera, Jorge. “Ciudad y poesía: el escenario y la palabra”. *Revista Humanidades*, no. 3, 2014, pp. 1-12.
- Canosa Zamora, Elia y García Carballo, Ángela. “Cartografías críticas de la ciudad”. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, no. 84, 2017, pp. 145-160.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México, D.F., Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2000-2006.
- Constant, “Otra ciudad para otra vida”. *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte* [1959]. Madrid, Literatura Gris, 1999, N.d. <http://www.sindominio.net/ash/is0314.htm>. Acceso 2 de diciembre de 2020.

---

25 No obstante, bajo la estimación del salto anacrónico, no deja de destacar la analogía actualizante de Gonçal Mayos Solsona con la figura de los indignados de 2011, a pesar de las singularidades inherentes a cada movimiento: “[...] los situacionistas y los NMS [Nuevos Movimientos Sociales] llaman a la politización de la vida cotidiana de las masas [...]”.

- Corroto, Paula. "Hay poemas que parece que están escritos para gente que viva en Marte o para máquinas". *eldiario.es*, 20 de marzo de 2019, [https://www.eldiario.es/cultura/libros/karmelo-iribarren-poemas-escritos-maquinas\\_128\\_1642017.html](https://www.eldiario.es/cultura/libros/karmelo-iribarren-poemas-escritos-maquinas_128_1642017.html). Acceso 9 de diciembre de 2021.
- Debord, Guy. "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional". Archivo situacionista. *Fuera de Banda: ni arte, ni política, ni urbanismo*, [1957], no. 4, 1997. N.d. <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>. Acceso 2 de diciembre de 2020.
- Debord, Guy. "Teoría de la deriva". Archivo situacionista, texto extraído de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte* [1958], Madrid, Literatura Gris, 1999, N.d. <https://sindominio.net/ash/is0209.htm>. Acceso 2 de diciembre de 2020.
- \_\_\_\_\_. *La sociedad del espectáculo* [1967]. Santiago de Chile, Ediciones Naufragio, 1995.
- Debord, Guy y otros. *Filosofía para indignados. Textos situacionistas*. Barcelona, RBA Libros, 2013.
- García-Máiquez, Enrique. "Prólogo". *Diario de K*, Karmelo C. Iribarren, Sevilla, Renacimiento, 2014, pp. 7-14.
- García Montero, Luis. "Poética de un paseante con paraguas". *Pequeños incidentes. Antología poética*, Karmelo C. Iribarren, Madrid, Visor, 2017, pp. 9-24.
- Gatica Cote, Paulo Antonio. *La brevedad inconmensurable: el aforismo hispánico en la época de la retuiteabilidad*. Universidad de Salamanca, Tesis doctoral, 2017.
- Heller, Ágnes. *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona, Ediciones Península, 1987.
- Iribarren, Karmelo C. *La ciudad [Antología poética 1985-2014]*. Sevilla, Renacimiento, 2014b.
- \_\_\_\_\_. *Diario de K*. Sevilla, Renacimiento, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Seguro que esta historia te suena. Poesía completa (1985-2015)*. Sevilla, Renacimiento, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Poesía completa (1993-2018)*. Madrid, Visor Libros, 2019.
- Lefebvre, Henri. "La producción del espacio". *Papers: revista de sociología*, no. 3, 1974, pp. 219-229.
- \_\_\_\_\_. *El derecho a la ciudad*. Barcelona, Ediciones Península, 1969, 1978.
- Foucault, Michel. "Los espacios otros". *Astrágalo: revista cuatrimestral iberoamericana*, no. 7, 1997, pp. 83-91.

- Macías, Pablo. *Otra manera de decirlo. La poesía de Karmelo C. Iribarren*. Sevilla, Renacimiento, 2017.
- Mayos Solsona, Gonçal. "Situacionismo, indignados, Podemos..." *Gonçal Mayos Solsona (Ub, GIRCHE, Open-Phi, Macrofilosofía)*, 15 de septiembre de 2014. <http://goncalmayossolsona.blogspot.com/2014/09/situacionistas-e-indignados.html>. Acceso 2 de diciembre de 2020.
- Morales Bonilla, Juan del Cristo. *La Internacional Situacionista: la superación de la sociedad del espectáculo a través de la realización de la poesía*. Universitat de Barcelona, Tesis doctoral, 2013.
- Morante, José Luis. "Prólogo: Cuando la ciudad duerme". *La ciudad [Antología poética 1985-2014]*, Karmelo C. Iribarren, Madrid, Renacimiento, 2014, pp. 13-20.
- Perniola, Mario. *Los situacionistas: Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid, Acuarela Libros y Antonio Machado Libros, 2008.
- Rancière, Jacques. *Momentos políticos*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010.
- Reyzábal Rodríguez, María Victoria. "Poesía indignada en la España de hoy". *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, no. 12, 2013, pp. 68-72.
- Sainz Pezonaga, Aurelio. *Rupturas situacionistas: superación del arte y revolución cultural*. Ciempozuelos, Tierradenadie ediciones, 2011.
- Santamaría, Alberto. *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid, Siglo XXI, 2019.
- Simón, Pedro. "Prólogo". *Poesía completa (1993-2018)*, Karmelo C. Iribarren, Madrid, Visor Libros, 2019, pp. 11-14.
- Subirats, Eduardo. *Textos situacionistas: crítica de la vida cotidiana*. Barcelona, Anagrama, 1973.
- Tortajada, Vicente. "Epílogo". *La ciudad [Antología poética 1985-2014]*, Karmelo C. Iribarren, Madrid, Renacimiento, 2002, 2014, pp. 255- 257.
- Vaneigem, Raoul. *Tratado del saber vivir para uso de las nuevas generaciones*. Barcelona, Anagrama, 1967, 2008.
- Zabala, José Ramón. "Voces de un país...". *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, no. 12, 2012, pp. 6-9.

# REELABORACIONES Y REESCRITURAS DE LOS CLÁSICOS GRECOLATINOS EN LA LITERATURA DRAMÁTICA GALLEGA: HACIA UNA PROPUESTA DE RECONFIGURACIÓN DEL CANON TEATRAL

**REWORKING AND REWRITING THE GRECOLATIN CLASSICS IN GALICIAN DRAMATIC LITERATURE: TOWARDS THE RECONFIGURATION OF THE THEATRICAL CANON**

Iria Pedreira Sanjurjo



Universidade de Santiago de Compostela

[Pedreira.sanjurjo.iria@gmail.com](mailto:Pedreira.sanjurjo.iria@gmail.com)

Fecha de recepción: 04/11/2020

Fecha de aceptación: 18/05/2021

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.16568>

**Resumen:** El canon de la literatura dramática gallega contemporánea prescinde con no poca frecuencia de la ingente producción textual centrada en la reinterpretación y reelaboración de los clásicos grecolatinos, una tendencia temática que se halla en el repertorio dramático gallego desde la segunda mitad del siglo XX hasta el momento actual. En el presente artículo se procederá al examen y análisis de las circunstancias en las que se produce el contacto entre la tradición clásica y el teatro gallego, cómo y en qué condiciones los distintos dramaturgos se ven influidos por esta tradición y reinterpretan su legado, así como la problemática inclusión de sus resultados en el canon del teatro gallego. El objetivo de este trabajo es avanzar una propuesta de ampliación y reconsideración del canon actual, motivo por el cual se tendrá en cuenta en el análisis el marco de la singular y muy compleja evolución diacrónica del conjunto del sistema

teatral gallego, cuya situación históricamente precaria y marginal influye notablemente en esta cuestión.

**Palabras clave:** Teatro gallego contemporáneo; tradición clásica; tragedia clásica; mito; canon.

**Abstract:** The canon of contemporary Galician dramatic literature often dispenses with the enormous textual production that focuses on the reinterpretation and re-elaboration of the Greco-Latin classics, a thematic trend that first entered the Galician dramatic repertoire in the second half of the 20th century and that largely continues to this day. On the one hand, this article examines the circumstances in which the contact between the classical tradition and Galician theater occurs, as well as how, and under what conditions, are the different playwrights influenced by this tradition and how they have reinterpreted this legacy in the most various literary contributions. On the other hand, this project also analyses the problematic inclusion of these varied results in the canon of Galician drama, and tries to advance a proposal for change and/or expansion. These issues are placed within the framework of the unique and complex diachronic evolution of the entire Galician theatrical system, whose historically precarious and marginal situation has had a significant impact on these matters.

**Keywords:** Contemporary Galician drama; classical tradition; classical tragedy; myth; canon.

## Introducción

Las literaturas griega y latina representan uno de los principales modelos canónicos de referencia de la literatura occidental y, como tal, han permeado desde hace siglos el desarrollo y consolidación de otros sistemas literarios occidentales, penetrando incluso en aquellos considerados periféricos o marginales. La literatura gallega no ha sido una excepción y, a pesar de las dificultades de su devenir histórico –que se enmarca en una problemática lingüística y cultural de mayor entidad–, ha introducido no pocos elementos de la literatura clásica en su repertorio, muy especialmente en la literatura dramática. Sin embargo, la reinterpretación del modelo clásico, que no ha sido ni anecdótica ni puramente testimonial en el género teatral, apenas ha tenido repercusión en el sistema y a menudo se ha encasillado en la categoría de “obra menor”.

Por consiguiente, la ingente producción de reelaboraciones y reescrituras de clásicos grecolatinos –que implica también a figuras autorales de primer nivel en el sistema literario gallego– no se ha traducido en una modificación del canon teatral, en el que todas estas obras no se contemplan, a pesar de que hay motivos de peso para ello: por un lado, estas aportaciones al repertorio se basan en un modelo referencial cuya autoridad permanece vigente, y por otro lado, constituyen una de las principales y más duraderas tendencias temáticas de la literatura dramática gallega –desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días–. Además, hay que contar con la exigua producción dramática en el conjunto del sistema, razón por la que tal vez se debería haber colocado en el centro del canon a alguna de las casi cuarenta obras que integran este repertorio.

Esta cuestión es ciertamente compleja y plantea una serie de interrogantes a los que habría que dar respuesta a partir de un profundo examen de las circunstancias del teatro gallego y de cómo se producen en su seno las relaciones con las literaturas griega y latina, así como con sus respectivas producciones dramáticas. Este trabajo pretende ser una exploración de algunos de estos interrogantes y el principio de un análisis pormenorizado.

### **Breve retrospectiva del teatro gallego**

La historia de la literatura dramática gallega se aborda desde una perspectiva diacrónica manifiestamente escueta. El espacio precario y precarizado que el sistema literario gallego ha reservado para la producción dramática siempre ha sido limitado o prácticamente inexistente, lo cual ha derivado en no pocas taras que todavía hoy lastran la plena e incuestionable consolidación del teatro gallego. Aunque en la época medieval, momento de mayor apogeo del romance gallego-portugués, se documentan algunas formas dramáticas<sup>1</sup>, apenas puede hablarse de un teatro gallego como tal hasta el siglo XIX y los años del *Rexurdimento* pleno, centuria en la que el idioma gallego será objeto de reivindicación y exaltación a nivel literario y cultural. La excepción la representa una de las pocas obras conservadas del periodo intermedio conocido como *Séculos Escuros* (ss. XV-XVIII): el *Entremés famoso sobre da pesca no río Miño*

---

1 Algunos autores como Manuel Lourenzo y Francisco Pillado Mayor (27) insertan estas primeras formas teatrales mayoritariamente litúrgicas en el relato histórico del teatro gallego –aunque se sabe que no tenían por norma el empleo del gallego-portugués como lengua vehicular– y analizan el componente dramático que consideran inherente a la lírica trovadoresca gallego-portuguesa como un antecedente importante. Otros como Manuel F. Vieites (15-16) reconocen una problemática metodológica al no poseer pruebas documentales que permitan afirmar con contundencia la existencia de un teatro medieval compuesto en gallego-portugués, pero consideran muy improbable que no lo hubiese –amparándose en un argumentario muy similar al de Lourenzo y Pillado– y proponen alternativas no exentas de controversia como la reconstrucción textual.

(1671) de Gabriel Feixóo de Araúxo, paradigma de la dramaturgia popular y festiva de la época que en contadas ocasiones utilizaba el gallego –completamente despojado de sus usos cultos y sustituido en ellos por el castellano– como lengua de expresión (Vilavedra, *Historia da literatura galega* 90-91).

El desarrollo del teatro gallego va en paralelo con el despertar de la conciencia cultural y nacional de Galicia, pero siempre varios pasos por detrás de otros géneros que conocen un cultivo y una aceptación muy superiores desde el siglo XIX, como la lírica o la prosa, y que eclipsan muy a menudo la escasa producción dramática en la que, sin embargo, se observan varios hitos pioneros. La publicación de la obra *A casamenteira* de Antonio Bieito Fandiño en 1849 o la puesta en escena de *A fonte do xuramento* de Francisco María de la Iglesia González en 1882 son piedras de toque en un teatro gallego decimonónico todavía frágil y anclado en un marco temático costumbrista y regionalista que tardará en superar (García Vidal 44-75).

En las primeras décadas del siglo XX, el teatro pasará a considerarse un elemento de normalización de la lengua y la cultura tan relevante como otros géneros literarios ya consolidados. Será el impulso definitivo de las Irmandades da Fala (fundadas en 1916) el que determine esta necesidad y el que permita ahondar en una renovación temática y estilística para la literatura dramática gallega al tiempo que se llama la atención sobre la profesionalización e institucionalización de la práctica teatral. Sin embargo, los conflictos internos desembocan en intentos frustrados y retrocesos previos al primer gran escollo en el camino del avance y la consolidación del teatro gallego que se halla en el siglo XX: la dictadura de Primo de Rivera (Ínsua, *O teatro galego desde a estrea de A fonte do xuramento* 71-74).

La implantación del nuevo régimen totalitario supone un duro golpe para un teatro prácticamente neófito y que aún buscaba abrirse paso en un contexto todavía arduo. La persistente discriminación lingüística y cultural tan grabada a fuego en los siglos precedentes vuelve a legitimarse políticamente y esto influye notablemente en la reversión de los escasos logros alcanzados. Pese a ello, la producción textual experimenta un cierto auge y son muchos los autores de primer nivel que contribuyen a la ampliación del repertorio dramático con un puñado de obras que forman parte del canon del teatro gallego contemporáneo: *O bufón d-El Rei* (1924) de Vicente Risco, *O Mariscal* (1926) de Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte, *A fiestra valdeira* (1927) de Rafael Dieste o *A Lagarada* (1928) de Ramón Otero Pedrayo son algunos de los ejemplos más ilustrativos.

Pese a las dificultades impuestas por la adversa situación política y social, los primeros sellos editoriales gallegos empiezan su recorrido en estos años, hecho que

repercute –aunque no de una forma masiva– en la difusión de la literatura dramática gallega. Céltiga o Lar son las grandes pioneras en la publicación de textos dramáticos en gallego y a estas se suma Nós, probablemente una de las más conocidas, y en la que se editaron las obras anteriormente citadas, entre otras. El mayor mérito de esta última editorial fue el de aglutinar todo un cosmos de efervescencia creativa muy vinculada al compromiso político y cultural de los grandes intelectuales de la época, comúnmente referidos bajo el nombre de *Xeración Nós*.

Con todo, ni el género dramático consigue situarse en un lugar central del cultivo literario en gallego ni el sistema teatral logra asentarse y estabilizarse, una situación que se repetirá en los años siguientes debido al clima generalizado de convulsión social y política. La proclamación de la Segunda República en 1931 no trae los cambios que podrían ser esperables en un contexto de democratización de la vida pública –especialmente después de la victoria conservadora en las elecciones de 1933– y el golpe fascista de 1936 y la posterior Guerra Civil dan la estocada definitiva a todo atisbo de evolución.

La precariedad del teatro gallego era un hecho antes de la dictadura franquista. Las nuevas contribuciones al repertorio son, por lo general, más ambiciosas y apuntan a una renovación formal y argumental –aunque, de nuevo, son inferiores en número a las aportaciones que se hacen desde otros géneros del sistema literario–, pero todo esto parece quedarse en el papel en favor de los coros populares de corte más costumbrista y folclorista, que son los que acaparan la actividad escénica al encontrar menos dificultades para llevar cabo sus representaciones. Las carencias se vuelven aún más pronunciadas en un nuevo panorama de supresión de libertades y represión cultural y lingüística.

Durante la posguerra y las dos primeras décadas de la dictadura, las principales vías de renovación literaria y dramática proceden del exilio, concentrado en su mayoría en aquellos países de América Latina que ya habían recibido un importante flujo migratorio de Galicia desde finales del siglo XIX (Riobó 28-32). Una de las piezas dramáticas más celebradas del teatro gallego, *Os vellos non deben de namorarse* (1941), de Alfonso Rodríguez Castelao, se estrena por primera vez en Buenos Aires y los primeros diálogos dramáticos con los clásicos grecolatinos, firmados por Isaac Díaz Pardo (*Midas*, 1957) o Manuel María (*Edipo*, 1960), se dan a conocer en esta misma ciudad argentina.

Aunque en los años 50 se advierten tímidos pasos hacia una recuperación cultural –como la fundación de la editorial Galaxia o la representación del *Hamlet* de Álvaro

Cunqueiro– será en la década de 1960 cuando se produzcan cambios significativos que permitan retomar la práctica teatral dentro de nuestras fronteras. Se organizan los primeros concursos de textos como el Certame do Miño en 1960 y se asienta el modelo del asociacionismo cultural, principal motor de cambio en esta década. No pocas organizaciones de base cuestionan el cada vez más desgastado *statu quo* político –que no va en consonancia con el aperturismo económico– y enarbolan la defensa de la cultura gallega, minorizada hasta el extremo con el régimen franquista. Algunas de estas asociaciones como O Facho en A Coruña (que acaba dando pie a Teatro Circo) juegan un papel decisivo en la recuperación del teatro y en la consolidación de una dramaturgia independiente que, a pesar de las dificultades, consigue relativos éxitos entre el público local. La figura de Manuel Lourenzo, una de las voces más destacadas de la dramaturgia gallega desde la segunda mitad del siglo XX, es clave en el impulso de este teatro independiente y se convierte en uno de los autores más prolíficos en la reinterpretación y reescritura de los clásicos (Lourenço Mória 57-145).

Pero el punto de inflexión definitivo es la fundación de Abrente en Ribadavia en 1969 (López Silva, Vilavedra 25-33), origen de una prestigiosa muestra teatral que todavía hoy se organiza y que aglutina gran parte de las novedades dramáticas gallegas. El proyecto de institucionalización y profesionalización avanzará ya en democracia con la fundación del Centro Dramático Galego en los años 80, en un contexto político, social y cultural más favorable al desarrollo de una dramaturgia gallega y en gallego, con la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1981 y la promulgación de la Ley de Normalización Lingüística en 1983 (López Suárez, Abuín González 171-185).

Durante la dictadura y los primeros años de la democracia, el fondo temático del teatro gallego experimenta una evolución en la que se solapan la reivindicación del todavía incipiente canon de la literatura dramática gallega, la contestación velada (tanto al régimen totalitario como al posterior proceso de transición a la democracia) y los esfuerzos renovadores que acusan la influencia de los sistemas teatrales europeos. En las siguientes décadas de los 80 y 90 y hasta nuestros días, el afán innovador implica a nuevas y muy distintas voces, adquiere tintes vanguardistas y transgresores y, en los últimos años, incorpora también con una mayor asiduidad una perspectiva de género tradicionalmente ignorada. El panorama del teatro gallego actual muestra una diversidad y una riqueza que contrastan con las persistentes trabas que dificultan su consolidación: la falta de apoyo institucional, unas condiciones de profesionalización aún precarias, el escaso apoyo editorial o la búsqueda de un público estable son algunos de los problemas más relevantes que experimenta el sistema todavía en la actualidad.

En suma, la dramaturgia gallega resiste y progresa a pesar de un problemático desarrollo solo posible gracias a la implicación de un nutrido grupo intelectual que ve en el teatro una posibilidad más para la recuperación y dignificación de la lengua y la cultura gallegas. Aunque siempre amenazado por una cambiante y adversa casuística extraliteraria e incluso situado en el margen de lo periférico (el propio sistema literario gallego), el teatro creció y evolucionó durante el siglo pasado incluso cuando el riesgo para la continuidad cultural era más pronunciado, desembocando en una nueva centuria de mayor diversidad discursiva pero que no acaba de dejar atrás todos los problemas arrastrados.

### **La tradición clásica en la literatura dramática gallega**

El contacto directo con las literaturas griega y latina por parte de los autores gallegos se remonta a las primeras traducciones de textos en la segunda mitad del siglo XIX. Aunque la tradición clásica<sup>2</sup> ya había penetrado en la prosa medieval gallego-portuguesa a través de los mitos del Ciclo Troyano (Amado Rodríguez, *Literatura greco-latina y literatura gallega* 68-72), es en el siglo del *Rexurdimento* cuando el conocimiento directo de las figuras autorales grecolatinas se muestra más evidente. De todos modos, no puede considerarse que tal conocimiento fuera exhaustivo, pues no existió un interés generalizado por adecuar y adaptar el modelo grecolatino en un intento por prestigiar la degradada identidad cultural gallega.

Esto significa, en primera instancia, que el sistema literario gallego no incorporó de inmediato un repertorio amplio y planificado de traducciones de clásicos, precisamente porque no acudió al mundo clásico como modelo referencial canónico tal y como sí hicieron otras literaturas europeas y porque eligió basar el fondo ideológico de su recuperación y rehabilitación cultural en otras corrientes<sup>3</sup>. Los pocos intentos documentados en los siglos XIX y XX fueron posibles gracias a una serie de esfuerzos individuales alejados de toda norma y tendencia que, no obstante, implicaron a algunas figuras destacadas como Florencio Vaamonde Lores (Amado Rodríguez, *Don Florencio Vaamonde Lores* 457-459), Avelino Gómez Ledo (Alonso Montero, *Avelino Gómez Ledo* 7-55) o Aquilino Iglesia Alvariño (Alonso Montero, *Aquilino Iglesia Alvariño* 582-583).

2 Se emplea el concepto "Tradición clásica" con el valor que en su momento le dio Gilbert Highet (1949) y que ha prevalecido sobre otras denominaciones para referirse tanto al influjo cultural de la Grecia y la Roma antiguas sobre la cultura occidental (especialmente en lo que atañe a las literaturas occidentales posteriores), como a la propia disciplina que se ocupa del estudio de este influjo. Sobre el origen del término, véase García Jurado, *¿Por qué nació la juntura "Tradición Clásica"?* 161-192 y Laguna Mariscal 83-93. Para una aproximación más completa al planteamiento teórico que se desarrolla alrededor de este término, véase García Jurado, *Teoría de la tradición clásica*.

3 En la literatura gallega el celtismo se impuso como una de las principales corrientes de legitimación y dignificación cultural, reemplazando muy pronto a la vertiente celto-helenista con la que llegó a coexistir. Para una ampliación de esta cuestión, véanse María Xesús Lama López (355-368) y Renales Cortés (337-339).

Por otro lado, si en el ámbito de la traducción gallega las literaturas griega y latina apenas tuvieron implantación, en lo que respecta a la creación las cosas no fueron muy diferentes. La influencia de los clásicos grecolatinos en la literatura gallega desde el *Rexurdimento* hasta bien entrado el siglo XX casi no tuvo repercusión en el ámbito creativo del sistema literario y se ciñó a una serie de escuetas alusiones a la mitología o a la historia antiguas en las que no se llega a profundizar demasiado. Al ya citado Vaamonde Lores se añaden como interlocutores con el mundo clásico otros autores bien conocidos dentro del sistema como los tres poetas del *Rexurdimento*, Rosalía de Castro, Manuel Curros Enríquez y Eduardo Pondal, siendo este último el que más trabajó estos aspectos en su producción lírica (Amado Rodríguez, *Literatura greco-latina y literatura gallega* 85-90).

Atendiendo a tan singulares precedentes, todo parece indicar que la literatura dramática gallega desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XX una tendencia temática clásica *ex nihilo*, con escasísimas referencias previas y que retoma y adapta algunos de los temas, personajes y motivos más relevantes de las literaturas griega y latina sin apenas intermediarios de envergadura que hubieran establecido un diálogo claro y directo con lo clásico dentro de la propia literatura gallega anterior. El contexto históricamente adverso que afectó a la evolución y consolidación de la dramaturgia gallega podría haber determinado en un principio que el teatro se mostrase muy poco proclive a este y a otros tipos de manifestaciones y, sin embargo, resultó ser el género literario que habría de acaparar todo este influjo clásico:

Cómpre ter en conta que a literatura galega apenas se vincula ao modelo clásico como recurso en épocas de autoafirmación e recuperación textual tan importantes coma o Rexurdimento: por exemplo, neste período do século XIX son poucos os autores que traducen obras das literaturas grega e latina, os poucos que o fan realizan este labor dende unha óptica en ocasións limitada por uns coñecementos precarios das linguas grega e latina e apenas se percibe un interese en apropiarse ideoloxicamente do acervo cultural grecolatino . Talvez o único risco a considerar sexa que as formas e motivacións do Renacemento chegaron tarde á literatura dramática galega, cando a práctica totalidade dos sistemas literarios que a arrodean xa acadaran un status de normalidade e aceptación. Polo tanto, podemos concluír que os mitos grecolatinos e a tradición clásica se infiltran na nosa literatura e principalmente na nosa literatura dramática dun xeito infrecuente, serodiamente, non sen certas reservas por parte dalgúns dos axentes literarios implicados no sistema, reiteradamente vinculados a un xeito moi concreto de facer teatro nunha época de represión ideolóxica e cultural, pero que logo continúan dando froitos en contextos máis favorables á difusión da nosa literatura e cunhas motivacións estéticas moi diversas. (Pedreira Sanjurjo, *Recepción, interpretación e adaptación* 50-51)

En definitiva, la temática clásica grecolatina inauguró una nueva vía argumental en la literatura dramática gallega en la que tuvieron cabida diversos temas y diferentes motivaciones estéticas. La reciente investigación de Iria Pedreira Sanjurjo (2019) sobre la tradición clásica en la literatura dramática gallega ha permitido arrojar luz sobre esta cuestión a partir de la localización y el análisis pormenorizado de todos y cada uno de los textos que se han descubierto insertos en esta tendencia temática. En este estudio se ha prefijado un *corpus* de textos de cuarenta y tres piezas dramáticas en las que la influencia del mundo clásico se manifiesta de distintas formas, obedeciendo a distintas motivaciones literarias y extraliterarias:

Entendemos que a literatura dramática galega de tema clásico se corresponde cun tipo de literatura dramática no que os dramaturgos reciben, reinterpretan e reelaboran ou reescriben os mitos, a materia cómica, os episodios históricos ou o pensamento filosófico propios da Antiga Grecia e da Antiga Roma, achando neste complexo contedor cultural un modelo de referencia temático para un sistema teatral en desenvolvemento. As causas e motivacións deste fenómeno que cobre un nada desprezable lapso de tempo (dende mediados do século XX ata o presente) son de diversa natureza, adaptándose con frecuencia ás necesidades e mesmo ás dificultades que caracterizan o teatro galego [...]. A literatura dramática galega inspirada nos clásicos grecolatinos posúe un afán renovador e dignificador, non sempre contestatario e/ou reivindicativo como se asume nalgúns estudos previos [...], ao situar un modelo de prestixio nun sistema teatral periférico e a miúdo precarizado e no marco máis amplo dun sistema literario no que o recurso aos clásicos e aos modelos da Antigüidade Clásica non tivo o mesmo efecto que noutras literaturas. (Pedreira Sanjurjo, *Recepción, interpretación e adaptación* 43)

La creación dramática asociada a esta tendencia temática no se detiene desde su inicio y llega hasta el momento presente, siendo el tema mítico asociado al género trágico (fundamentalmente a la tragedia griega) la subcategoría más popular entre los dramaturgos que cultivan este teatro tan vinculado al mundo grecolatino<sup>4</sup>. La primera obra documentada que lleva a cabo una profunda lectura del mito a partir de las fuentes y lo reelabora es *Midas* (1957) de Isaac Díaz Pardo y la última de la que se tiene constancia, *Antígona ante os xuíces* (2014) de Andrés Pociña. En medio de esta delimitación cronológica se relaciona una ingente cantidad de títulos tales como *Orestes* (1963) de Arcadio López Casanova, *Romería ás covas do demo* (1969) de Manuel Lourenzo, *A volta de Edipo* (1974) de Ánxeles Penas, *Ifixenia non quere morrer* (1977) de Xosé Ma-

4 El teatro gallego de tema clásico también cultiva una temática cómica, directamente basada en los textos de Aristófanes en su vertiente griega o Plauto en la latina, con títulos como *Farsa Plautina* (1993) de Agustín Magán, *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* (1997) de Eduardo Alonso e Manuel Guede ou *A comedia do Gurgullo* (2003) de Celso Parada. En menor medida, se documentan muestras de un teatro histórico inspirado en el mismo modelo grecolatino (subgénero en el que destaca Millán Picouto como autor principal) y un teatro filosófico, en el que se clasifican las obras *Empédocles* (2000) de Millán Picouto y *Cínicas* (2010) de Teresa Moure (Pedreira Sanjurjo, *Recepción, interpretación e adaptación* 53-4).

nuel Rodríguez Pampín, *Nausicaa* (1982) de Millán Picouto, *Medea dos fuxidos* (1984), también de la autoría de Manuel Lourenzo, *Antígona, a forza do sangue* (1989) de María Xosé Queizán o *Medea en Corinto* (2002) de Luz Pozo Garza, entre otras.

En todas estas obras se reconoce un proceso de recepción, reinterpretación y reelaboración o reescritura del modelo clásico preconfigurado en las manifestaciones conservadas de las literaturas griega y latina. En la mayoría de los casos dichas fuentes coinciden con algunas de las obras más destacadas de la Antigüedad y los autores proceden a retomar el mito a partir de su concreción en un texto específico (por ejemplo, casi todas las Medeas o Antígonas que se reelaboran en la literatura dramática gallega parten de las obras de Eurípides y Sófocles, respectivamente). Los dramaturgos conocen las fuentes originales y ese conocimiento se refleja en el resultado creativo, cuyo interés en el caso de las obras trágicas es más que interesante debido a la relectura y frecuente deconstrucción que se produce del ideal heroico trágico. Un claro ejemplo de esto último es la subversión mítica que se produce en la obra *Ifixenia non quere morrer* (1977) de Xosé Manuel Rodríguez Pampín, que presenta a una Ifigenia antibelicista y rebelde que se niega a ser sacrificada por unos intereses espurios, muy alejada del personaje caracterizado por Eurípides en *Ifigenia en Áulide* (Pedreira Sanjurjo, *Recepción, interpretación y adaptación* 168-187).

Otras obras se basan en fuentes como la épica arcaica o desarrollan una *contaminatio* de los textos antiguos y sus intermediarios mayoritariamente europeos, como sucede en *Nausicaa* (1982) de Millán Picouto (inspirada en la Odisea homérica, en la obra fragmentaria de Sófocles y en la obra inacabada de Goethe) o en la *Medea* (1988) de Eduardo Alonso y Manuel Guede (que toma diversos elementos de las versiones de Eurípides, Séneca y Jean Anouilh). Otras obras como *Midas*, la primera que se ha documentado, resultan herederas de una tradición erudita *a priori* difícil de rastrear y que no se halla en ningún texto dramático o épico previo, sino en la obra de un autor como Plutarco, a su vez referenciado por Nietzsche (Pedreira Sanjurjo, *Midas de Isaac Díaz Pardo* 384-386).

En efecto, la presencia de la tradición clásica en la literatura dramática gallega contemporánea no se reduce a un mero accidente y es cuantitativa y cualitativamente comprobable. A falta de intermediarios en el sistema literario gallego, los dramaturgos que se adhieren a esta tendencia miran a otras literaturas y, muy especialmente, a otras dramaturgias europeas en las que el contacto con el legado grecolatino fue mucho más importante para su desarrollo literario desde hace siglos. Con todo, el conocimiento directo de los textos antiguos por parte de los autores dramáticos gallegos es demostrable y casi todas las reinterpretaciones se hacen sobre una fuente original grie-

ga o latina, contrariamente a lo que dio a entender en su momento Ricardo Carvalho Calero en uno de los primeros trabajos académicos que se hacen eco de la existencia de este fenómeno:

Realmente, o escritor galego pode dicir que ama máis que a Grécia dos gregos a Grécia de Fráncia, unha Grécia que é símbolo de Occidente e que, en xeral, non pretende ostentar parecido arqueolóxico coa Grécia de Esquilo, Sófocles ou Eurípides, aínda que os grandes mitos gregos revivían como capaces de expresar situacións universais. Así, en xeral, a *palliata* galega ven da Grécia da Fráncia, a Grécia de Giraudoux, Sartre e Anouilh, e non é tragédia pura nen pura comédia, polo que se refire ao seu ton, pois o diálogo está cheo de *esprit* e a ironía é máis galorrománica que sofóclea. Mais se a julgamos polo asunto, polo tema máis que pola linguaxe e polo estilo escénico, veremos que a peza *palliata* galega, como os modelos franceses, é unha tragédia –ben que maiormente sen énfase litúrgico– pois o seu núcleo é un conflito humanamente insolúbel. [...] E evidente que a *palliata galega* é produto dunha moda, e unha moda vinda de París. Nengun dos autores enlaza directamente cos textos áticos nos seus orixinais. De por parte, é unha moda de círculos minoritarios. Non existía en Galiza un público suficientemente numeroso para justificar a aparición dun teatro nacional dese tipo. Así, a moda pasou de moda e hoje a *palliata* pode considerarse *demodée*. O autor que non fai outra cousa que atender à demanda da moda, ja hoje non ten que facer pezas *palliadas*, como non ten que facer poesía pura ou poesía social. (397-400)

Aunque Carvalho Calero tiende a infravalorar la importancia de la temática clásica grecolatina en la dramaturgia gallega, no descuida el examen exhaustivo del método empleado por los autores para la readaptación del modelo clásico en sus nuevas obras. Así mismo, sienta las bases metodológicas para los siguientes estudios filológicos –estudios en los que comienzan a reconocerse los rasgos puramente clásicos presentes en estas reescrituras<sup>5</sup>–, estableciendo también el primer catálogo de obras del que partirán todos los trabajos posteriores dedicados a esta cuestión, ya sea para ampliarlo con nuevas propuestas o para ahondar en las ya registradas.

Estas primeras aportaciones a la investigación de la tradición clásica en el teatro gallego son muy útiles para entender y valorar la recepción de los textos, que ya se intuye escasa y poco significativa dada la precaria situación del teatro gallego. En muchos de estos trabajos se destaca la muy frecuente dispersión de los textos o incluso su carácter inédito, sin que conozcan ningún tipo de difusión ya sea en forma de publicación o representación. En ellos se pone también de relieve que su repercusión se limita a un círculo minoritario del ámbito académico, el cual halla en este repertorio

---

5 Aunque ya superadas, conviene tener presentes las aportaciones realizadas por María José Ragué Arias (29-112) y José Antonio Fernández Delgado (59-89), que firman los primeros trabajos monográficos amplios sobre esta cuestión.

textual prácticamente ignoto una curiosa forma de abordar la tradición clásica (pues no siempre se aplicó un criterio filológico ni se determinó un marco teórico sólido para proceder al estudio y análisis de estas obras).

El examen exhaustivo del complejo y poco fortuito proceso reinterpretativo de la tradición grecolatina llevado a cabo en el teatro gallego contemporáneo ha sido, por tanto, el último en incorporarse al ámbito académico de la tradición clásica en la literatura gallega. El estudio completo e individualizado de cada una de estas obras ha permitido demostrar esta influencia directa, aplicando nuevas perspectivas y marcos teóricos más adecuados, con lo que se han dado por probadas unas relaciones de intertextualidad a menudo cuestionadas en el pasado (Pedreira Sanjurjo, *Recepción, interpretación e adaptación* 57-487). Queda determinado, por ende, que la temática clásica en la literatura dramática gallega es una tendencia estable y prolífica, sujeta a un conocimiento directo de los materiales de partida, sostenida en el tiempo con independencia de los condicionantes extraliterarios (no se trata únicamente de una tendencia que busca encriptar en escena el mensaje reivindicativo y contestatario en boga durante la dictadura franquista<sup>6</sup>) y que va en la vanguardia de la renovación estilística y argumental del teatro gallego.

### **Hacia una reconfiguración del canon dramático**

Una vez expuestas las circunstancias que afectan al desarrollo y consolidación de la literatura dramática gallega y fijados los rasgos fundamentales de las obras que se adhieren a la temática clásica, solo queda desarrollar el último y más complejo interrogante respecto a esta cuestión: la marginalidad canónica que todavía hoy en día afecta a este conjunto de obras dramáticas. En este apartado, se intentará elaborar una exposición razonada y ejemplificada que permita lanzar una primera reflexión sobre dicha cuestión.

El concepto de canon ha nutrido muchas de las recientes aportaciones a los estudios literarios y al amparo de esta conceptualización han sido posibles múltiples revisiones y reflexiones alrededor de las normas o mecanismos que contribuyen a poner en valor una serie de obras o autores sobre otros dentro del sistema. Desde la publicación de la obra de Harold Bloom (1993), e incluso antes de la aparición de la misma, la cuestión

---

6 Algunos autores han intentado ideologizar y politizar el recurso a los clásicos en el teatro gallego viendo en ello "una manera de decir sutilmente algunas cosas" o "un teatro escrito para una sociedad de censura" (Ragué Arias 113), pero esta lectura del fenómeno carece de todo sentido al haber sido recogidas en las nuevas aportaciones todo tipo de motivaciones literarias y estéticas en los procesos creativos de las piezas teatrales posteriores a 1975, año de la muerte del dictador y en el que se marca el comienzo de la transición a la democracia (Pedreira Sanjurjo, *Recepción, interpretación e adaptación* 150-487).

de la canonicidad ha sido ampliamente discutida, también en los ámbitos más alejados de la academia. Se retoma aquí el concepto y un debate que aparece ampliamente desarrollado en otras aportaciones como las de José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez (2000), Enric Sullà (11-34) y, por supuesto, en formulaciones teóricas de revisión imprescindible como la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar (9-26) o las contribuciones de Iuri Lotman (162-181) o Pierre Bourdieu (2004).

El análisis de la canonicidad de los textos tratados en el presente artículo se circunscribe a un sistema precarizado insertado en un sistema mayor (el sistema literario gallego) aún considerado periférico dentro del macrogrupo de las literaturas europeas. Esto no significa que el canon no haya operado dentro de este sistema minorizado: efectivamente, la literatura gallega ha llevado a cabo un proceso de selección de obras que deben ser leídas y preservadas, y de exclusión de otras cuya relevancia no se ha observado. El canon literario gallego representa en su mayor parte una idea del resurgir letrado de la lengua gallega y de su consecuente reconstrucción cultural e identitaria<sup>7</sup>. Estos aspectos marcan indefectiblemente la evolución de la literatura y también de la literatura dramática en muchos momentos de su devenir histórico, desde las piezas pioneras del siglo XIX hasta los relativos éxitos teatrales del exilio tras el fin de la Guerra Civil, que se consideran fundamentales para entender la dramaturgia gallega y aproximarse a ella. La perdurabilidad de este canon es evidente, pues permanece prácticamente intacto desde la primera mitad del siglo XX y apenas ha sido alterado, cuestionado y/o ampliado, salvando algunas excepciones.

Esta reflexión pasa inevitablemente por la valoración de algunos de los mecanismos canonizadores del sistema gallego. Algunas de las piezas dramáticas consideradas “clásicas” dentro de la literatura dramática gallega tienen como autores a figuras de primer nivel del sistema literario, pero que no han cultivado mayoritariamente el teatro en el conjunto de su producción literaria. El caso de Castelao es paradigmático: con un único drama, *Os vellos non deben de namorarse* (estrenado por primera vez en el exilio en 1941), entró en el canon de la literatura dramática gallega como un gran hito teatral y una obra clave en la trayectoria de su autor, uno de los intelectuales, narradores y ensayistas políticos más importantes de la Galicia del siglo XX (Ínsua, *El estreno de Os vellos non deben de namorarse* 33-94).

Sin embargo, esto no se produce en relación al teatro de tema clásico y con autores con un mayor recorrido en las letras dramáticas. Así, por ejemplo, Manuel

---

7 Sobre la configuración del canon literario gallego, véanse Castro 199-217, Rodríguez González 169-177 y Tarrío Varela 18-22.

María, reconocido poeta pero también destacado dramaturgo (con una muy notable contribución al teatro infantil), no vio publicado su *Edipo* hasta el año 2003, esto es, cuarenta y tres años después de su composición (Manuel María 65-113). Incluso después de su fallecimiento en 2004 y aun cuando en el año 2016 se le dedica el Día das Letras Galegas (conmemoración por antonomasia, como se sabe, de la vida y obra de las figuras autorales canónicas en el sistema gallego), todavía se hallan no pocas dificultades para llevar *Edipo* a escena, tal y como destacó en su momento el dramaturgo y director teatral Lino Braxe, en un artículo publicado en el periódico *La Opinión de A Coruña*:

Achéganse as celebracións do Día das Letras Galegas, este ano dedicado ao poeta chairego Manuel María. Mais, feito o festexo, neste país, xa se sabe: pasado o día, pasada a romaría. E de ocupar os titulares nos xornais pasas ao máis terrible ostracismo en cuestión dun mes. Coa intención de que isto non fose así, ideamos un grupo de persoas un proxecto que permitiría que o eco da voz e da obra de Manuel María se prolongase todo o ano. Era a nosa intención poñer en pé, por primeira vez no teatro profesional, o *Edipo* do noso escritor. Pero terá que quedar para outra ocasión. Realizada unha pescuda sobre as posibilidades de venda do espectáculo, atopámonos que, ao non se tratar dunha comedia, senón da recreación do mito clásico, as portas para a súa representación pechábanse. Non se tratou dunha decisión tomada polos políticos. Foi unha decisión que tomaron os responsables da programación de diferentes espazos teatrais no noso país. Nada novo. A comedia, e sobre todo, a comedia ordinaria e vulgar, invádeo todo. A dignidade do oficio de cómico vese humillada por unha caterva de individuos que deciden, no seu nome, que teatro ten ou non ten que ver o público. (2016)

Efectivamente, este proyecto escénico ideado por Braxe no llegó a ver la luz, hecho que el dramaturgo achaca a un prejuicioso rechazo por parte de los agentes del sistema. Esta circunstancia impidió, por lo tanto, una renovación del canon a su juicio necesaria. Ni siquiera en el marco de un homenaje capaz de revalorizar el total de la producción literaria del autor, y ni siquiera con una obra que reelabora uno de los mitos centrales de la literatura occidental –con una más que notable influencia en la cultura posterior<sup>8</sup>– fue posible plantear la inclusión del *Edipo* de Manuel María en el canon de la literatura dramática gallega.

Otros elementos de clara intencionalidad canonizadora para el sistema como los premios literarios suelen convocarse en el apartado teatral con una frecuencia claramente inferior a las convocatorias de certámenes que distinguen otros géneros, como la lírica o la narrativa, y cuyo impacto en el sistema también resulta menor. Uno

8 Para una aproximación más exhaustiva al mito de Edipo y su importante influencia posterior, véase Bettini, Guidorizzi 183-193 y Segal 144-178.

de los premios teatrales más importantes y de mayor recorrido es el premio Rafael Dieste de Textos Teatrais da Deputación de A Coruña, que se convoca bianualmente desde hace casi veinte años. Precisamente, en la última de sus ediciones anuales, en 1999, Manuel Lourenzo obtuvo el galardón con su obra *Últimas faíscas de setembro*, una de las dos reescrituras del mito de Medea que se documentan de este autor. Este reconocimiento de partida se tradujo en una difusión mucho más ambiciosa, al contrario de lo que sucedió y sucede con muchas de las obras de tema clásico, que no han sido ni publicadas ni representadas o que, como mucho, se han dado a conocer a través de otros canales como las revistas literarias<sup>9</sup>. *Últimas faíscas de setembro* fue publicada un año más tarde, fue representada en varias ocasiones y, pese a todo, no ha alcanzado un estatus claramente diferenciado con respecto a otras obras de tema clásico, aun cuando Manuel Lourenzo, el epítome del *home de teatro* en el sistema gallego y con una notoria trayectoria interdisciplinar (Tato Fontaiña 17-26), es uno de sus más asiduos creadores (Pedreira Sanjurjo, *Recepción, interpretación e adaptación* 54).

El reconocimiento institucional, en muchas ocasiones clave para la posible incorporación de una obra al canon, no siempre se ha traducido en iniciativas de efectiva difusión. En este sentido, parece apropiado comentar el caso de las ediciones conmemorativas de textos promovidas por las propias instituciones a las que se destinan no pocos recursos, pero que *a posteriori* no alcanzan una gran repercusión en el sistema. Un ejemplo notable es el homenaje del que fueron objeto en 2013 la fundación de Abrente y el inicio de las Mostras de Ribadavia, que sirvió para la publicación de algunas de las piezas teatrales premiadas en dicho certamen en un único volumen, titulado *40 anos daquel Abrente*. En él fue incluida una obra como *A volta de Edipo* (1974), de Ánxeles Penas (Penas 185-209), ganadora del máximo galardón en la segunda edición de la Mostra, inédita hasta ese momento y que tampoco había sido representada. El hecho de que hubiese sido seleccionada para esta publicación no ha significado su salida del margen y todavía hoy no le ha sido otorgada relevancia canónica alguna, incluso en un contexto actual de mayor incorporación de dramaturgas al canon de la literatura dramática gallega.

Entroncando con lo anterior, resulta evidente que en el momento actual crítica y público se muestran más favorables a las nuevas propuestas dramáticas construidas con nuevos cimientos formales y comprometidas con el discurso feminista o LGBTIQ+,

---

9 Publicaciones como *Grial* o *Cadernos da Escola Dramática Galega* apostaron en su momento por la edición de algunas de las piezas que abordan esta temática clásica (Pedreira Sanjurjo, *Recepción, interpretación e adaptación* 48).

lo que permite apreciar visos de cambio en lo que respecta a la conformación del canon (López Silva 16-23). Sin embargo, esta reivindicación activa en la recepción no suele extenderse, por ejemplo, a las contribuciones de las dramaturgas a la temática clásica grecolatina, que no se han recuperado para tratar de contestar la hegemonía patriarcal que tradicionalmente ha caracterizado el canon dramático gallego<sup>10</sup>. Es el caso de la contribución de Ánxeles Penas, anteriormente citada, o de la obra de María Xosé Queizán, que a finales de los años 80 dio forma a una Antígona feminista y nacionalista retrotraída a la Edad Media gallega. En *Antígona, a forza do sangue* (1989), Queizán deconstruye y reelabora el mito para ponerlo al servicio de una determinada reflexión ideológica, reflexión que en otras contribuciones sí le ha otorgado un sólido prestigio dentro de un modelo canónico cambiante. Además, la obra fue en su momento editada por Xerais, luego reeditada por la Editorial Galaxia en 2008 y es una de las piezas de temática clásica relativamente más y mejor estudiadas en el ámbito académico (Pedreira Sanjurjo, *Recepción, interpretación y adaptación* 332-336). Sin embargo, ni entonces ni ahora se suele conocer a Queizán por esta Antígona, en la que la autora cuestionó la propia tradición del personaje al tiempo que evidenciaba en ella la influencia de la crítica literaria que tanto había reflexionado ya sobre este mito (Queizán 7-11).

El hecho de que el grueso de la literatura dramática que se ha analizado en estas líneas se construya sobre un modelo ya canonizado (la literatura clásica) no ha implicado ninguna ventaja de cara a su inclusión en el canon dramático gallego –a veces, todo lo contrario, ha llegado a observarse con cierto recelo<sup>11</sup>–. Y ni siquiera en las pocas ocasiones en las que estas obras han podido entrar, mediante cualquiera de los mecanismos canonizadores expuestos en los ejemplos anteriormente citados, en la dinámica a menudo precaria del sistema, se han conseguido cambios significativos.

Por consiguiente, esta inmovilidad canónica todavía impide el acceso general a un interesante –y ahora bien conocido a nivel académico– *corpus* de textos en los que, pese a todas las dificultades, falta de medios y escaso reconocimiento, se aprecia un afán transformador y renovador para la literatura dramática gallega, tanto en el plano discursivo como en el formal.

10 En el caso del teatro gallego de temática clásica, se produce un desfase muy pronunciado entre el número de dramaturgos adheridos a esta tendencia (16) y el de dramaturgas (4) (Pedreira Sanjurjo, *Recepción, interpretación e adaptación* 51-55).

11 A este respecto son reveladoras las consideraciones de Vilavedra (*As novas promocións* 138-139) en las que afirma que “as adaptacións de textos clásicos rescatados da *reserva estable* poden constituír un mecanismo paralizador do sistema” dado que implican “unha situación de dependencia, xa que aquel non se ve obrigado a renovar os criterios canonizadores cos que actúa”.

## Conclusiones

La cuestión de la canonicidad en la literatura dramática gallega de tema clásico es especialmente problemática atendiendo a los condicionantes históricos y la peculiar casuística extraliteraria que han rodeado al ejercicio de la dramaturgia en gallego. Resulta cuando menos llamativo que, de toda la producción dramática gallega basada en los modelos argumentales y formales proporcionados por la tradición clásica, muy pocas muestras sean realmente conocidas, ni hayan sido debidamente editadas, ni hayan tenido presencia en los escenarios. Resulta aún más llamativo que aun materializándose la posibilidad de penetrar en el sistema, la recepción de estas obras no haya sido muy diferente.

Los cuatro casos particulares que se han mostrado a modo de ejemplo (y que implican a figuras de cierto peso literario en el sistema como Manuel María, Manuel Lourenzo, Ánxeles Penas y María Xosé Queizán) permiten refrendar esta aseveración y observar con hechos concretos cómo no se han contemplado muchas de las propuestas adscritas a una tendencia temática, por otro lado, consolidada y estable de cara a una reconfiguración del canon teatral gallego.

La reciente revalorización académica de este repertorio, ahora ampliamente estudiado y analizado, debe contribuir, por lo tanto, a operar un cambio en lo que atañe a la consideración canónica de esta tendencia temática en el teatro gallego contemporáneo. Las ideas expuestas en este trabajo pretenden ser un primer paso para continuar de un modo más exhaustivo y profundo el estudio sobre las causas de esta exclusión y las posibilidades que entrañaría la inclusión de todo este *corpus* de textos en el canon dramático gallego.

## Bibliografía citada

- Alonso Montero, X. "Aquilino Iglesia Alvariño, traductor al gallego de textos griegos y latinos". *Estudios Clásicos*, nº 36, 1962, pp. 582–583.
- \_\_\_\_\_. "Avelino Gómez Ledo (1893-1977), tradutor ó galego dos clásicos grecolatinos". *Hesperia*, vol. 15, 2012, pp. 7-55.
- Amado Rodríguez, M.T. "Literatura greco-latina y literatura gallega: algunas calas". *Cuadernos de literatura griega y latina*, nº 3, 2001, pp. 61-125.
- \_\_\_\_\_. "Don Florencio Vaamonde Lores, traductor de Virgilio al gallego: la *Égloga I*". *Anuario Brigantino*, nº 25, 2002, pp. 455-466.

- Bettini, M., Guidorizzi, G. *El mito de Edipo. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Madrid, Akal, 2008.
- Bloom, H. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York, Harcourt Brace & Company, 1993.
- Bourdieu, P. *O campo literario (traducción de Carlos Pérez Varela)*. Traducido por Carlos Pérez Varela. Santiago de Compostela, Laiovento, 2004.
- Braxe, L. "O Edipo de Manuel María. Historia dun silencio". *La Opinión de A Coruña*, 16/05/2016. <https://www.laopinioncoruna.es/opinion/2016/05/16/o-edipo-manuel-maria-historia/1070165.html> Acceso 30 de septiembre 2020.
- Carvalho Calero, R. "A 'fabula palliata' na literatura galega". *Primera reunión gallega de Estudos Clásicos*, M.C. Díaz y Díaz (coord.), Santiago de Compostela, Universidad, Secretariado de publicaciones, 1981, pp. 396-401.
- Castro, O. "La traducción como mecanismo de (re)canonización: el discurso nacional y feminista de Rosalía de Castro en sus traducciones al inglés". *Quaderns. Revista de Traducció*, nº 19, 2012, pp. 199-217. [https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/quaderns\\_a2012n19/quaderns\\_a2012n19p199.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/quaderns_a2012n19/quaderns_a2012n19p199.pdf) Acceso 30 de septiembre 2020.
- Even-Zohar, I. "Polysystem Theory". *Poetics Today*, vol. 11, nº 1, 1990, pp. 9-26.
- Fernández Delgado, J.A. "La tradición griega en el teatro gallego". *Estudios clásicos*, nº 109, 1996, pp. 59-89.
- García Jurado, F. "¿Por qué nació la juntura 'Tradición Clásica'? Razones historiográficas para un concepto moderno". *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Latinos*, nº 27, 2007, pp. 161-192.
- \_\_\_\_\_. *Teoría de la tradición clásica: conceptos, historia y métodos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- García Vidal, D. *Teatro galego e construción nacional: os Cadernos da Escola Dramática Galega (1978-1994)*. Birmingham, University of Birmingham (Tesis doctoral), 2010. [https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/972/2/GarciaVidal\\_10\\_PhD.pdf](https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/972/2/GarciaVidal_10_PhD.pdf) Acceso 30 septiembre 2020.
- Hight, G. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford, Oxford Clarendon Press, 1949.
- Ínsua, E. "O teatro galego desde a estrea de *A fonte do xuramento* ao fatídico 1936". *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego: No aniversario da estrea de 'A fonte do xuramento'*, M.F. Vieites (ed.), Vigo, Galaxia, 2007, pp. 67-80.

- \_\_\_\_\_. “El estreno de *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao. Peripetia compositiva, puesta en escena, recepción crítica y fortuna posterior”. *El teatro gallego en el exilio republicano de 1939*, I. López Silva, E.R. Ruibal (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2015, pp. 33-94.
- Laguna Mariscal, G. “¿De dónde procede la denominación ‘Tradición Clásica’?”. *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Latinos*, nº 24, 2004, pp. 83-93.
- Lama López, M.X. “Alusiones al celtismo en la poesía gallega actual: hacia la superación del nacionalismo literario”. *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, M. Cots, A. Monegal (coords.), Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010, pp. 355-368.
- López Silva, I. “As artes escénicas galegas e a resistencia: do colapso á oportunidade”. *Galicia 21. Journal of Contemporary Galician Studies*, H, 2018, pp. 5-25. [http://www.galicia21journal.org/H/pdf/Galicia21\\_H\\_01\\_Lopez.pdf?v=4](http://www.galicia21journal.org/H/pdf/Galicia21_H_01_Lopez.pdf?v=4) Acceso 30 de septiembre 2020.
- López Silva, I., Vilavedra, D. *Un abreinte teatral. As mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo, Galaxia, 2002.
- López Suárez, M., Abuín González, A. “O Centro Dramático Galego”. *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego: No aniversario da estrea de ‘A fonte do xuramento’*, M.F. Vieites (coord.), Vigo, Galaxia, 2007, pp. 171-185.
- Lotman, I. “Sobre el contenido y la estructura del concepto de literatura artística”. *La semiosfera, vol. 1*, D. Navarro, M. Cáceres (eds.), Madrid, Cátedra, 1996, pp. 162-181.
- Lourenço Mória, C. *O Teatro Circo na configuración do Teatro Independente Galego (1967-1978)*. Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 2013.
- Lourenzo, M. *Últimas faíscas de setembro*. A Coruña, Deputación Provincial da Coruña, 2000.
- Lourenzo, M., Pillado Mayor, F. *O teatro galego*. Sada, Edicións do Castro, 1979.
- Manuel María. *Edipo*. A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003.
- Pedreira Sanjurjo, I. *Recepción, interpretación e adaptación dos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (Tesis doctoral), 2019. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/20667> Acceso 30 de septiembre 2020.

- \_\_\_\_\_. "Midas de Isaac Díaz Pardo: o abreinte da traxedia galega". *Clásicos en escena ayer y hoy*, M.T. Amado Rodríguez, B. Ortega Villaro, M.F. Silva (eds.), Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, pp. 381-397.
- Penas, A. "A volta de Edipo". *40 anos daquel Abreinte*, I. López Silva, R. Pascual, D. Vilavedra (eds.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2013, pp. 185-209.
- Pozuelo Yvancos, J.M., Aradra, R.M., *Teoría del canon y literatura española*. Madrid, Cátedra, 2000.
- Queizán, M.X. *Antígona, a forza do sangue*. Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1989.
- Ragué Arias, M.J. *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. Sada, Edicións do Castro, 1991.
- Renales Cortés, J. *Celtismo y literatura gallega: la obra de Benito Vicetto y su entorno literario*. Santiago de Compostela, Secretaría Xeral da Vicepresidencia, 1996.
- Riobó, P.P. *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*. A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 1999.
- Rodríguez González, O. "Canon y literaturas minorizadas: las letras catalanas y gallegas en el sistema hispánico y su proyección en el canon europeo (I)". *Mil Seiscientos Dieciséis*, Anuario, vol. 11, 2006, pp. 169-178.
- Segal, C. *Oedipus Tyrannus: Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*. New York, Oxford University Press, 2001.
- Sullà, E. "El debate sobre el canon literario". *El canon literario*, E. Sullà (ed.), Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 11-34.
- Tarrío Varela, A. "La formación del canon literario gallego". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 600, 1996, pp.18-22.
- Tato Fontaíña, L. "No labirinto de Manuel Lourenzo". *Palabra e acción: A obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego*, R. Pascual (ed.), Lugo, TrisTram, 2006, pp. 17-26.
- Vieites, M.F. *Manual e escolma da literatura dramática galega*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1996.
- Vilavedra, D. "As novas promocións". *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia*, M.F. Vieites (ed.), Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1998, pp. 109-143.
- \_\_\_\_\_. *Historia da literatura galega*. Vigo, Galaxia, 1999.

## OPERATIVE AND INOPERATIVE COMMUNITIES IN JANE AUSTEN'S *MANSFIELD PARK* (1814)

### COMUNIDADES OPERATIVAS Y COMUNIDADES INOPERATIVAS EN LA NOVELA DE JANE AUSTEN, *MANSFIELD PARK* (1814)

María Valero Redondo 

Universidad de Córdoba

[l82varem@uco.es](mailto:l82varem@uco.es)

Fecha de recepción: 01/06/2021

Fecha de aceptación: 24/01/2022

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.21429>

**Abstract:** The present article analyzes the bipolar perception of community in Jane Austen's *Mansfield Park* (1814) drawing on the communitarian model theorized by the French thinkers Jean-Luc Nancy (1983), Maurice Blanchot (1983) and Jacques Derrida (2006). Although Austen was obviously unaware of the postmodern theoretical implications stemming from the communal dimension of her novels, I argue that the institution of *Mansfield Park* functions as a self-enclosed and inbreeding community which is grounded on operative traits—birth, origin, filiation and generation—and which, therefore, does not have a potential for otherness. And yet, there are some flirtatious intimations of inoperativeness in *Mansfield Park* that unwork the traditional model of community: the community of lovers that Henry and Maria form, which disrupts all the other operative communities in *Mansfield Park*; and the theatricals, which—through the characters' anomalous speech acts—unleash the sexual tension that fluctuates between them.

**Keywords:** *Mansfield Park*; Jean-Luc Nancy; Jacques Derrida; operative community; inoperative community.

**Resumen:** El presente artículo analiza la percepción bipolar de comunidad en la novela de Jane Austen, *Mansfield Park* (1814), partiendo del modelo comunitario teorizado por los pensadores franceses, Jean-Luc Nancy (1983), Maurice Blanchot (1983) y Jacques Derrida (2006). Aunque Austen no era obviamente consciente de las implicaciones teóricas postmodernas que surgen de la dimensión comunitaria de sus novelas, argumento que la institución de Mansfield Park funciona como una comunidad cerrada y endogámica basada en cualidades operativas —nacimiento, origen, filiación y generación— y que, por tanto, no tiene potencial para la otredad. Sin embargo, hay algunas intimaciones tácitas de inoperatividad en *Mansfield Park* que perturban el modelo de comunidad tradicional: la comunidad de amantes que Henry y Maria forman, que trastorna al resto de comunidades operativas en *Mansfield Park*; y la obra de teatro, que —a través de los actos de habla anómalos de los personajes— desata la tensión sexual que fluctúa entre ellos.

**Palabras Clave:** *Mansfield Park*; Jean-Luc Nancy; Maurice Blanchot; Jacques Derrida; comunidad operativa; comunidad inoperativa.

### Community: Theoretical Premises

The term “community” has generated a productive debate. In *The Conflagration of Community* (2011), J. Hillis Miller offers an elucidation of Jean-Luc Nancy’s concept of *inoperative community* and Maurice Blanchot’s related concept of *unavowable community*, which, in his own words, constitute “an alternative model of community” (13). These alternative models of community challenge “the commonsensical idea of human togetherness that most people have in mind, explicitly or implicitly, when they speak of community” (13). This community that most of us take for granted is created by a group living and working together. They have made the community through time. Besides, this community is the result of their collective and cooperative work and the product of a social contract they have, explicitly or implicitly, signed. The commonly accepted model of community, which Nancy calls “operative”, presupposes pre-existing, self-enclosed subjectivities who have joined other subjectivities for the common good.

For Nancy, myth and community are necessarily interrelated: “Myth arises only from a community and for it: they engender one another, infinitely and immediately” (*The Inoperative Community* 50). Myth is then a system of meaning which explains our

reality and it guaranties foundation and continuation of community: “at the same time as each one of its revelations, it also reveals the community to itself and founds it” (50). In this sense, foundational myths are essential to operative communities. An operative community is then a community which weaves “a superior, immortal, transmortal life between subjects” by operating “the transfiguration of its dead into some substance or subject”, be it homeland, native soil, nation, the family or mystical body (14-15). To put this simply, death is transfigured into a significant substance that provides it with an essentialist immanence. Therefore, the communal intimacy around some of these substances mentioned by Nancy is at the heart of the community of Mansfield Park.

Nancy's operative community is indeed a sophisticated version of Ferdinand Tönnies's concept of *Gemeinschaft*, a social group in which human relationships are conceived as having “real organic life” (Tönnies 17). According to Jiménez Heffernan, *Gemeinschaft* is a kind of small-scale, social organization “that stems from the natural will, instinct and memory of the individual self, is rooted in a familiar place whose central categories are home, village, town, neighborhood, and friendship, depends on domestic economy, and relies not on contracts but on custom” (16). *Gemeinschaft* is therefore informed by organic life. This organicism is present in the communal immanence of the operative communities in *Mansfield Park*, which are “articulated through an organic logic of fusional incorporation predicated upon exclusion” (Jiménez Heffernan 31). The organic bonds that take place between the inhabitants of Mansfield Park revolve around the foundational myths of home, family and marriage. The theme of the house as a communitarian symbol which is immanent and spiritually invested can be addressed from the perspective of Gaston Bachelard in his groundbreaking study *The Poetics of Space*. Here, Bachelard speaks of a “protected intimacy” which is “physically inscribed in us”; [i]t is “a group of organic habits” that makes us believe in a pre-established idea of home (8-14). The idea of home symbolizes the foundations upon which the community of Mansfield Park is based. For this reason, I will sometimes use the term “organic community” to refer to the operative community of Mansfield Park.

In his alternative model to the operative community, Nancy sees persons not as subjectivities but as “singularities”, and each singularity possesses a secret otherness which cannot be communicated to any other singularity. In addition, each singularity is fundamentally characterized by its finitude or mortality. Community is then defined by the proximity of death: “Each singularity is exposed, at its limit, to a limitless or abyssal outside that it shares with the other singularities, from the beginning, by way of their common mortality” (Miller, *Literature as Conduct* 91). Thus, as we cannot experience death in our own deaths, since death cannot be “experienced”, we experience it in

the death of another, the death of a relative, a friend or a neighbor (Miller, *Literature as Conduct* 91). An inoperative community occurs then when different subjects become exposed to their mutual alterity through death. Only through this exposure can the subject transcend immanence and foster a genuine community: "Communication is the constitutive fact of an exposition to the outside that defines singularity. In its being, as its very being, singularity is exposed to the outside" (Nancy, *The Inoperative Community* 29). Therefore, the exposition of finitude is the basis of an inoperative community.

This model unworks the previous, operative one; it is a negation in itself, "the community of those who have no community" (Blanchot 24) or, in Derrida's words, "a community without community" (Caputo 106). Hence, instead of individuals with self-enclosed subjectivities, Nancy puts singularities that are originally *partagés*, shared, open to an abyssal outside. However, he clarifies that, in order to overcome total immanence, the inoperative community needs a relation between its members beyond "individualism", what Nancy calls *clinamen*, a concept that he takes from Lucretius and which means "an inclination or an inclining from one toward the other, of one by the other, or from one to the other" (Nancy, *The Inoperative Community* 3-4)<sup>1</sup>. The aim of this community is not a spiritual fusion or a transcendental communion but rather "being-together", "being-in-common". This community is also unavowable, in the double sense that Blanchot means in *La communauté inavouable* [*The Unavowable Community*]. It is unavowable because it cannot be publicly affirmed: it remains secret. Besides, the speech acts performed by such community are not ratified by public laws and institutions since they threaten the operative community (Miller, *Literature as Conduct* 93). The unavowable community is therefore revealed in the interruption of foundational myths, since the impossibility of avowal hinders both speech and narrative (Nancy, *The Inoperative* 58).

Nancy and Blanchot also theorize the community of lovers as a community with a highly disruptive potential. Blanchot considers the community of lovers as "an antisocial society or association" (33), which has as its ultimate goal "the destruction of society" (48). However, while Nancy proposes the possibility of real communication beyond language; a corporeal and sexual fusion which suggests the existence of a temporary, inoperative community, Blanchot questions the possibility of communication between lovers, since it will be thwarted by the existence of a communal secret. This secret remains totally unavowable and therefore unlikely to be exposed. As a result, this community can never occur in "an institutionally sanctioned way" (Miller, *Literature as Conduct* 141).

---

1 The English translation gives *La Communauté désœuvrée* as *The Inoperative Community*. However, J. Hillis Miller prefers to use the term "unworked community" since it stresses the procedure by means of which some forces have *actively* operated to disrupt community (*The Conflagration* 5).

Thus, it remains “unavowed and unavowable” (141). Besides, the community of lovers is characterized by the lovers’ eagerness to participate in otherness through exposure of inner selfhood to the outside.

The present article aims to examine the different communitarian spaces in Jane Austen’s *Mansfield Park*. The analytical potential of the notion of community is extremely relevant not only because novels reproduce pre-existing models of community, but because they construct and put forward models of community which do not exist yet. Thus, novels can be seen as textual constructions of alternative communities. This theoretical approach has been mostly applied to modern and postmodern literary works, which have at their center individuals naturally isolated and unable to form effective communal relationships. However, it is seldom applied to pre-Victorian and Victorian novels, which mainly focus “not on one individual life story but on a whole community” (Miller, *Literature as Conduct* 89)<sup>2</sup>. According to Lukács, in realistic literature, the “individual existence” of characters “cannot be distinguished from their social and historical environment. Their human significance, their specific individuality cannot be separated from the context in which they were created” (19). Thus, whereas in modernism, the individual is solitary and unable to fit into a community, in realism the individual is connected to his social and historical background.

Recent criticism on Jane Austen and *Mansfield Park* (see Hudson (1992), Cleere (1995), Lott (2006), Folsom (2013), Trepanier (2014), O’Malley (2018), García (2020), among others) has paid attention to the role that the family, the (endogamous) marriages, social mobility, sibling connections and the subversive potential of the theatricals play in the novel. In fact, most critical work on *Mansfield Park* “has depended upon the primacy of the nuclear family and the metaphorical power of nuclear family terminology to account for Fanny Price’s rise to power” (Cleere 113). Nevertheless, no critic has attempted such a systematic analysis of the different representations of community in *Mansfield Park*. In Ruth G. García’s own words, *Mansfield Park* “both subverts and sustains traditional social structures” (328). This article is indeed an attempt to show how

---

2 J. Hillis Miller was the first critic who applied theories on community to modernist and postmodernist fiction. In *Literature as Conduct: Speech Acts in Henry James* (2005), he analyzes some of Henry James’s novels from a communitarian perspective. In *The Conflagration of Community: Fiction Before and After Auschwitz* (2011), he expands this analytical incursion into a selection of modernist and postmodernist novels. More recently, in *Communities in Fiction* (2015), Miller reads in detail six novels in the light of theories of communities. Following closely the analytical model articulated by Miller, Paula Martín-Salván et al. edited the study *Community in Twentieth-Century Fiction* (2013), where they systematically explore the strategies of working and unworking of communities in twentieth-century fiction. After that, Gerardo Rodríguez-Salas et al. edited the book *New Perspectives on Community and the Modernist Subject: Finite, Singular, Exposed* (2018), which shows how many modernist narratives are built on the tension between operative and inoperative communities. This study is followed by the volume *Secrecy and Community in 21st-Century Fiction* (2021), edited by María J. López and Pilar Villar-Argáiz, which is the culmination of this analytical model applied to fiction.

*Mansfield Park* both “sustains” and “subverts” organic and operative communities. My contention is that the distinction drawn by Nancy and Blanchot between operative and inoperative communities may prove useful to show that the temporary and disruptive communities that take place in the novel represent, however indirectly or evasively, a movement away from organic and operative forms of community.

My chief contribution, in this light, is to postulate a postmodern reading of *Mansfield Park*. At first glance, Austen’s novels never attempt to question traditional, operative communities, and the unworked community of lovers theorized by both Nancy and Blanchot—which detaches from the general operative community—is never fully achieved in her fiction. In this sense, the community of Mansfield Park functions as a traditional community sustained by genealogy, matrimony and patrimony and which fosters a sense of “original belonging” (Bachelard 8). And yet, a deepest look will show that there is in fact a potential disruptive force in *Mansfield Park*. Critics like Nancy Armstrong have already observed this unsettling energy in Austen’s novels: “if [they] represent the perfect synthesis of desiring individual and self-governing citizen, they also mark the moment when that synthesis crumbled under the threat of social rebellion” (6). Therefore, in this article I will show that there are two flirtatious intimations where Austen tried to unwork the commonsense model of operative community and that she puts forward alternative, non-essentialist communitarian forms in *Mansfield Park*: (a) the (unworked) community of lovers that Maria and Henry form and (b) the theatricals, which are seen by the characters as an opportunity to liberate themselves from the social constraints that serious speech acts incorporate.

### **Mansfield Park as a Self-enclosing Embryo**

The institution of Mansfield Park functions as an operative and organic community which is based on what Derrida calls a “*schematic* of filiation”, which is grounded on “stock, genus or species, sex, blood, birth, nature, nation” (*The Politics of Friendship* 8). This traditional community is sustained by four important pillars: genealogy, matrimony, patrimony and the operative idea of home. All these pillars are crucial for the survival of this traditional and operative community of Mansfield Park<sup>3</sup>. I would argue that genealogy

---

3 National operativeness is also quite significant in *Mansfield Park*. In fact, Sir Thomas exerts the same patriarchal control in his Antigua plantations as he does in Mansfield Park. In *Culture and Imperialism*, Edward Said asserts that more visibly than anywhere else in her fiction: “Austen here synchronizes domestic with international authority, making it plain that the values associated with such higher things as ordination, law, and propriety must be grounded firmly in actual rule over and possession of territory” (104). This colonial authority enhances the national operativeness of both England and the institution of Mansfield.

and blood are indeed highly relevant in the community of Mansfield as they preserve and perpetuate the traditional community and “the glorification of the earth, of blood or even of race” (Blanchot 46).

The arrival of Fanny Price to Mansfield Park suggests a disruptive force within this organic community, calling into question the stability and immutability of genealogy. She has an unsafe political position when she arrives at Mansfield Park since she does not fit within the communities of the house: the society between parents and children, between brothers and sisters, and between masters and servants. In Tess O'Toole's own words, “Fanny Price is the paradigmatic adoptee of the British nineteenth-century novel” (55). Fanny is admitted in Mansfield Park because she is somehow part of the family: “Is not she a sister's child?” (Austen 6) asks Mrs. Norris rhetorically to convince Sir Thomas of adopting her. This appeal to consanguinity is annulled by Sir Thomas' reassurance that “they cannot be equals. Their rank, fortune, rights, and expectations, will always be different”. (Austen 9). Consequently, albeit they share the same blood, due to her low social status, Fanny is devalued by the family, especially by the Miss Bertrams and by Mrs. Norris. She is then “an outsider who is inside, or the insider forced to live on the borders, viewing the goings on in the centre of Mansfield Park from a perspective that is always marginal” (Murphy 95). Mansfield Park stands then as a powerful symbol of class superiority and social exclusion. However, Fanny gradually finds her place as a daughter of the family and she eventually replaces Maria and Julia as “the daughter that [Sir Thomas] wanted” (Austen 371) and Edmund's “only sister” (Austen 444), reinstating genealogy and reinforcing the inbreeding community of Mansfield. This self-enclosing community is expanded through the adoption of Fanny's sister, Susan, who replaces Fanny's place at Mansfield. Thus, everything remains, again, in the family.

The institution of marriage is also central to the operative community of Mansfield Park (Miller, *The Conflagration* 127). As with all of Austen's heroines, the main interest of all the (single) female characters in *Mansfield Park* is to secure their future with a prosperous husband with high prospects of inheritance since women could not inherit their fathers' patrimony in nineteenth-century English society. Valerie Sanders argues that Austen's novels divide into those where marriage partners are found within a pre-existing social circle, where interlopers are discredited or expelled, and those where eligible partners (usually men) need to be introduced from the outside to invigorate the limited social scene (83). *Mansfield Park* belongs to the former group. Thus, Maria Bertram considers “her evident duty” to marry their neighbor—the foolish and wealthy Mr. Rushworth—in order to connect the Mansfield and Sotherton estates (Austen 31). Mary Crawford—an interloper character within Mansfield Park—has the presentiment that she

“should” like the eldest son, Tom Bertram, who would be the heir of Mansfield Park and of all of Sir Thomas’ property. However, Mary’s interests change and she sets her eyes on the second son, Edmund Bertram. When Tom is about to die due to his debauched salutary habits, Mary exposes her “natural”, “philanthropic”, and “virtuous” wishes that Tom would die so that “Sir Edmund” would inherit all the Bertram property (Austen 341). Marriage and property, as we have seen, are vital to obtain the renewal of the organic community, as they guarantee its continuation in the offspring born of the couple as well as the consolidation of patrimony.

Characters also form bonds through spatial belonging to Mansfield Park, in terms of what Gaston Bachelard calls “original belonging” or a “protected intimacy” that “is physically inscribed in us, [i]t is a group of organic habits” that make us believe in a pre-established idea of home, which is connected with organicist nationalist transfiguration (8, 14). Thus, despite her initial enthusiasm about going to Portsmouth, Fanny ends up rejecting her original home and clinging to Mansfield as her genuine *home*:

When she had been coming to Portsmouth, she had loved to call it her home, had been fond of saying that she was going home; the word had been very dear to her; and so it still was; but it must be applied to Mansfield. *That* was now the home. Portsmouth was Portsmouth; Mansfield was home (Austen 338; emphasis in the original).

Fanny’s search for a homeland verged dangerously into communitarian organicism, especially Ferdinand Tönnies’s concept of *Gemeinschaft*, which expresses a sense of a utopian, pastoral community based on kinship or fellowship (xvii). Her immanence-inclined individualism prevents her from entering Blanchot’s negative community where such links are not so important. In addition, the denouement of all the love triangles in the novel—which leads to Fanny and Edmund’s endogamous marriage and their subsequent inheritance of Mansfield Parsonage—suggests the community’s constant renewal from generation to generation as well as ensures that the ancient stock is transmitted uncontaminated with a closed system of inbreeding (Palmer 227). This renewal gives it a kind of collective immortality since “the living together of individuals in a community tends to project a hypothetical sempiternal ‘community consciousness’ or ‘collective consciousness’” (Miller, *The Conflagration* 14). In this “collective consciousness”, death tends to be suppressed and almost forgotten.

Consequently, Mansfield Park constitutes a self-enclosed and inbreeding community which does not have a potential for otherness and the coexistence of difference. Indeed, it is presented as an organic community where nostalgic origins have been transfigured into a quasi-mystical body. This enclosed community follows the pattern discussed by Tönnies, where a community of blood develops into a community of place

and this, in turn, into a quasi-spiritual community, in this case the idealization of Mansfield as a self-enclosing embryo (27). This attachment to blood, marriage, (home)land and hence to property, is seen as a hindrance in the construction of new relationships based on friendship and hospitality.

### Homophilial Friendships and Endogamous Marriages

The self-enclosure and inbreeding nature of Mansfield Park is emblemized in the community that Fanny, her brother William and Edmund form. In this novel, Austen examines the relationship between courtship and brother-sister affinity and the willingness to make new connections (Sanders 84). A strong fraternization is at the core of Fanny's relationship with both her brother William and with her cousin Edmund. Like the institution of Mansfield, this community is grounded on stock, blood and birth. Thus, when describing the close relationship between William and Fanny, Austen makes a highly sentimental eulogy of fraternization and states that “[c]hildren of the same family, the same blood, with the same first associations and habits, have some means of enjoyment in their power, which no subsequent connections can supply” (Austen 183). Similarly, Fanny and Edmund's relationship is also depicted in fraternal terms: “[...] and whether it might not be a possible, an hopeful undertaking to persuade her that her warm and *sisterly* regard for him would be foundation enough for wedded love” (Austen 369, emphasis added). The predominant image is the substance of blood. This sibling intimacy suggests communal fusion. An operative communitarian drive is the predominant note in Fanny's relationship with both his brother William and his cousin Edmund.

Drawing on Derrida, the kinship (*suggéneia*) between Fanny and William—and between Fanny and Edmund—produces a constant, homophilial friendship because it is based on *homogeneity*, on *hemophilia*, on a solid and fixed affinity (*bébaion*) which stems from birth, that is, from native community. As this kinship is real (and not just spoken), this syngenealogy assures the strength of their social bond in life (Derrida, *The Politics of Friendship* 929) but it prevents them from experiencing “laceration”, that is, from exposing themselves to the other that makes them singularities and it gives in to communitarian delusions—family and homeland<sup>4</sup>. Jane Austen outlines here an ideology of organicism and homogeneity since she perpetuates a genealogical schema which is endowed with operative traits: filiation, birth, origin, generation, the familiarity of the family and the proximity of the neighbor (Derrida, *The Politics of Friendship* 105). Conceived to protect

4 Nancy mentions Bataille's “laceration” as an example of exposure: “the entire ‘inside’ of the singular being is exposed to the ‘outside’” (30).

us from death, these traits ultimately distort and complicate reality through “myth-making”. This ideology of homogeneity involves a movement inwards, which is precisely the novel’s primary vehicle for reconfiguring families. Thus, the Crawfords—with their corrupted and subversive urban morality—are expelled from Mansfield, whereas Fanny’s sister, Susan, is called to replace her place, becoming, then, a “stationary niece” (Austen 371). The family circle is drawn firmly inwards (Coleman 302). Thus, Edmund’s fraternal embrace at the end of the novel: “My Fanny—my only sister—my only comfort now” (Austen 349) is quickly shadowed by the conjugal embrace. In *Mansfield Park*, in-family marriages serve to preserve the home “and consolidate the family residing in it” (Hudson, *Jane Austen and William Shakespeare* 210).

Accordingly, everything remains *in* the family at Mansfield Park since the marriage between Edmund and Fanny has achieved the restoration of the institution of Mansfield. Fanny, then, has won the rights to become a member of the family now that Sir Thomas thinks of her as “the daughter that he wanted” (Austen 371). Once the shadow of Mary Crawford has vanished, a potential threat to this syngenealogy—albeit not to rank and social status—this native community can be perpetuated. Mansfield Park is then configured on the experience of *belonging* and sharing of blood, family, religion, ethnicity, homeland, nation, country, state, love, friendship and even humanity (Derrida, *The Politics of Friendship* 80). The outcome is a discourse of abnegation and possession which exposes an immanent ontological position and which leaves no room for alterity.

### **The Community of Lovers: An Antisocial Community**

Many critics (Butler 1976, Tanner 1986, Byrne 2002, O’ Quinn 2009) have identified the theatricals as the most accomplished and illuminating part of *Mansfield Park*. The whole passage is full of innuendoes, sexual tension and a dangerous game of roles. All this takes form in the rehearsals of the play, since the play itself is never performed. *Lovers’ Vows*, the play which the characters choose to perform, has various evocative parallels between the characters in the novel and the roles they take. Thus, Tom is the play’s producer whereas Mrs. Norris supervises the physical damage caused on Sir Thomas’ property. Mr. Rushworth plays the role of Count Cassel, a silly and rejected suitor. Mr. Yates plays Baron Wildenhaim, a man whose past triggers the action of the play. Mary Crawford plays the liberal Amelia. Edmund plays a clergyman highly unsuccessful in love whereas Maria plays Agatha, a fallen woman. Fanny, on her part, becomes a kind of surrogate conscience about what is right and what inappropriate (Said 104); and the figure of order par excellence and the supporter of family and rank, Sir Thomas,

represents a grotesque reversal of himself. Thus, when Sir Thomas comes back from Antigua, he meets Mr. Yates ludicrously playing the role of Baron Wildenhaim: “the dignified baronet meets the ‘Baron’ whose play-function is to abandon his dignity and to legitimize his mistress” (Butler 235). According to Stabler, Sir Thomas treats *Lovers’ Vows* like a proscribed text since he burned “all that met his eye” (Austen 149). What is interesting is that Sir Thomas does not object to the play itself, but to what it unveils about the most hidden desires of the actors (Stabler 22).

I want to argue that the rehearsals of *Lovers’ Vows* become the first intimation of an inoperative community in the novel. In fact, never are the characters presented more objectively than in their acts of interpretation and we readers must interpret the revealing taking of roles in the play. Our position as readers or audience can be equated to Fanny’s passive position, who is undoubtedly the best “reader” of the many implications that are involved in the play. Indeed, Fanny’s function is that of the reader’s delegate. Like Fanny Assingham in Henry James’ *The Golden Bowl*, Fanny Price epitomizes in a hyperbolic way the subtle hermeneutic acts of working out, on the grounds of the evidence presented, what Austen hopes her readers will figure out (Miller, *Literature as Conduct* 255). Particularly, the scenes between Henry and Maria are the ones which contain the seed for inoperativeness. It is not surprising that critics like Craik have perceived Maria as “the stronger and more interesting character, because the most important” (104).

Certainly, Maria and Henry’s rehearsals are full of sexual innuendoes and corporeal interaction which constitute a threat to social conventions, anticipating their final elopement:

Frederick was listening with looks of devotion to Agatha’s narrative, and pressing her hand to his heart, and as soon as she could notice this, and see that, in spite of the shock of her words, he still kept his station and retained her sister’s hand, her wounded heart swelled again with injury, and looking as red as she had been white before, she turned out of the room, saying ‘I need not be afraid of appearing before him’ (Austen 137).

Indisputably, this scene suggests Maria’s tragic end and confirms Nancy’s idea that mere corporeity replaces language in the lovers’ contact. This momentary physical contact leads to the existence of an inoperative and temporal community (Nancy, *Corpus* 39). Thus, Maria and Henry’s relationship constitutes what Blanchot has called “an elective community”, that is, a community that results from an election that unites its members and without which it would not take place (46). Maria—though strongly attached to her position in society—makes an act of transgression which threatens the stability of the family on which *Mansfield Park* depends. She transgresses the marriage contract

and the family system in search of, who knows, maybe genuine love, sexual satisfaction or freedom.

Due to Sir Thomas's proscription of the play and to the threat that it posed to conventional morality and social constraints, this elective community has to remain secret, unable to be publicly avowed. Besides, society does not allow the members of this community to carry out any performative speech act, such as the matrimonial vow (Miller, *The Conflagration* 140). It is then an antisocial community or, in Bataille's words, "the community of those who do not have a community" (Blanchot 24). Although there is no evidence of genuine love between Henry and Maria—Henry's interest in Maria is merely his capricious desire to obtain what is prohibited, whereas Maria is a victim of romantic dreams who wants to escape from her tedious life as Mrs. Rushworth—they form what Blanchot calls a "community of lovers", a community that disrupts the rest of operative communities (48): "There where an episodic community takes shape between two beings who are made or who are not made for each other, a war machine is set up or, to say it more clearly, the possibility of a disaster carrying within itself, be it in infinitesimal doses, the menace of universal annihilation" (Blanchot 48).

Indeed, at the end of the novel, when Henry and Maria's elopement is revealed, both of them—but especially Maria—are expelled from society. Thus, Sir Thomas sends both Maria and Mrs. Norris to a private establishment that he buys for them in an unnamed and remote country where they have little company. For a novelist who is so accurate in her reference to English counties, Maria Rushworth's expulsion to somewhere unnamed reflects the dimension of her trespassing: she cannot even be exiled to a concrete and physical place. Her banishment from Mansfield Park is Sir Thomas' strategy to keep the external threat under control. Maria stands for the abject, a term that Julia Kristeva takes from Freud's *unheimlich* and that she defines as "what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules" (4). Maria's "singularity" is then defined by her challenge to marriage.

If marriage is one of the basic institutions upon which an operative community depends, adultery is presented as a force which disrupts any community (Miller, *Literature as Conduct* 127). Therefore, the elective community that the adulterous relationship between Henry and Maria constitutes is the major threat that throws into disarray all the complex web of operative communities in Mansfield Park. Thus, Maria's marriage with Mr. Rushworth is obviously invalidated and ends in a divorce. Henry's slow but steady approach to Fanny and their potential union, which would provide a secure future to Fanny, is thrown away. Finally, Maria's elopement scares Julia and she eventually elopes with Mr. Yates. This second elopement—as opposed to Maria and Henry's elopement

and similar to that of Lydia Bennet and Wickham in *Pride and Prejudice*—does not constitute such a challenge to the normative community since neither Julia nor Lydia are married women so their elopements can be redirected to marriage and, consequently, can be properly institutionalized by the operative community. In disarticulating all these operative communities, Austen is (unconsciously) exposing matrimony as an imperfect communal form. Like the family and the idea of homeland, the institution of matrimony is fundamentally associated with social values, public appearances and pecuniary interests.

The sovereignty of death that characterizes the community of lovers—a death of which one does not die, a death without power effect, or achievement (Blanchot 49)—also surrounds Maria and Henry's community. But theirs is not a physical death. It is a *social* one. They constitute “that antisocial society or association, always ready to dissolve itself, formed by *friends* or *couples*” (Blanchot 33; emphasis in the original). Thus, although Austen's characters typically do not manage to escape from their own immanence and fail to open up to a desired alterity, we find here the intimation of an alternative community that destabilizes the more operative, saturated community. Maria's rebelliousness and her insubordination to social institutions make her a proto-anarchist and an anomic character, that is, a woman who threatens the established social order. Her defiance of collectively sanctioned norms discloses the radical alterity of an “inorganic” outside. Certainly, the main subject of the novel is “the breakdown and the subsequent reform of a whole highly organized society—the society formed by those who live at Mansfield Park” (Craik 92).

### **The Theatricals as a Way of Liberation**

Pre-Victorian and Victorian novels represent and imitate existing models of community. They are “fictive replicas” of whole communities that really existed historically (Miller, *Literature as Conduct* 89). The existence of such communities both in reality and in fiction guarantee the execution of felicitous performatives. In pre-Victorian and Victorian novels, the most recurrent speech act is the marriage of marriageable young women and the transmission of property and social rank from generation to generation (Miller, *Literature as Conduct* 89). However, none of the conditions for felicitous speech acts established by J.L. Austin in *How to Do Things with Words* (1962) is met within an inoperative community since the members are not enclosed selves capable of taking responsibility for what they say (Miller, *Literature as Conduct* 145). Additionally, no social contract or constitution makes possible the establishment of effective laws or institutions. There is

not clear “intersubjective” communication and no social bond can confirm the sincerity of speech acts uttered by another person in an unworked community (Miller, *Literature as Conduct* 145).

In the operative community of Mansfield Park, each character attempts to conceal his or her true intentions behind a veil of apparent sincerity and each uses language, not primarily as a means of intercommunication, but as a way of forcing the other to act in the way he or she desires through language. They use language performatively, as a way of doing something with words (Miller, *Literature as Conduct* 114). It is precisely in the rehearsal of the theatricals where the characters unleash the sexual tension that fluctuates between them and which cannot be disclosed in their daily intercourse. Cunningly, Austen does not provide any direct report of the dialogues between the characters when acting. So my question is: what do the speech acts that take place in the theatricals reveal about the characters?

First of all, the title of the play that the characters choose to perform, *Lovers' Vows*, contains itself a performative speech act, a vow. But do these love vows contain some perlocutionary force? Austin distinguishes between serious uses, produced in ordinary circumstances of quotidian life, and non-serious or “parasitic” uses, which take place in literary language so that the conditions of habitual speech acts cannot be applied to them (22, 104). Writers and actors then do not use language seriously but in a figurative way and their utterances do not refer to a previous state of affairs and, consequently, they can be neither true nor false. Their utterances create themselves the situations to which they refer. Although none of the speech acts in the theatricals would meet all of Austin's criteria for a happy speech act, all of these performative utterances *are* felicitous since they make something happen. For instance, they make Maria believe that Henry is in love with her and vice versa. Maria's ensuing adultery is just the effect of these speech acts. Besides, when rehearsing *Lovers' Vows*, the characters do not break all the rules of felicitous performatives. Certainly, Mary and Edmund and Henry and Maria *do* speak *sincerely* when they declare their forbidden love to each other but—fortunately—they do not have to take responsibility for their lovers' vows. Each speech act is, therefore, anomalous, illicit, atypical. Tellingly, the danger that the figures of order—Sir Thomas, Edmund and Fanny—foresee in the theatricals is that some of the participants would see the rehearsals as an opportunity to release themselves from social constraints and from the rigid impositions that serious speech acts incorporate.

These notions refute Trilling's assertion that Jane Austen—as well as Fanny Price—objects to the performance of the play due to the insincerity involved in playing a role (133), and verifies Marilyn Butler's assertion that the opposite is the truth: *Lovers' Vows*

allows them to express and to do what otherwise would normally be entirely improper (232). The different scenes together permit physical contact between Maria and Henry and between Edmund and Mary. Besides, the dialogues are full of innuendoes which allow them to free themselves from the constraints imposed by social norms. Butler claims that in touching one another and in making love to one another on the stage these four characters are not feigning but they are rather expressing their real feelings: "The impropriety lies in the fact that they are *not* acting, but are finding an indirect means to gratify desires which are illicit, and should have been contained" (232). More recent critics have also foregrounded the theatricals' ability to unleash hidden emotions. According to Paula Byrne, the theatricals suggest "Austen's engagement with the subject of prohibited relationships and with a long-standing debate about women's autonomy in courtship" (132), and J. W. Page argues that Austen "was aware that a theatrical performance could inspire intense feelings" (218).

The liberating power of literature—and in this case of theatre—releases the characters from moral restraint. The vows that they make in the theatricals function as felicitous speech acts since they make something happen and other people are brought to act as if they believe them. According to María J. López, the response to a felicitous speech act "can only be another act, namely, the performative act of belief" (159), and Maria, Edmund and Mary Crawford *do* believe in the performative utterances that take place in the theatricals. Hence, the theatricals are permeated by speech acts that make things happen by way of their believers (López 159). These speech acts establish a fictitious social game that has real consequences (Miller, *Literature as Conduct* 281). *Mansfield Park* illustrates how the speech acts made in a play can be performatively felicitous if others believe them or act as if they believe them. In a way, the theatricals provide a reflection on the performative rhetoric of literature. *Lovers' Vows* has raised ghosts through the power of language and has made the characters believe in love vows that have no reality outside that conferred on them by the characters when they are rehearsing.

The felicitous performatives of the theatricals are of an anomalous kind since they are not based on a feasible community with effective institutions, laws, and customs, or guaranteed in their efficacy by such a community (Miller, *Literature as Conduct* 147). Therefore, the unworked communities that take place in the theatricals—Maria and Henry's, Edmund and Mary Crawford's and Julia and Mr. Yates—are unavowable in the double sense that Blanchot elucidates. First, society does not allow these communities to utter publicly, in an institutionally sanctioned way, the vows that would seal their loves. They are even forbidden to avow in public the liaisons that could be the foundation,

for them, of genuine promissory speech acts, of sincere lovers' vows (Miller, *Literature as Conduct* 141). Second, these hidden and unworked communities have to remain secret, unable to be publicly avowed and they can only occur in innuendoes, quasi-speech acts and looks. Therefore, they remain "unavowed and unavowable" (Miller, *Literature as Conduct* 141). Secrecy and silence, then, surround everything which is connected with the theatricals.

Tellingly, Sir Thomas believes that by destroying every remnant of it, he can also destroy what the play has unleashed. This secrecy around the theatricals has also to do with the destructive exposure of young unmarried women, like Maria or Mary, to premature sexual knowledge that may prevent conventional men from proposing marriage to them, and this is patent in Edmund's and Fanny's protests at the play actually chosen:

Agatha and Amelia appeared to her in their different ways so totally improper for home representation—the situation of one, and the language of the other, so unfit to be expressed by any woman of modesty, that she could hardly suppose her cousins could be aware of what they were engaging in (Austen 137).

This something "so unfit to be expressed by any woman of modesty" refers to the experience of something uncanny but nevertheless familiar, something, using Freud's terms, *unheimlich* (Miller, *Literature as Conduct* 11). The mystery lies in the impossibility of reporting these very dialogues. The narrator seldom gives an instance of what the dialogues in *Lovers' Vows* say; they are uncanny because they are almost never transcribed.

At the heart of every unavowable community there is always some implicit knowledge, a certain unsaid: "The unavowable in community is also a sovereignty that cannot but posit itself and impose itself in silence, in the unsaid" (Derrida, *Rogues* 100). As Foucault observes, during the eighteenth and nineteenth centuries, the discovery of the fact of desire hidden within the individual provoked a wide process of verbalization that efficiently displaced an eroticism that had been located on the surface of the body. The discourse of sexuality replaced this primary and natural desire (30-1). Possibly, this verbalization of eroticism in Kotzebue's play is what alarms Edmund and Fanny and what prevents Austen from transcribing it. As Camille Paglia puts it, no matter the culture, sex has always been surrounded with taboo since it is the point of interaction between man and nature, where morality falls to primitive impulses (3). Thus, the sexual taboo and eroticism Fanny, Edmund and Sir Thomas have detected in *Lovers' Vows* is so unbearable that every revelation of it leads to repression.

The theatricals illustrate Judith Butler's notion of gender and identity as essentially imitative, learning to perform a role, to parody, and to adopt a mask: "Gender reality is

performative which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed" (527). Henry Crawford embraces this impersonation in this revealing passage:

I could be fool enough at this moment to undertake any character that ever was written, from Shylock or Richard III down to the singing hero of a farce in his scarlet coat and cocked hat. I feel as if I could be anything or everything; as if I could rant and storm, or sigh or cut capers, in any tragedy or comedy in the English language (Austen 97).

The actors have performed their correspondent roles in *Lovers' Vows* so many times that they cannot distinguish between reality and performance. In the theatricals, the characters seem to operate "across the boundary site where a self constructs self as a voice or performance" and yet they retain a "comic cynicism" towards that construction of identity (Morris 154), as we can see in Henry Crawford's defense of impersonation. Therefore, in *Mansfield Park*, identity is foregrounded as a carnival process of masking and acting. The restricting societal conventions of early nineteenth-century England make the characters artificial and prevent them from truly opening up to each other since their identity is an artificial construction which cannot find a natural essence. Thus, when they dare to trespass the limits in the theatricals, they are sternly chastised. The play functions then, in spite of Sir Thomas' exorcism, as ineffaceable testimony to the characters' hidden passions.

## Conclusion

The community of Mansfield Park is based on blood, genus, birth, nation and the idea of home(land). It is a utopian and mystified community, a cultural chimera that stems from the ideological dissemination of human society and whose discursive articulation is grounded on the idea of the *collective* and the failure to recognize partition and finitude. Like all operative communities, it is prescriptive, as it imposes firm communitarian models based on various ideological tropes. One of these tropes is the idea of filiation since stock, sex, genealogy, blood and home help to preserve and to perpetuate the traditional community of Mansfield. This fraternalist kinship and homogeneity is extrapolated to the relationship that Fanny shares with both her siblings, William and Susan, and with her cousin Edmund, and it serves for the inbreeding of the community, which is sustained by four important pillars: genealogy, matrimony, patrimony and the idea of home.

And yet, despite the self-enclosure of the traditional community of Mansfield, there are some passages in the novel which contain a palpably deconstructive drive and which are not explored and assimilated by most of the characters. This prefiguration

of inoperative communities takes place through the theatricals, which are full of sexual innuendoes and corporeal interaction and which result in Henry and Maria's elopement. This adulterous couple transgresses the marriage contract, one of the main pillars of the operative community of Mansfield, and constitutes what Blanchot calls "an elective community" since it is not based on contracts or sanctioned by institutions and, moreover, it throws into disarray all the complex webs of operative communities in the novel. This elective community remains secret, unable to be publicly avowed and it turns Maria into an anomic character who dares to threaten the established social order.

The speech acts performed in the theatricals establish a fictitious social game with real consequences. The participants are victims of society's restraining norms which prevent them from being truly natural and spontaneous so they use the theatricals as an opportunity to release themselves from societal restrictive rules. The ironic turn of *Mansfield Park* lies in the fact that it is precisely when they are taking another persona that the characters are more sincere, whereas when they are interacting in society they wear a (social) mask. The play serves to give voice to the characters' true selves and their hidden passions as well as to prove Judith Butler's notion of identity as essentially imitative and performative.

Thus, although Austen was obviously unaware of this bipolar conception of community—this mere statement is an anachronism—her portrayal of communitarian models is not completely pessimistic. *Mansfield Park* suggests a potential, temporary relational bond in unprejudiced corporeity by means of the theatricals as well as a way of unveiling the characters' genuine passions and feelings. The inoperative community of lovers that Henry and Maria form manages to unravel the intricate web of operative communities in the novel and, therefore, to break with the general organic community system. I hope to have shown that there is a latent eroticism manifested in the interaction between the characters when they act, an eroticism that threatens the stability of the family on which the operative society so strongly depends.

## References

- Armstrong, Nancy. *How Novels Think: The Limits of Individualism from 1719-1900*. Cambridge, Cambridge UP, 2005.
- Austen, Jane. *Mansfield Park*, James Kinsley (ed.), Oxford, Oxford UP, 2008.
- Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Oxford, Oxford UP, 1975.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas, Boston, Beacon Press, 1999.

- Blanchot, Maurice. *The Unavowable Community*. Translated by Pierre Joris, New York, Station Hill, 1988.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, 1988, pp. 519-531, <https://www.jstor.org/stable/pdf/3207893.pdf?refreqid=excelsior%3Ad92dc-30187d285a73a6d218bdfc37517>. Accessed 25 May 2021.
- Butler, Marilyn. *Jane Austen and the War of Ideas*. Oxford, Clarendon Press, 1976.
- Byrne, Paula. *Jane Austen and the Theatre*. London, Bloomsbury Academic, 2002.
- Caputo, John David. *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida*. New York, Fordham UP, 1977.
- Cleere, Eileen. "Reinventing Nieces: *Mansfield Park* and the Economics of Endogamy". *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 28, no. 2, 1995, pp. 113-30.
- Coleman, Deirdre. "Imagining Sameness and Difference: Domestic and Colonial Sisters in *Mansfield Park*". *A Companion to Jane Austen*, Claudia L. Johnson and Clara Tuite (eds.), Chichester, Wiley-Blackwell, 2009, pp. 292-304.
- Craik, Wendy A. *Jane Austen: The Six Novels*. London, Methuen & Co, 1968.
- Derrida, Jacques. *The Politics of Friendship*. Translated by George Collins, London, Verso, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Rogues: Two Essays on Reason*. Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Stanford UP, 2005.
- Folsom, Marcia McClintock. "Power in *Mansfield Park*: Austen's Study of Domination and Resistance". *Persuasions: the Jane Austen Journal*, vol. 34, no. 34, 2013, pp. 83-98.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Translated by Robert Hurley, New York, Pantheon Books, 1978.
- García, Ruth G. "Fanny's Place in the Family: Useful Service and the Social Order in *Mansfield Park*". *Literature Interpretation Theory*, vol. 31, no. 4, 2020, pp. 328-344.
- Hudson, Glenda A. "Forbidden Familial Relations: Echoes of Shakespeare's *King Henry VIII* and *Hamlet* in Austen's *Mansfield Park* and *Sense and Sensibility*". *Jane Austen and William Shakespeare: A Love Affair in Literature, Film and Performance*, Marina Cano and Rosa García-Periago (eds.), Switzerland, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 193-214.
- \_\_\_\_\_. *Sibling Love and Incest in Jane Austen's Fiction*. New York: St. Martin's, 1992.

- Jiménez Heffernan, Julián. "Introduction: Togetherness and its Discontents". *Communities in Twentieth Century Fiction*, Paula Martín Salván, Gerardo Rodríguez Salas and Julián Jiménez Heffernan (eds.), London, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 1-47.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez, New York, Columbia UP, 1982.
- López, María J. and Pilar Villar-Argáiz (eds.). *Secrecy and Community in 21st-Century Fiction*. New York, Bloomsbury, 2021.
- \_\_\_\_\_. "The 'Deadly Secret' of the Prophecy: Performative and Parabolic Language in Chigozie Obioma's *The Fishermen*". *Theory Now*, vol. 2, no. 2, 2019, pp. 148-164, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/9510>. Accessed 25 May 2021
- Lott, Anna. "Staging a Lesson: The Theatricals and Proper Conduct in *Mansfield Park*". *Studies in the Novel*, vol. 38, no. 3, 2006, pp. 275-287.
- Lukács, Georg. *The Meaning of Contemporary Realism*. Translated by John and Necke Mander, London, Merlin P, 1963.
- Martín-Salván, Paula; Gerardo Rodríguez-Salas and Julián Jiménez Heffernan (eds.). *Communities in Twentieth-Century Fiction*. New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Miller, Joseph Hillis. *Communities in Fiction*. New York, Fordham UP, 2015.
- \_\_\_\_\_. *The Conflagration of Community: Fiction Before and After Auschwitz*. Chicago, U of Chicago P, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Literature as Conduct: Speech Acts in Henry James*. New York, Fordham UP, 2005.
- Morris, Pamela. *Literature and Feminism*. Oxford, Blackwell, 1996.
- Murphy, Olivia. *Jane Austen and the Reader: The Artist as Critic*. New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Translated by Richard A. Rand, New York, Fordham UP, 2008.
- \_\_\_\_\_. *The Inoperative Community*. Translated by Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland and Simona Sawhney, Minneapolis, Minnesota, U of Minnesota P, 1991.
- Ohmann, Richard. "Speech Acts and the Definition of Literature". *Philosophy & Rhetoric*, vol. 4, no. 1, 1971, pp. 1-19, <https://www.jstor.org/stable/pdf/40236740.pdf?refreqid=excelsior%3Adee7ad769bbd9b862ace5430c9c5c7bc>. Accessed 25 May 2021.
- O'Malley, Rose P. "Sororal Generations: Fanny Price's Sister Strategy". *Nineteenth-Century Gender Studies*, vol 14, no. 3, 2018, pp. 1-13.

- O'Quinn, Daniel. "Jane Austen and Performance: Theatre, Memory, and Enculturation". *A Companion to Jane Austen*, Claudia L. Johnson and Clara Tuite (eds.), Oxford, Blackwell Publishing, 2009, pp. 337-388.
- O'Toole, Tess. "Becoming Fanny Bertram: Adoption in *Mansfield Park*". *Persuasions: The Jane Austen Journal*, vol. 36, 2014, pp. 54-65.
- Page, Judith W. "Shylock's Turquoise Ring: Jane Austen, *Mansfield Park* and the 'Exquisite Acting' of Edmund Kean". *Jane Austen and William Shakespeare: A Love Affair in Literature, Film and Performance*, Marina Cano and Rosa García-Periago (eds.), Switzerland, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 217-238.
- Paglia, Camille. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven, Yale UP, 1990.
- Palmer, Sally B. "Breeding and inbreeding in *Mansfield Park*". *Persuasions: The Jane Austen Journal*, vol. 36, 2014, pp. 223-232.
- Rodríguez-Salas, Gerardo; Paula Martín-Salván y María J. López (eds.). *New Perspectives on Community and the Modernist Subject: Finite, Singular, Exposed*. New York, Routledge, 2018.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. London, Vintage, 1994.
- Sanders, Valerie. *The Brother-Sister Culture in Nineteenth-Century Literature: From Austen to Woolf*. Basingstoke, Palgrave, 2002.
- Stabler, Jane. "Introduction". *Mansfield Park*, James Kinsley (ed.), Oxford, Oxford UP, 2008, pp. 7-36.
- Tanner, Tony. *Jane Austen*. Houndmills, Macmillan Press, 1986.
- Tönnies, Ferdinand. *Community and Civil Society*. Translated by Jose Harris and Margaret Hollis, Cambridge, Cambridge UP, 2001.
- Trepanier, Lee. "Marriage and the Marketplace in Jane Austen's *Emma* and *Mansfield Park*". *The Free Market and the Human Condition: Essays on Economics and Culture*, Lee Trepanier (ed.), New York, Lexington Books, 2014, pp. 61-82.
- Trilling, Lionel. "*Mansfield Park*". *Jane Austen: A Collection of Critical Essays*, Ian Watt (ed.), New Jersey, Prentice-Hall International, 1963, pp. 124-141.

## LE TEMPS DU PAYSAGE. AUX ORIGINES DE LA RÉVOLUTION ESTHÉTIQUE

EL TIEMPO DEL PAISAJE. EN LOS ORÍGENES DE LA REVOLUCIÓN ESTÉTICA

Miguel Olea-Romacho   
Universidad de Granada  
[miguelolea@ugr.es](mailto:miguelolea@ugr.es)

Fecha de recepción: 15/12/2021

Fecha de aceptación: 07/01/2022

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.23832>

[Rancière, Jacques. *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. París, La Fabrique éditions, 2020].

**Resumen:** En *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Jacques Rancière recorre la historia del pensamiento sobre el paisaje desde el siglo xviii hasta comienzos del xix. Centrado principalmente en la discusión sobre el arte de los jardines, este nuevo ensayo encuentra en las escenas creadas por la naturaleza un precedente de importancia en la evolución desde el régimen representativo al régimen estético, que difumina las fronteras entre el arte y el no-arte. Rancière no solo considera el paisaje como metáfora de un orden social determinado, también se refiere a la naturaleza como una artista involuntaria y generadora de modelos de composición que proponen formas de coexistencia igualitaria en un mundo común.

**Palabras clave:** Rancière, paisaje, naturaleza, siglo XVIII, régimen estético del arte.

**Abstract:** In *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Jacques Rancière traces the history of the aesthetic understanding of landscape from the 18th century to the beginning of the 19th century. Primarily focused on the discussion on the art of gardening, this new essay finds in the scenes created by nature itself an important precedent of the evolution from the representative to the aesthetic regime, which blurs the lines between art and non-art. Not only does Rancière consider the landscape as a metaphor for a particular social order, but also refers to nature as a kind of unintentional artist, creator of composition models that come up with forms of equal coexistence in a shared, common world.

**Keywords:** Rancière, landscape, nature, 18th century, aesthetic regime of art.

Desde comienzos de los setenta, el director estadounidense James Benning ha centrado su trabajo en la investigación de las relaciones entre el paisaje, el medio fílmico y la acción humana. A medio camino entre la tradición del cine estructural y el documental, sus películas se han convertido en obras referenciales para pensar el paisaje más allá de su estudio como motivo pictórico por la historia del arte más clásica. El director es conocido por emplear largas tomas en las que la duración sustituye por entero a la tensión dramática. Por ejemplo, *13 Lakes* (2004) consiste en trece planos de trece lagos de Estados Unidos, con una duración respectiva de trece minutos, *10 Skies* (2004) muestra diez panorámicas distintas del cielo sobre el pueblo de Val Verde, en California, de nuevo por medio de planos de diez minutos, y *El Valley Centro* (2000) se compone de 35 planos de carreteras, regadíos y otras zonas de explotación agrícola del valle californiano, también semejantes en duración. A través de la observación morosa y sistemática de la naturaleza, el cine de Benning llama la atención sobre el paisaje como una forma estética con una temporalidad propia, un objeto específico de pensamiento que desafía al orden de la narración y, con ello, propone otra distribución de los tiempos al margen de la hegemonía de las grandes historias. La negación del relato y la lentitud con la que filma Benning dan forma a una práctica cinematográfica que no solo dignifica el paisaje como género autónomo, sino que también se pregunta por las cualidades artísticas de la naturaleza como tal.

*Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, el último libro de Jacques Rancière, se hace cargo de estas cuestiones. Si la representación del paisaje se ha entendido históricamente bajo los términos de una práctica contemplativa

capaz de llevar al sujeto a una experiencia de elevación espiritual, Rancière propone una lectura que la integra en el proyecto de repensar las relaciones entre estética y política que ha ocupado toda su carrera. El filósofo considera este nuevo trabajo una continuación de títulos recientes como *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte* (2011) o *Tiempos modernos: Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política* (2017), en los que ha indagado a partir del análisis de objetos particulares en su concepto del “reparto de lo sensible”, esto es, el conjunto de relaciones entre formas de ver, hacer, ser y pensar que determina un mundo común y la manera en que los sujetos participan en él. El subtítulo del libro, no obstante, indica que *Le temps du paysage* posee cierto carácter germinal en la obra de Rancière. Los “orígenes de la revolución estética” se identifican con un cambio de paradigma entre finales del siglo xviii y principios del xix que marca el paso desde el régimen representativo al régimen estético del arte, entendido como una redistribución de las relaciones entre las prácticas estéticas y sus modos de visibilidad e inteligibilidad. El arte ya no depende de un conjunto de normas que dictamina qué objetos o personajes pueden ser tema del mismo, sino que se convierte en una forma particular de experiencia sensible al margen de jerarquías sociales. En el régimen estético confluyen dos ideas aparentemente opuestas: el poder del arte reside en su capacidad para dar cuenta de los elementos más prosaicos e intrascendentes, “la pasividad de las cosas sin voluntad ni significación” (Rancière, *La fábula cinematográfica* 17), y, al mismo tiempo, se debe a la radicalidad de un gesto creativo o actividad formal que ya no atiende a reglas ni modelos impuestos.

Según hace ver Rancière, en el centro de esta evolución está la discusión sobre el paisaje, que coincide durante el periodo con la aparición de algunos de los textos fundacionales de la estética como disciplina. En 1790, Kant nombra el jardín como otra de las bellas artes y lo relaciona estrechamente con la pintura, considerando que ambas están basadas en “la reproducción bella de la naturaleza y la organización hermosa de sus productos”. Las bellas artes, como desarrollo de las llamadas “artes liberales”, se diferenciaban de las artes mecánicas porque eran “el pasatiempo de los hombres libres” (Rancière, *Tiempos modernos* 41) y no tenían mayor fin que el de procurar un placer específico. La arquitectura, por su parte, se aleja del jardín en cuanto sus formas son arbitrarias y posee un fin práctico. De este modo, al igual que la pintura, el jardín sería un “arte de la apariencia” y una bella arte en la medida en que se reduce a imitar la naturaleza allá donde la arquitectura produce realidad —construcciones espaciales con una finalidad determinada—, sin mayor intención que la de suscitar placer estético en la contemplación de las formas.

Lo que distingue al jardín de la pintura, por otro lado, es que en él la misma naturaleza se convierte en artista. Rancière advierte que hasta entonces esta se había entendido como “una conexión ordenada de causas y efectos que el arte debía reproducir según su propio orden” (*Le temps du paysage* 26). Ahora, la naturaleza deja de ser simplemente un modelo y pasa a reconocerse como realidad sensible, creando escenas en las que los juegos de luz y sombra, sumados a una disposición de árboles, plantas, masas de agua y rocas, dan lugar a un conjunto de efectos desprovisto de una intención determinada. Sin embargo, observa Rancière, si la naturaleza merece ser considerada una artista es porque ella misma obedece un principio formal que rige el arte representativo, la búsqueda de unidad en una pluralidad de elementos. En el arte del jardín, ello se traduce en la adopción de dos tipos contrarios de líneas y superficies: a las formas simétricas y los ángulos rectos del jardín francés, antinatural y espejo del sistema absolutista, se oponen las líneas curvas y sinuosas del jardín inglés, metáfora de una monarquía liberal y símbolo de una supuesta unidad natural que justifica el orden aristocrático imperante. Pero ambos se reducen al mismo principio, “la imposición de un orden artificial sobre el territorio para satisfacer la vanidad de sus propietarios” (Rancière, *Le temps du paysage* 38). Si los parterres geométricos de Versalles son imagen de la vanidad de los príncipes, los caminos serpenteantes del jardín inglés lo son del orgullo de terratenientes que tratan el paisaje como una posesión, transformándolo de manera drástica y caprichosa.

¿De qué modo, entonces, podía el jardín llegar a ser un arte desinteresado y a la altura de la nueva agencia creativa de la naturaleza? En lugar de limitarse a ser una cartografía de la propiedad, debía emular las escenas que la naturaleza crea ella misma, definidas por el filósofo mediante la noción de “lo pintoresco”. No se trata solo de que la naturaleza proporcione un conjunto de materiales que el arte representativo pueda imitar, sino de que ofrece modelos de composición genuinos que este no necesariamente es capaz de igualar. Siguiendo al teórico de lo pintoresco William Gilpin, Rancière reconoce que en el paisaje hay composición puesto que está dividido en partes que, aunque separadas unas de otras por fracturas, irregularidades y accidentes, resultan en un efecto unitario:

La naturaleza puede reconocerse porque no hace distinciones, deja coexistir todo tipo de objetos [...] Es así como produce el efecto unitario que el arte de los jardines debe imitar: no a través de un conjunto de partes seleccionadas sino por la fusión de una infinidad de elementos constantes y circunstancias accidentales (Rancière, *Le temps du paysage* 46).

Así, en su carácter negligente y libre, la naturaleza invierte las reglas de la mimesis e inventa un género nuevo. Si lo que caracterizaba normalmente a las creaciones estéticas es que eran expresión de una voluntad y resultado de un trabajo previo de selección y combinación de elementos, la naturaleza es artista precisamente porque no pretende hacer arte. Por otro lado, la lectura atenta de los principales teóricos del paisaje no solo lo revela como un objeto de reflexión pionero en la revolución estética considerada por Rancière, también permite volver a pensar las categorías de lo bello y lo sublime en conexión con la de lo pintoresco, comprendida como forma de unidad en la diversidad sensible. Asociado por Burke a la sensación de estupor que produce la contemplación de una naturaleza majestuosa, lo sublime dependería de un estado de indeterminación frente al paisaje en el que los objetos pierden su individualidad en un mismo sentimiento global, transportando al sujeto que observa a un régimen sensible distinto al de su cotidianeidad.

Ya sea en el análisis de las formas del jardín y su relación con la pintura o en el de algunos conceptos clásicos de la estética, Rancière invita a hablar de una “política del paisaje”, trasunto de la coexistencia entre individuos: “Un paisaje es el reflejo de un orden social y político. Un orden social y político puede describirse como un paisaje” (*Le temps du paysage* 95). Ciertamente, esta metáfora resume bien el proyecto estético de Rancière e introduce el comentario con el que termina su reflexión sobre el arte de los jardines. Las discusiones sobre el jardín coinciden, por un lado, con las grandes empresas de los *improvers* británicos, paisajistas y arquitectos responsables del diseño de las grandes casas de campo del momento, y por otro, con el auge de la política de cercamientos de los *commons* o campos comunales. La aristocracia acomete una remodelación agresiva de estas tierras, expulsando a los campesinos y eliminando cualquier infraestructura o edificación que interfiera en la expansión de las fincas o estropee sus vistas. Por el contrario, tanto la pintura como el jardín pintoresco, influidos por las escenas que la naturaleza crea involuntariamente, componen paisajes fundados sobre el contraste y la diversidad. No están circunscritos por las barreras de la propiedad, sino que contribuyen a las formas de percepción de un mundo igualitario, “compartido por los propietarios y los no propietarios” (*Le temps du paysage* 110). Rancière recurre aquí al ejemplo de la pintura rústica de Thomas Gainsborough, cuyos cuadros representan de forma armoniosa la disposición libre de la naturaleza e imágenes de la vida campestre y del trabajo diario de los jornaleros y sus animales, y en general, de la economía doméstica del uso de las tierras comunales.

En el epílogo se constata el final de esta historia estética del paisaje cuando hacia 1830 Hegel incluye el arte del jardín en el dominio de la arquitectura. En tanto que el arte es solamente una obra del espíritu, para Hegel la naturaleza deja de ser artista y queda en entredicho todo un siglo de entusiasmo por la misma y de pensamiento sobre el jardín. Ello no excluye, en cualquier caso, que la manera en que el paisaje difumina las fronteras que separan al arte del no-arte sienta un precedente histórico importante de la revolución de la era estética. No será hasta comienzos del siglo xx cuando el desarrollo de la técnica vuelva a hacer evidente que la creación estética no consiste meramente en elaborar vehículos de expresión de la voluntad de los artistas. Pero mucho antes de la aparición de la fotografía y el cine, el paisaje ya deshacía los límites entre aquello que es considerado arte y aquello que no, redefiniendo la experiencia estética como forma de acceso a la realidad de un mundo común.

### **Bibliografía**

- Rancière, Jacques. *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. París, La Fabrique éditions, 2020
- \_\_\_\_\_. *Tiempos modernos: Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Santander, Shangrila, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*. Santander, Shangrila, 2011.
- \_\_\_\_\_. *La fábula cinematográfica*. Buenos Aires, Cuenco de plata, 2001.

## **SEXISTENCIA DE JEAN-LUC NANCY**

### **JEAN-LUC NANCY'S *SEXISTENCE***

Gerard Moreno Ferrer



CEFTA, León

[gerardmorenoferrer@gmail.com](mailto:gerardmorenoferrer@gmail.com)

Fecha de recepción: 17/10/2021

Fecha de aceptación: 27/10/2021

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.23833>

**[Nancy, Jean-Luc. *Sexistencia*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020]**

**Resumen:** En *Sexistencia*, Jean-Luc Nancy nos sorprende con un completo recorrido por los temas principales de su pensamiento atendiéndolos desde la luz de una nueva perspectiva: la que brinda el pensamiento del sexo y del deseo. Si bien estos temas no fueron ajenos a sus escritos anteriores, estos siempre quedaron a un lado ante la centralidad de la pregunta por el sentido. En este texto nos aclarará que esta pregunta por el sentido, esta búsqueda siempre infructuosa pero siempre necesaria de un sentido del sentido, no remitía a otra cosa que a un “deseo de sentido”. Este libro, pues, nos muestra a un pensador maduro alumbrando el transcurso de su obra desde un ángulo que permite perfilar nuevas luces y sombras a la pregunta que siempre lo ha acompañado.

**Palabras clave:** Sentido, deseo, sexualidad, existencia, ontología, relación, transitividad.

**Abstract:** In *Sexistence*, Jean-Luc Nancy surprises us with a complete tour of the main themes of his thought through the light of a new perspective: the one offered by the thought of sex and desire. Although these themes were not foreign to his previous writings, they were always left aside before the centrality of the question of sense. In this text he will clarify for us that the question about sense, this always fruitless but always necessary search for a sense of sense, did not refer to anything other than a “desire for sense”. This book, then, shows us a mature thinker illuminating the course of his work from an angle that allows us to outline new lights and shadows to the question that has always accompanied him.

**Key words:** Sense, desire, sexuality, existence, ontology, relation, transitivity.

“Dicen desconocidos que no podemos,  
la historia se escribe en hojas desordenadas (...)  
y vamos a seguir empezando de nuevo  
aunque digan que aquí no podemos hacerlo”  
Los Rodríguez, “Aquí no podemos hacerlo”

Si alguna cuestión ha estado presente a lo largo de toda la obra de Jean-Luc Nancy esta es sin duda la que refiere a la “transitividad” o, para decirlo à la Heidegger, la del carácter transitivo del ser (Cif. ¿Qué es filosofía?). Ciertamente es que ésta raramente ha aparecido tematizada de forma directa por el francés, pero a poco que agucemos el oído podemos percibir esa cuestión en nociones tales como las del “ser-a” (Cif. Nancy, *El sentido del mundo*), el “tocar” (Cif., entre otros, *Noli me tangere*), la “comparecencia” (Cif. *La Comparecencia*), el “ser-con” (Cif. *Ser singular plural*) o, incluso, el “valor” o el “mundo” (Cif. *La creación*). No sería de extrañar, entonces, que apareciera también en un libro que, como es el caso de *Sexistencia*, recorre, desde una nueva perspectiva, casi todas las cuestiones que han ido surgiendo a lo largo de su obra. Sin embargo, de nuevo, y para no abandonar el juego, no lo hará de forma directa, sino que lo tratará a partir del sexo, el deseo y la existencia.

El sexo pone de manifiesto un elemento del deseo que no siempre atendemos debidamente. A menudo nuestra tradición ha pensado el deseo como carencia de algo externo, como desorientación o desastre (*desiderar - desiderio*) que busca o sueña ser

resarcido mediante aquello que se desea, mediante la cosa deseada, pronunciada o proyectada por el deseo. Incluso el propio Nancy, en 1993 afirmaba que “yo veo el deseo según su determinación filosófica mayor, la que lo liga con una privación, conforme al sentido mismo de *desiderium*, y que, por ende, se prohíbe el acceso a la finitud en tanto que ser-en-acto de la existencia” (*El sentido del mundo* 74 n.73). Ciertamente, no todos los autores contemporáneos estarían de acuerdo con esta caracterización. Tal sería, por ejemplo, el caso de Deleuze que parecería afirmar exactamente lo opuesto. Sin embargo, en la misma nota que acabamos de citar, el propio Nancy aclara que prefiere llamar “sentido” a eso que Deleuze llama “deseo”.

Ahora bien, en *Sexistencia* se producirá un cambio en relación a esta postura: el deseo sexual en él analizado no desea nada externo al mismo deseo, no ha perdido ni astro ni orientación alguna porque no había dirección antes de su propio surgimiento. Es en el propio deseo de tener lugar que se abre el aquí y ahora en el que “se lo puede hacer”. Él mismo funda la posibilidad de lo que desea: el acto sexual mismo no existiría sin el deseo de efectuarlo, sin el deseo sexual. Parecería, entonces, que el deseo sexual no permite esa “determinación filosófica mayor” y nos acerca, por el contrario, a aquella que en *El sentido del mundo* prefirió llamar sentido. Siguiendo esta indicación, podría afirmarse, tal vez, que nos encontramos ante uno de los textos más deleuzianos de Nancy, en el cual deseo y lenguaje se descubrirán como las dos caras del sentido mismo. Ya en el prefacio escrito expresamente para la traducción que aquí reseñamos, Jean-Luc Nancy afirma que sexo y lenguaje “son los dos planos del sentido: el sexo siente lo otro en su intimidad inalcanzable, el lenguaje afecta a lo otro ahí donde no se comprende a sí mismo” (*Sexistencia* 18).

Con ello no solo nos prepara para la temática del libro, sino que, además, nombra los dos ejes que articulan la cuestión de la transitividad a lo largo de toda su obra: Ni la intimidad de un sustrato o una substancia que contiene ya desde un inicio las potencias que posteriormente desplegará, ni la exterioridad de un proceso indefinido, sin cortes o límites (o con cortes meramente accidentales y prescindibles) que paradójicamente, imposibilite toda comunicación con una exterioridad al proceso mismo. Tanto en un caso como en otro, se elimina la posibilidad del tránsito y la comunicación, bien por innecesaria (ya está todo antes que ella), bien por excesiva (no queda nada fuera de ella o, si lo hubiera, sólo lo habría para acabar, de un modo u otro, en ella). Pero, a su vez, nos deja claro que este “ni... ni...” al que tanto nos ha acostumbrado en sus escritos se debe, por extraño que parezca, a un “y” que a pesar de su ilación implica, en su conjunción, una síncopa. Ni la una ni la otra porque cuando la una se da se extiende ya, necesariamente, hasta su límite, hasta la otra. Así, el sexo siente la intimidad,

siente el punto exterior al proceso, pero lo siente en su carácter inalcanzable, a pesar de sentirlo. El lenguaje, por su parte, está siempre en la exterioridad del proceso, pero si afecta al otro, si comunica, es en el límite en el que ya no puede reducirse al sentido previamente dado. Ni lo uno ni lo otro porque la transitividad exige que se dé lo uno y lo otro; pues es en el tránsito entre ambos que puede haber un sentido o un “hacia”, una preposición cualquiera (por ejemplo: “a”, “hacia” o “en”, por nombrar tres de las posibles traducciones del nancyano “à”).

Tanto es así que, si bien el deseo sexual, como decíamos, abre el “aquí y ahora” en el que él mismo se hace posible, no lo hace sino con cierta pasividad: No basta con el anhelo, algo debe hacerlo ser. Es en aquello que el anhelo abre que “se lo puede hacer”. En el sexo “algo tiene lugar (de la manera que fuere, como relación o como expectativa, como goce o decepción), porque algo anhela tener lugar, porque algo anhela *que se lo haga* no como una necesidad que debiera ser satisfecha, sino como pujanza, como un empuje que se ejerce, como una excitación que se excita, se exalta y se exaspera” (25, las cursivas son mías). El anhelo de ser hecho, surge de sí mismo, pero solo es si hay otro al que sea.

En el sexo se trata, entonces, del deseo mismo en la medida en que el deseo “no desea nada salvo eso, ser-para-el-otro como ser-para-sí. No ser sí mismo salvo en el encuentro irreductible con el otro” (141). Lo que el sexo pone de manifiesto respecto al deseo, entonces, es que el deseo desea su propio deseo, desea que su deseo tenga lugar, quiere que éste venga a tener lugar y que salga “de su agujero negro, de su compacidad maciza privada de toda presencia, pues la presencia para presentarse debe *venir*. Y para venir debe ser enviada, dirigida, expedida. Lo llamamos existencia: la venida de todo a todo” (55). Dicho de otro modo, el sexo nos manifiesta que el deseo es el impulso de existir, que si existir es aquel ser-arrojado sin previo fundamento que en su llegar a ser abre el espacio en el que es, ese llegar a ser es el deseo mismo. Dicho de otro modo, es en el deseo que se existe o “sexiste”, como nos dirá el propio Nancy ya en el título del libro.

Así, dejando a un lado la brillante y atinada introducción de los traductores y el breve prefacio escrito expresamente para esta edición, el presente libro puede dividirse en dos secciones principales: unos preliminares distribuidos en cinco pasos o apartados, y los 21 capítulos que constituyen lo que podría llamarse el cuerpo del texto. Cabe decir, sin embargo, que esta distribución no deja de ser ella misma algo forzada. Sobre todo si tenemos en cuenta que, a decir de Nancy, “los preliminares forman ya parte de aquello a lo que preceden, preparan, difieren y adelantan al mismo tiempo” (24). Sin embargo, el texto se divide claramente en una sección con cinco subseccio-

nes, titulada “preliminares” y 21 capítulos consecutivos (sin salto de página entre uno y otro).

En dichos preliminares, Nancy abordará algo así como una historia filosófica del sexo a partir del peculiar papel que tiene, bajo la forma de Eros, en la fundación misma de la filosofía y al rápido olvido que éste sufrió a lo largo de la tradición. Olvido solo atendido a partir del psicoanálisis freudiano con el estudio de esa energía pulsional que da origen, ella misma, a su propia pulsión o a su propio empuje fuera de sí. De tal modo que esta energía se encuentra arrojada sin proceder de una posición o potencia previa a su propia pulsión. De aquí, precisamente, la relación entre la pulsión sexual y la ek-sistencia heideggeriana que antes insinuábamos.

Como hemos dicho, entonces, los preliminares forman ya parte de aquello que preceden. Sin embargo, al final de los mismos nos encontramos con que “siempre estamos en los preliminares y no hay recuerdo más que de ellos”, de tal modo que aquello que anuncian, no deja de ser nunca preliminares: El cuerpo del texto no deja de ser parte de su propia preparación. En él desarrollará de manera pormenorizada lo que podría llamarse la discontinuidad de la continuidad, aquello que en sus primeros textos denominaba con el concepto de la síncope (Cif. *Le discours*) y que posteriormente dio lugar a la noción de “trans-inmanencia” (Cif. *La comunidad desobrada*). A lo largo del camino reencontraremos la cuestión de la técnica, lo singular-plural, la relación alma-cuerpo, el *ex nihilo*, la transitividad y gran parte de los conceptos centrales que se han ido posando en el discurso de Jean-Luc Nancy en los casi 50 años de escritos publicados; mostrando sus interrelaciones en una exposición tan excesiva y exagerada como exacta de la relación entre la sexualidad y el lenguaje, en cuyo cruce se da, precisamente, la suspensión o la síncope del uno en la otra (y viceversa).

Por otro lado, además de esta continuidad de los preliminares en el cuerpo del texto y del cuerpo del texto en sus preliminares, el presente libro pone en escena una constante suspensión del discurso filosófico mediante la intromisión de extractos literarios más o menos extensos que, a menudo, irrumpen en el centro de la argumentación para deformarla o desviarla hacia otros derroteros, poniendo así en escena la figura de la síncope. Con ello toma relevancia aquel otro lado del sentido que solo comunica o afecta sin tener seguridad alguna de haber sido bien comprendido. Así, si el deseo sexual percibe su límite en el contacto con el otro, el lenguaje cruza ese límite; pero lo hace sin poder retener ni su sentido ni sus sentidos.

La relación entre lenguaje y sexo, entonces, será principal en este magnífico texto en el que, Jean-Luc Nancy, en la madurez de su pensamiento, parece repasar punto

por punto todos los temas que aparecieron a lo largo de su obra para mostrar su trazado o su vínculo a través del motivo del sexo y su verbalización. No en balde, Rodríguez Marciel y Castilla Massó nos comentan muy acertadamente en su introducción que “Este libro es la pieza clave que faltaba para entender *après coup* y con mayor precisión el itinerario de Jean-Luc Nancy. De algún modo este libro recapitula y prosigue toda su filosofía iluminándola desde su inicio, marcando al mismo tiempo con su aparente novedad una suspensión en su continuidad” (*Sexistencia* 8).

En *Sexistencia* se nos expone, entonces, ese tránsito que va de un deseo que quiere ser nombrado, a un lenguaje o una escritura que quisiera ser el deseo que nombra. Con el libro *Sexistencia* nos encontramos, entonces, con un texto sobre la posibilidad y necesidad de escribir ese propio texto el cual, además, escenifica en su misma distribución su propio contenido, retomando con ello el más originario corte de la escritura filosófica: el diálogo.

## Bibliografía

- Heidegger, Martin. *¿Qué es filosofía?* Barcelona, Herder, 2004 (1956).
- Nancy, Jean-Luc. *Le discours de la syncope I: Logodaedalus*. París, Flamairon, 1976.
- \_\_\_\_\_. *La comunidad desobrada*. Madrid, Arena, 2001 [1983].
- \_\_\_\_\_. *La comparecencia*. Madrid, Avarigani, 2014 [1991].
- \_\_\_\_\_. *El sentido del mundo*. Buenos Aires, La Marca, 2003 [1993].
- \_\_\_\_\_. *Ser singular plural*. Madrid, Arena, 2006 [1996].
- \_\_\_\_\_. *La creación del mundo o la mundialización*. Barcelona, Paidós, 2003 [2002].
- \_\_\_\_\_. *Noli me tangere*. Madrid, Trotta, 2006 [2003].

## **LITERATURA, SOCIEDAD Y SABER: CONVERSACIÓN CON ANTONIO CHICHARRO**

### **LITERATURE, SOCIETY AND KNOWLEDGE: A CONVERSATION WITH ANTONIO CHICHARRO**

Antonio Chicharro Chamorro   
Universidad de Granada  
[achichar@ugr.es](mailto:achichar@ugr.es)

Antonio Alías   
Universidad de Granada  
[antonioalias@ugr.es](mailto:antonioalias@ugr.es)

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.23831>

**Resumen:** En la siguiente entrevista Antonio Chicharro Chamorro reflexiona acerca de la prevalencia de la Sociología de la literatura en la actualidad de los Estudios Literarios, al tiempo que repasa su carrera académica y el desarrollo de su actividad crítica en torno al establecimiento institucional de la disciplina. En la conversación con Antonio Alías revisa algunos de sus trabajos más importantes donde, a propósito de su interés por la poesía y la Teoría de la literatura, se comprende la compleja dialéctica entre literatura y sociedad. Precisamente, a través de esta inextinguible relación el profesor Chicharro Chamorro piensa la literatura, su fundamentación epistemológica como objeto de estudio y, en la propia constitución del conocimiento teórico sobre ella, el replanteamiento de enfoques, métodos y lecturas críticas que también ha significado el devenir de la sociología como matriz teórica de la literatura. Un debate crítico que continúa, más allá de la profesión académica, en la pasión lectora del entrevistado.

**Palabras clave:** Antonio Chicharro; entrevista; teoría de la literatura; sociología de la literatura; literatura y sociedad.

**Abstract:** In this interview, Antonio Chicharro Chamorro reflects on the actual thrive of Sociology of Literature in Literary Studies while he looks over his academic career as well as over the development of his criticism activity around the institutional establishment of the subject. In his conversation with Antonio Alías, he goes through some of his most important works where, regarding his interest on poetry and on Theory of Literature, the complex dialectics between literature and society is better understood. As a matter of fact, it is through this inextinguishable relationship that Prof. Chicharro Chamorro thinks literature, and its epistemological grounds as object of study. In the building of theoretical knowledge of literature, he rethinks approaches, methods and critical readings that signify the evolution of sociology as theoretical matrix of literature. It is a critical discussion that goes beyond the academic occupation and continues in the reading passion of the interviewee.

**Keywords:** Antonio Chicharro; Interview; Literary Theory; Sociology of Literature; Literature and Society.

**P- Theory Now dedica este número monográfico a la prevalencia de la sociología en los Estudios Literarios (“Teoría de campo entre literaturas pequeñas/menores y literatura mundial”), ámbito en el que ha venido desarrollando gran parte de su actividad académica, así como sus intereses en la investigación de la Crítica literaria. Las primeras preguntas parten, necesariamente, de su dilatada atención a esta cuestión: ¿Qué lecturas la motivaron? ¿De qué manera se estableció en su propia labor crítica? ¿A qué ideas acerca de la literatura le ha llevado a lo largo de tu carrera?**

**R-** No es fácil responder a estas tres preguntas en cadena y más aún si he de hacerlo teniendo en cuenta una trayectoria vital y profesional de tantos años. En cualquier caso, sí puedo ofrecer de momento algunas consideraciones acerca no tanto de la Sociología de la literatura como del alto valor que siempre concedí al hecho literario por los efectos que procuraba en mí, por lo que me permitía reconocer y comprender y por el juego a la verdad en que me veía envuelto cada vez que abría un libro de poemas o una novela, sabiendo como sabía que habitaba en el territorio de la ficción. Claro está que, por decirlo groseramente, la cotización de ese valor fluctuaba conforme iba agrandando mis horizontes de comprensión no solo con nuevas experiencias literarias sino con la ayuda de reflexiones, argumentos y conceptos que desde diversas vías me iban llegando de manera azarosa y contradictoria, entre ellos los propios del materialis-

mo. En todo caso, muy pronto entendí que la literatura era de este mundo, esto es, que decir 'literatura' suponía nombrar 'literatura y sociedad' así como 'ficción y realidad', por lo que siempre dirigí mis reflexiones al esclarecimiento de lo que tales sintagmas guardaban en su cifra. Así, llegado a los años de bachiller, que es la etapa en que uno "nace conscientemente al mundo, a los sentidos y al amor" (Max Aub *dixit*), además de a la literatura, comencé a calcular con torpeza la parte sumergida del iceberg que se me ofrecía a la vista cada vez que abría una obra literaria, sin restar por ello un ápice a la experiencia lectora o, por decirlo de otra manera, para iluminar con ese "cálculo" la grandeza y complejidad de lo experimentado. Por cierto, aquellos años de mi bachillerato los cursé en mi ciudad natal, en un centro de larga tradición humanística como el Instituto de Baeza, ubicado en la misma sede renacentista de la suprimida, en la primera mitad del siglo XIX, Universidad de Baeza, en el que había sido profesor Antonio Machado, en cuya obra me hice además incipiente lector de poesía.

Mi formación posterior transcurrió en la Universidad de Granada a cuyas aulas me incorporé en 1970 para estudiar Filología Románica. No hará falta que me demore en detalles para que los lectores de esta revista puedan hacerse una idea de la importancia de los cambios sociales, políticos, culturales y literarios –también, en el dominio de las ciencias humanas y sociales–, que por entonces acontecían en España que es como decir en todos y cada uno de aquellos jóvenes universitarios. Pasé así a formar parte de un mundo en ebullición, donde la poesía, el arte, la política y el pensamiento se abrazaban en Granada, mi mundo, con voluptuosidad con el fondo radiofónico en eco de Poesía 70, los cantautores del momento, las exposiciones de arte, las salas de cine de Arte y Ensayo, los seminarios entre compañeros y el rock, todo ello *imperante* Franco. Fueron a la postre años de obvia sobredeterminación política, con sus consecuencias en todas las facetas de la actividad docente e investigadora y en los que se gestó el aprendizaje sobre la marcha de que la actividad teórica era a un tiempo histórica, a pesar de la autonomía en que suele vivir el mundo de la teoría. Como el lector de Theory Now se imagina, el valor dado al sintagma 'literatura y sociedad' en esta etapa crucial de mi trayectoria alcanzó su máximo y con el mismo hallaron su base una serie de ideas que comparto relativas a que la literatura constituye un hecho de alta densidad y complejidad. Sus textos son productos y creación; remiten simultáneamente a un sujeto de la creación y a un sujeto colectivo y son ejecutados por un sujeto lector; corresponden al momento histórico de su escritura a la vez que tal vínculo no les impide gozar de autonomía y proyección transhistórica, dicho sea sin esencialismo alguno ni vagas eternidades; textos que son signos literarios y acontecimiento; textos que son hechos económicos y prácticas

ideológico-estéticas específicas; textos, por lo demás, que en su lógica ficcional son una forma de lo que llamamos lo real.

En cuanto a las lecturas, insisto, azarosas cuando no recomendadas por nuestros profesores –particularizo la nómina en dos, muy jóvenes entonces: Antonio Sánchez Trigueros y Juan Carlos Rodríguez–, remitían a nombres como los de Kant, Hegel, Marx, Engels, Lenin, Lukács, Brecht, Gramsci, Adorno, Althusser y discípulos, Goldmann, Sánchez Vázquez, más los no siempre bien traducidos formalistas rusos y, cómo no, el deslumbrante pensamiento de Bajtín que llegaría un poco más tarde. Estas lecturas, más las de mi especialidad filológica, en lentísima renovación por la parte literaria y en acelerado cambio por la lingüística, generaron más interrogantes que respuestas acerca del hecho literario, su naturaleza y proyección sociales, así como acerca de su determinación y autonomía.

**P- Desde su tesis doctoral, *Gabriel Celaya, teórico y crítico literario* (1981), su interés hacia su “poesía comprometida” ha sido constante. De hecho allí se encuentra, probablemente, uno de sus alicientes críticos y que, continuamente en sus escritos, parece conmutarse en una perspectiva más bien metodológica: aproximarse a la literatura desde lo social. En ese sentido, ¿cómo se ha ido concretando este primer encuentro en una línea de investigación propia en el ámbito de los Estudios literarios?**

**R-** Me remito a lo que acabo de contestarle acerca de la sobredeterminación política que lo inundaba todo en la España del final del franquismo y, con exacerbación, en la juventud universitaria. No es de extrañar que, espoleado por lecturas de urgencia de todo signo y adánicos deseos de transformación del mundo (inmediato), persiguiera hacer coincidir mis intereses ciudadanos y de lector con los del investigador novel que apenas se ensayaba en lo que iba a ser la memoria de licenciatura. Como he contado alguna vez, en la conversación inicial que mantuve con Antonio Sánchez Trigueros, brillante profesor que había aceptado dirigir ese trabajo y persona crucial en mi vida, este orientó mis pasos a Gabriel Celaya, la figura del poeta comprometido por excelencia cuya poesía social, por entonces ya venida a menos ante la renovación poética del 68, novísimos incluidos, y otros cambios, había renacido en sus obvios efectos de concienciación política gracias a la situación que vivíamos y a la bocina de los cantautores. Y a ello me puse. La idea inicial era, tras el estudio de los primeros libros poéticos, los de influencia surrealista, que guardaban cierta unidad, dedicar la tesis doctoral al de toda su obra poética, pero cuando comencé a leer sus artículos y libros de ensayo en función de la mejor comprensión de su poesía, esto es, como discursos metapoéticos, deduje la necesidad de estudiarlos en tanto que discursos teóricos y crítico literarios

por sí mismos y contribuir así al conocimiento de la Teoría y Crítica literaria en España, tan notable como deficitaria de estudio, al tiempo que a mi propia formación. Así, leer el pensamiento literario de Celaya en profundidad me brindó la oportunidad de pensar no tanto en urgencias políticas como en la radicalidad política de todo discurso literario. Aprendí además desde entonces a distinguir con claridad que lo que realmente indagaba como sujeto de la investigación no estaba tanto en el dominio de estudio como en mi propia mirada, con lo que el par sujeto y objeto de la investigación *caían* de mi lado, lo que no debe interpretarse como subjetivismo si tenemos en cuenta el factor comprensión presente en el dominio de las ciencias de la cultura y el condicionamiento a que se somete todo el proceso, en lo que no puedo extenderme. Pero, volviendo al dominio del que me ocupé en mi tesis doctoral, las consecuencias que provocó sobre mi futuro investigador fueron más que notables, puesto que las tres principales líneas de investigación que vengo desarrollando a lo largo de casi cinco décadas de alguna manera estaban unidas en él, pues allí se daban cita la poesía y poética, el pensamiento literario de raíz hispánica y la reflexión metateórica. Puedo hablar así de una línea de investigación sobre aspectos de Teoría e Historia del pensamiento literario en España; otra sobre Poética y poesía españolas contemporáneas; y, finalmente, una línea más sobre Teoría de la literatura con atención particular en los aspectos sociológicos del hecho literario.

**P- La anterior cuestión surge, precisamente, del replanteamiento de Celaya sobre la naturaleza ideológica de los discursos poéticos y que esta sea explicitada en términos críticos, es decir, como condición sobre su existencia misma, lo que responde a su exigencia ética en un momento crítico (posguerra; franquismo) y no tanto a su utilitarismo político. De ahí el popular recibimiento de su poesía en cuyo estudio, el titulado *El pensamiento literario de Gabriel Celaya: evolución y problemas fundamentales* (1983), considera de “igual validez que su obra teórico-crítica” (44). Tal equivalencia no solo legitima a la poesía como palabra crítica, sino también como singular vigilante frente a las abstracciones de los discursos teóricos. La pregunta se formula, entonces, desde el importante vínculo que se da en poesía entre la ética y la política, entre la escritura y su celebración, esto es, significativamente en la urgencia de su palabra frente a los problemas de la sociedad. Actualizando, así, una antigua reflexión (Hölderlin): ¿Para qué poetas en tiempos de indigencia (neoliberal)? ¿Se trata aún, la poesía, de una necesidad o es ya, simplemente, el precioso objeto disímil de una cultural complaciente? ¿De dónde viene su querencia por los poetas, que siempre le acompañan en su transitar crítico? (Celaya, Machado, Carvajal).**

**R-** Situaré lo que estimo el fondo de la cuestión antes de pronunciarme acerca de la utilidad o inutilidad de la poesía en este tiempo de, lo diré así, criptoposcapitalismo y globalización, además de sobre mi preferencia por algunos poetas. Para empezar, los animales/seres humanos somos a un mismo tiempo criaturas y creadores, esto es, somos naturaleza y estamos hechos de cultura lo que explica que seamos no solo seres físicos y biológicos, con la función natural de transmitir unos genes, sino seres histórico-sociales y, por tales, signico-simbólicos. Aunque animales sociales por naturaleza, dadas las limitaciones individuales para la supervivencia de la especie, la conciencia de grupo se obtiene cuando en un momento del proceso evolutivo y por causas complejas los animales humanos derivan hacia usos del lenguaje doblemente articulado y, con tales usos, hacia la estructuración de la racionalidad y la memoria. Así, comienza a nombrarse el mundo inmediato y a adquirirse conciencia de los otros, lo otro y de sí. Se adquieren saberes, creencias y se aprenden comportamientos del grupo, esto es, se adquiere y se reproduce una cultura. Valgan estos trazos para resaltar el valor constituyente de la palabra en todo este proceso y, en concreto, en el de la construcción de la identidad, en la relación que establecemos con lo otro y los otros y en la fundamentación de la *poiesis*. De esta manera la capacidad de creación resulta mediada por lo dado social. En cuanto a la naturaleza ideológica de los discursos poéticos de que hablaba Celaya, a la que usted alude en el comentario previo a sus preguntas, conviene añadir una observación más. En realidad, todos los discursos humanos tienen una naturaleza ideológica; también, los de las artes verbales, con independencia del plus de ideología con que se opere por razones diversas, incluidas las sociopolíticas, como es el caso de la llamada poesía social. Tan rotunda afirmación nos obliga a poner en suspenso la noción de ideología como “conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político” (DLE) y operar en cambio con el concepto althusseriano de ideología general y su afirmación, más que paradójica en un teórico del materialismo histórico, de que “la ideología no tiene historia”, esto es, que es constitutiva de nuestra condición de sujetos humanos en tanto que modo de relación con lo real ejecutado en los dispositivos de una lengua y de sujeción y subjetivización. A partir de aquí alcanza todo su sentido la afirmación de Bajtín relativa a que la unidad mínima de la ideología es el signo lingüístico, también la relativa a que la conciencia es un hecho socioideológico. Así, una vez reconocido el estatuto social de la *poiesis*, procede ocuparse de la abierta condición de posibilidad de sus resultados huyendo de determinismos y reflejos ingenuos y estimar el alto valor social e individual que supone la capacidad humana de ficción y su utilidad como herramienta evolutiva (Volpi).

Por tanto, debiera haber poesía o discursos equivalentes siempre, además de en los tiempos de indigencia neoliberal y no solo porque viva por lo general en el margen del circuito del mercado, aunque pueda generar paradójicamente acumulación de capital simbólico en el mercado de estos bienes (Bourdieu), pero no produce plusvalía (Marx). Me refiero, como se comprende, a las prácticas de poesía que resultan de un proceso genuino y auténtico que no responde a otra necesidad exterior, ni a aquéllas que, como bien dice, funcionan como “precioso objeto disímil de una cultural complaciente”. La poesía nunca debe dejar de ser arte pues de lo contrario será lo que el papel pintado o un cuadro decorativo en relación con una pintura de Goya o Francis Bacon. Caben, por decirlo con una palabra de triste actualidad, mutaciones de la poesía, pero no su desnaturalización como discurso creador de un ser humano que es único y a la vez social. Por último, mi querencia por los poetas que nombra, y otros muchos, procede de la ocasión que me han brindado al darme su palabra, lo que me ha llevado a la necesidad de conocerlos.

**P- Además de la poesía desde el principio está presente en su obra la preocupación por la Teoría literaria o, más bien, cómo se establece el conocimiento sobre la literatura. Eso que alguna vez denominó “Ciencia de la literatura”, es asumida como problema epistemológico en torno a un complejo objeto de conocimiento (la literatura), pero atendiendo también a la difícil configuración ideológica de su discurso. Por eso afirma en *Literatura y saber* (1987) –no sin cierta rotundidad– que estas prácticas son “históricas en su raíz, no existen fuera del condicionamiento social” (15). Bajo estos condicionamientos, ¿cómo entiende la conformación de la Sociología de la literatura como disciplina autónoma dentro de los Estudios literarios? ¿Esto le ha hecho perder conciencia histórica y fuerza crítica?**

**R-** La reflexión epistemológica a lo largo de cualquier investigación es imprescindible con objeto de controlar arbitrariedades, procedimientos, calibrar interpretaciones y, en definitiva, asegurar resultados viables en el plano del conocimiento. No solo hay que hacer sino pensar cómo hacer y, en un viaje de ida y vuelta, pensar sobre lo hecho, además de en quien lo hace, pues el investigador debe tener conciencia clara de su condición como tal, lo que conlleva la reflexión en los principios que sustentan o debieran sustentar su actividad y en el camino o método que va trazando. Si proceder así en una investigación cualquiera es necesario, tanto más lo es cuando reflexionamos, en un plano general, sobre la fundamentación de una disciplina como la nuestra con su dominio de estudio (los entes literarios) y problemática (teorías y procedimientos). De ahí la importancia que adquiere el desarrollo de una epistemología literatológica, tan necesitada de aportaciones. Debo señalar también una obviedad antes de concre-

tar la respuesta: toda operación de conocimiento, por abstracto-formal que ésta sea, implica operar desde un cruce espaciotemporal específico, con sus circunstancias, condicionamientos y relativizaciones, esto es, se ejecuta en un espacio y momento histórico-social determinado, con lo que en una operación de ese tipo –también forma productiva de lo real– confluyen la razón disciplinar y la razón histórica. En esta dirección apunta la afirmación de que tales prácticas no existen fuera del condicionamiento social, lo que no supone negar la autonomía transhistórica y supracultural que los resultados de estas tienen en forma de ideas, conceptos, etcétera. Pues bien, bajo estos condicionamientos entiendo que ciertos desarrollos de estudios sociales y sociológicos del hecho literario –estudios sociocríticos, sociología de las obras y estudios sociosemióticos y sistémicos, por ejemplo– han ganado crédito en el proceso teórico de los estudios literarios al no haber rechazado la investigación interna de los textos ni abdicado de la necesidad de explicación de la especificidad estética de los mismos en su socialidad de origen y recepción, con el siguiente hecho diferencial con respecto a otras vías teóricas de la literatura: el estudio del hecho literario en su lógica, función y valor sociales, además de en el eje de su individualidad histórica, autonomía relativa y relaciones. En cuanto a lo de perder o ganar autonomía disciplinar, conciencia histórica y fuerza crítica, dependerá de la calidad de las aplicaciones y sus resultados, además del consabido y neoliberal impacto. En cualquier caso, la calidad de las teorías debe considerarse antes que nada por la complejidad de su objeto de estudio y los dispositivos elaborados para su conocimiento y, dada su naturaleza instrumental en relación con la realidad fáctica de la literatura, más por lo que *hace* que por lo que *dice*.

**P- Años más tarde se publicó en la Editorial Síntesis *Sociología de la literatura* (1996), volumen dirigido por el Catedrático de Teoría de la literatura y Literatura comparada Antonio Sánchez Trigueros y que, además de una importante revisión crítica en torno a la disciplina –“[...] había que conseguir la reconstrucción, aunque fuera mínima, de todo este espacio teórico y crítico desde sus comienzos, pasando por las grandes figuras, métodos y escuelas” (8), afirmó entonces en su introducción–, se presentaba también como reunión crítica –“planteamientos originales y sugerentes aperturas de vías nuevas de investigación (9)”– de los componentes del grupo de investigación “Teoría de la literatura y sus aplicaciones” de la Universidad de Granada. Más allá, entonces, de su materialización en un libro panorámico, el empeño resultó ser un significativo ejercicio colectivo, la conformación académica de un grupo de personas al albur de la propia deriva institucional de la Teoría literaria en los estudios universitarios y de la que, precisamente, nacería como materia específica en los planes de estudios de la ya extinta licenciatura**

**de Teoría de la literatura y Literatura comparada (1997-1998) de la Universidad de Granada. Pasado ya el tiempo, ¿cómo vivió aquel momento de consolidación de la Teoría de la literatura como programa emancipado de los estudios filológicos? ¿Hasta qué punto considera a la Sociología de la literatura vertebradora en las aspiraciones de la teoría como discurso crítico sobre la literatura? De aquel trabajo colectivo, ¿qué propuestas destacaría y qué caminos abrieron, ya entonces, para el desarrollo de la Sociología en el ámbito de los Estudios literarios en España?**

**R-** Responder a cómo viví el momento de consolidación y autonomía institucional de la teoría de la literatura en relación con las filologías me obliga a incluir un croquis de situación: el proceso de institucionalización de la teoría de la literatura en España corrió paralelo al del cierre del periodo de transición política en la universidad con la promulgación de la Ley de Reforma Universitaria el 1 de septiembre de 1983. En esa ley se opera con la idea de área de conocimiento cuya definición se haría en el Real Decreto 1988/1984, decreto que incluía además un primer catálogo de áreas en el que aparecía el nombre de la de Teoría de la literatura seguido de una descripción de las materias y correspondientes cátedras que absorbía en su denominación. Todo ello con la finalidad de regulación del acceso a los cuerpos docentes universitarios y de gestión paralela de las materias curriculares con la mayor eficiencia y aprovechamiento posibles de plantilla. A partir de aquí la historia es bien conocida por cuanto se abrió un proceso de adscripción del profesorado a las distintas áreas y ahí cada profesor, consolidado o no, hubo de elegir. Los efectos que se obtuvieron en nuestra área fueron los de cohesión, homogeneización y desarrollo de grupos de investigadores y expansión de los dominios de estudio, propiciada por su creciente número y el enriquecimiento de la problemática, además de los de la creación de nuevas asignaturas e incluso programas específicos de doctorado. Pasados unos años, llegaría la nueva licenciatura de segundo ciclo en Teoría de la literatura y Literatura comparada. De todo este proceso di cuenta en un artículo de 2017. En cualquier caso, lo que no registré en el mismo es al entusiasmo general derivado de la nueva situación entre quienes constituimos el área y su articulación departamental en las distintas universidades españolas. Florecieron los contactos, los congresos y seminarios, las asociaciones científicas y profesionales, también las tensiones entre quienes quisieron detentar el poder simbólico en nuestro reducido campo pues, por decirlo al modo de Bourdieu, el campo de la ciencia es un campo de luchas como cualquier otro, con sus puestos o posiciones, su ortodoxia y heterodoxia, lo que nos pocas veces se escenificaba de discusión teórica.

En cuanto hasta qué punto considero la Sociología de la literatura vertebradora en las aspiraciones de la teoría como discurso crítico sobre la literatura, mi respuesta

exige una precisión inicial acerca de cómo puede entenderse 'discurso crítico' pues variará si queda asociada a éste en tanto que actividad de enjuiciamiento subjetivista de una obra o a la de la radical capacidad crítica de un sistema social y cultural desde una perspectiva teórica que incluye elementos utópicos, morales y políticos en sus planteamientos como ocurre en la Teoría crítica frankfurtiana y la Sociocrítica, por ejemplo. Desde esta segunda vía, la Sociología de la literatura no solo vertebra las teorías nombradas, sino que se revela como un espacio disciplinar adecuado para propiciar el desarrollo de otras nuevas que desarrollen y provean argumentos para esa radicalidad crítica en tanto que su dominio de estudio es el del hecho literario en el conjunto de sus relaciones, de las que forma también parte el sujeto de la investigación con su componente ético. Si, como le respondía al principio de esta entrevista, decir literatura supone para mí decir literatura y sociedad, la comprensión del hecho literario conlleva, en el conjunto de sus relaciones, una doble perspectiva en su tratamiento, la del hecho literario en la sociedad y la de la sociedad en el hecho literario.

Como miembro del equipo que preparó el libro *Sociología de la literatura* dirigido por Antonio Sánchez Trigueros, tal vez no debiera pronunciarme sobre sus valores. No obstante, sí le diré que el resultado fue más allá, sin dejar de serlo, de lo que se entiende por un manual publicado en una colección que, con la vista puesta en su catálogo y transcurridos los años, contribuyó de la mejor manera, esto es, en el espacio de la reflexión teórica, sistemática e histórica, a la institucionalización de los estudios del área Teoría de la literatura y Literatura comparada en España. Uno de los puntos fuertes de la publicación proviene de lo que en las páginas de mi responsabilidad llamo estado de comprensión compartido por los autores y presente en los resultados de los distintos capítulos: el rechazo del sociologismo, conciencia clara de la complejidad del dominio literatura y sociedad y, en consecuencia, relativización de las teorías, todas, con la consecuente apertura al estudio de sus relaciones. También, y hago mía la cita que usted toma de la introducción de Sánchez Trigueros, lo que supuso la elaboración de ese panorama de la Sociología de la literatura con planteamientos en efecto originales y de apertura de límites toda vez que en el bagaje de los autores operaban reflexiones provocadas por el conocimiento de autores y teorías de muy diversa procedencia que iluminaron la problemática a la hora de presentar, por ejemplo, a los clásicos del marxismo, el pensamiento social ruso y relaciones con los formalistas; el pensamiento de Lukács, desde la sociología de las formas literarias a su estética y teoría de la novela, puesta en relación con el posestructuralismo; o, con un operativo criterio de presentación territorial, la crítica sociológica europea y otros desarrollos fronterizos, desde la Escuela de Frankfurt a cierta faceta de la obra de Barthes, pasando por la crítica

marxista italiana y la sociología empírica; más la importante aportación francesa en las teorías goldmanniana, althusseriana o Sociocrítica; sin que faltara el tratamiento del materialismo anglosajón con sus derivas posmarxistas, historicistas o sincréticas; y, por último, la bajtiniana poética social dialógica como propuesta teórica y la apertura a una crítica cultural fronteriza. *Sociología de la literatura* fue un libro que, además de servir para presentar a la comunidad de investigadores de nuestro campo a un consolidado grupo de la Universidad de Granada, aportó una suerte de doble estado de cuestión, el relativo a unas teorías sociológicas de la literatura y el de la perspectiva de quienes así las comprendieron, relacionaron y explicaron.

**P- Por entonces publicaba también un exhaustivo estudio, “La teoría de la crítica sociológica” (1994), donde en su parte final recogía ya aspectos que, años después, servirían como punto de partida de su obra *Ideologías literatológicas y significación. Estudio sobre teoría de la literatura y estética y pensamiento socio-semiótico* (1998). Precisamente, en este libro, se compilan –y reescriben– algunos trabajos dispersos y donde empieza a tomar forma una lectura propia acerca de la crítica sociológica: la imbricación teórica entre la literatura y sus aspectos sociológicos, concretamente un “saber literatológico de orientación sociológica” (21) para la fundamentación de una propuesta sociosemiótica. Este gesto ilusionante e integrador parece la superación de una crítica marxista, periclitada en el pobre determinismo sociológico del realismo social, pero también el aprovechamiento de lecturas conciliadoras que, si bien cimentadas por Lukács, resultaron valiosas en el estructuralismo genético de Lucien Goldmann. Aquí se daba el más significativo nexo de unión entre marxismo y estructuralismo del que derivaría luego la *Sociocritique* y que, como dice a partir de las palabras de Zima (2000), aspiraba ser “una sociología del texto literario cuyo objeto no es otro que determinar y valorar críticamente la manera cómo se articulan los problemas sociales e intereses de grupo en el plano semántico, sintáctico y narrativo”. Las preguntas se formulan, entonces, a partir de esa unión de disciplinas sociológicas contrapuestas en principio y que, además, en una especie de correlato vital le valió una amistad especial con Edmond Cros. Ustedes se han cruzado textos, prólogos y citas. ¿Qué ha significado en su manera de entender la literatura los planteamientos de Cros? Siendo la Universidad de Montpellier y el Institut International de Sociocritique (IIS) instituciones descentradas de los principales focos sociológicos –imagino la hegemonía de la Sociología cultural de Pierre Bourdieu (1984) en Francia–, ¿hasta qué punto considera importantes las aportaciones de la Sociocrítica para la regeneración estética de la Sociología? ¿Cuáles han sido sus logros principales?**

**R-** Responderé de manera conjunta a sus preguntas no sin antes confesarle que, si bien usted considera “La teoría de la crítica sociológica” un estudio exhaustivo, este ha sido uno de los trabajos en el que más esfuerzo he debido emplear en su redacción por los límites de extensión marcados al tratarse de un capítulo del libro *Teoría de la crítica literaria* que coordinó Pedro Aullón de Haro para la editorial Trotta en 1994. No me resultó fácil dar cuenta de un horizonte de pensamiento tan ancho como el de la Sociología de la literatura en su problemática y líneas de fuerza. En cualquier caso, lo intenté mediante una introducción donde trato de diferenciar las teorías sociológicas de las marxistas, indago en su *lugar* en el seno de los estudios literarios y estéticos y ofrezco una aproximación a sus bases históricas y conceptuales; una segunda parte donde me centro en las teorías marxistas de la literatura; y una última sección para abordar la reflexión sociológica y marxista sobre la recepción literaria, ciertas aportaciones socio-semióticas más las propiamente sociocríticas, parte esta donde se observa ese diálogo cruzado con otros desarrollos más próximos de la teoría de la literatura, que recojo y amplío en el volumen monográfico que nombra y que publicó *Sociocriticism* en 1998, con un generoso prólogo de Cros.

Por lo que respecta a los estudios sociocríticos, estos han obtenido buenos resultados de ese diálogo y, en este sentido, las aportaciones de Edmond Cros siempre suscitaron mi interés. En concreto, por sus aplicaciones a los textos e indagación en los mismos –no pocos de ellos escritos en español–; por la construcción de una propuesta teórica surgida de necesidades empíricas en su estudio de la picaresca; por la elaboración de una teoría que integra en su episteme argumentos y conceptos de otras teorías materialistas convergentes, por lo general, tales como el materialismo histórico, la lingüística y los estudios psicológico-analíticos; por haber sabido ampliar lo que en principio consistía en una teoría del texto a una teoría de la cultura y el modo de su ejecución social, lo que le ha llevado a afrontar el problema de la relación literatura y sociedad en los textos y mediaciones, así como el estudio de la conciencia, esto es, del sujeto, como hechos socioideológicos y sígnicos, lo que fundamenta su concepción del hecho literario como red textual que transcribe hechos sociales. Siempre admiré, además de sus idas y venidas del mundo de la particularidad literaria, cultural, histórica y social a la especulación teórica en beneficio siempre de su aplicabilidad, con aplicación de procedimientos de conocimiento tanto inductivos como hipotético-deductivos, el esfuerzo por hacer de su programa de conocimiento una alternativa superadora del fetichismo lingüístico y del sociologismo literario que colmaron el último tercio del siglo xx, lo que ponía en cuestión las explicaciones de los textos por su referencialidad o reflejo y aquellas que decían operar en la clausura de los mismos, para situarse en

su caso en el estudio de la materialidad textual donde trató de analizar qué elementos de lo real socioeconómico, sobre todo, alcanzaban su inscripción en el discurso, cómo se producía dicha materialidad y qué función venía a cumplir.

En cuanto a la importancia de las aportaciones de la Sociocrítica para la regeneración de la Sociología de la literatura, deduzco de su pregunta y contexto de la entrevista que sigue usando el término como etiqueta que se aplica al conjunto de teorías que se ocupan del estudio del poliedro literatura y sociedad y no en sentido restringido para nombrar teorías externas de la Sociología de la literatura, las de obvia estirpe positivista, que se autoexcluyen del dominio de los estudios literarios ofreciéndose solo como conocimiento auxiliar de los mismos. Hago esta aclaración para no confundir al lector cuando afirmo que tanto Edmond Cros como los más sobresalientes teóricos de la Sociocrítica evitaron desde el principio toda posible confusión de sus propuestas teóricas con las estrictamente sociológicas y sociologistas. De esta cuestión no menor, dado que se trata de un aspecto de fundamento, me ocupé en “Una introducción al estudio de las teorías sociocríticas y sus relaciones con los estudios sociológicos y sociales de la literatura o el ‘problema fundamental’” (2004). En cualquier caso, he de reconocerle a los estudios sociocríticos su aportación al conjunto de reflexiones que tratan de abordar el estudio del hecho literario en su producción, circulación y recepción sociales, sin dejar de lado el sustantivo aspecto de su especificidad estética, lo que Pierre Bourdieu reivindicó por cierto como responsabilidad de su propuesta sociológica en *Las reglas del arte* –“construir sistemas de relación inteligibles capaces de dar razón de los datos sensibles”– frente a quienes se afanan por debilitar tales intentos al levantar la bandera de la inefabilidad de la obra de arte. En todo caso, sí debo reconocer menos claridad por parte de la Sociocrítica en la reivindicación del estudio de esa especificidad cuyo abordaje inserta en otros niveles de sus análisis.

**P- Mi primer contacto con la Sociología de la literatura fue aquel dirigido por Antonio Sánchez Trigueros que, efectivamente, funcionó como manual entre los alumnos de la antigua especialidad de Teoría de la literatura y Literatura comparada. Sin embargo, fue *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad* (2005) el libro –en cuya hermosa metáfora su título parece hacerlo funcionar–, donde, probablemente, convergen todos los enfoques, teóricos y concepciones en la relación entre literatura y sociedad de una manera más personal: “[...] el corazón real del hecho literario y el corazón real de los estudios literarios paralelos no se explican constitutivamente sin la existencia real del corazón periférico que es toda la sociedad –y dichos estudios, en una suerte de explicación interna a su vez, no se explican sin el corazón periférico que conforman los estudios de su**

**plural dimensión social” (73). Lejos de ser una explicación biologicista como dice, esta reflexión sugería la superación, por un lado, de cualquier lectura esencialista de la literatura, pero también del determinismo tan caro a ciertas posiciones de la crítica literaria marxista, al reduccionismo metodológico en el que incidían algunos de los presupuestos del posestructuralismo, pero sobre todo al planteamiento sistémico de los Estudios culturales que, como comprensión sobre la totalidad de los fenómenos, incidían en la polarización extrema de realidades autónomas en el funcionamiento de la literatura, además como ejercicio comparado (estético/social; textual/contextual; centro/periferia). Al final emerge siempre en sus escritos la epistemología como problema fundamental y propiamente constitutivo de los enfoques sociológicos: la relación entre materia y conciencia. ¿Cuánto tiene este *corazón periférico* de dialéctica –entre lo sustancial y lo universal– que no prescribe frente el aparente ahistoricismo del conocimiento teórico? Y en ese sentido, ¿piensa en que se ha sustituido la naturaleza crítica de los estudios sociológicos por hipótesis funcionales para la estandarización del conocimiento académico actual? ¿No cree que existe un proceso de deshumanización en el seno de las Ciencias Humanas de la que su propuesta orgánica es, en definitiva, una *crítica poética* para la comprensión holística de la literatura en su complejidad a veces reducida? Esta falta de corazón parece una advertencia ante la creciente insensibilidad de nuestra época que, de alguna manera, no nos predispone a la aceptación polidrica de la literatura, ¿acaso no es la Crítica literaria una práctica, un diagnóstico sensible de las prácticas sociales más allá de limitación metodológica en torno a la literatura?**

**R-** Debo agradecerle, en primer lugar, su tan atenta lectura como su esclarecedor comentario, muy valioso para mí, de *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*, libro que en su brevedad me costó mucho esfuerzo escribir y en el que, como ha visto bien, no solo no logro desprenderme de mi propensión a pensar el pensamiento sino que tal vez en él se haga más intensa. De ahí la indagación en aspectos epistemológicos y una vuelta más a la noria de las cuestiones de principio sin obviar las condiciones de la reflexión. Dicho esto, he de confesarle que me resulta difícil contestar a la serie de preguntas sobre tan importantes aspectos que suscitan el sintagma ‘literatura y sociedad’ y esa metáfora cognoscitiva a la vez que concepto, ‘el corazón periférico’. Como no sé si voy a lograr las respuestas que exigen y merecen sus preguntas y comentario, al menos aclararé en lo que pueda algunos de mis argumentos y ensayaré mi contestación. Diré para empezar que lo que no prescribe es la *poiesis*, la capacidad de creación de las criaturas humanas conquistada y desarrollada gracias al

grupo social, cuya mejor comprensión y explicación resultará no tanto de atender ya a lo dado social ya a lo creado como a *lo que hay* entre lo dado y lo creado en su materialidad y efectos. En ese espacio están toda la literatura y toda la sociedad y ahí alcanzan su razón de ser los estudios sociales y sociológicos de la literatura. Bien es verdad que, por razones operativas del proceso de conocimiento, se pueden indagar mediante cortes o instancias ya lo social ya lo literario con la vista puesta en la resolución del conocimiento efectivo de *lo que hay* entre lo dado y lo creado. Lo que no procede, insisto, es privilegiar el estudio de uno de los aspectos ni considerar dicho estudio exclusivo de *lo literario*. Aunque hace años que se refutaron en la teoría los formalismos y los contenidismos y se desenmascararon, posmodernismo mediante, los respectivos perniciosos efectos del cientificismo y del sociologismo, no dejan de aparecer sus secuelas con el peor signo de academicismo, esto es, teorías que se hacen valer sobre todo por su razón académica –la estandarización del conocimiento de la que usted habla–, a lo que hay que sumar la sobrepublicación existente y el mercado del conocimiento que afecta a las distintas ramas del saber en la universidad actual. Ante esta situación, cabe pensar en una alteración de la función social, incluida la de la crítica, que le es propio al conocimiento producido desde una determinada base disciplinar en las ciencias humanas y sociales. En relación con el proceso de deshumanización que plantea, esta es cuestión recurrente en nuestro dominio. No hay más que recordar la polémica sobre humanismo y antihumanismo entre Lucien Goldmann y Louis Althusser, del lado del estructuralismo genético y del materialismo histórico; o la muerte del autor en vías de estudio formal-lingüísticas. En este sentido, cualquier actividad teórica ha de sustentarse en aspectos materiales y evitar caer en esencialismos, definiendo con precisión el dominio de conocimiento y delimitando el objeto de estudio. Por último, en relación con su pregunta de si la crítica literaria sirve como un diagnóstico sensible de las prácticas sociales más allá de limitación metodológica, le diré que sí, con la lógica y autonomía con que opera ese discurso segundo de la literatura con alto protagonismo de un lector experto.

**P- En su día entendí este corazón periférico como una defensa crítica de los valores humanos en su consumación discursiva alrededor de la literatura –la crítica, en tanto que práctica sensible, se significaba ya como planteamiento ilustrado, según Juan Carlos Rodríguez– (24) frente a los excesos de un materialismo “no pocas veces grosero y siempre reductor” (Chicharro, *El corazón periférico* 78) con el que recientes aportaciones teóricas reevalúan la literatura. En este sentido es interesante atender teóricamente a “una compleja unidad” de la cultura literaria como entiende –lo que recuerda a Raymond Williams cuando insiste en una com-**

**preensión plena de la dimensión social de las producciones literarias (277)–, donde necesariamente se inscriben –e imbrican– lo estético y lo político. Digamos que todo esto no es nuevo y, por tanto, aún sorprende cierta resistencia materialista dentro los Estudios literarios. En esta conciencia social material la literatura se expande más allá de la propia escritura, para concebirse como mercado cultural (editoriales, reuniones culturales); la literatura no solo se escribe ya, sino que materialmente se (auto)produce como estética mediática. Entonces, a partir de estas distintas *materialidades* contemporáneas, ¿cómo conciliaría estas cuestiones de la realidad cultural con las necesidades formativas de los estudiantes de literatura, todavía muy centradas en el texto? Por otra parte siguiendo con este razonamiento, ¿cómo considera, para un futuro de la Sociocrítica, algunas prácticas literarias actuales –*interartísticas y transmediales*– más allá del texto? Y, a pesar de todo, la literatura sigue escribiéndose poéticamente y generando continuamente valores –igualmente materialistas– a través de la articulación política y performativa de sus ficciones, cosa que tampoco es nueva. De aquí las últimas preguntas de esta entrevista: ¿Cómo podrían los Estudios literarios ser verdaderamente contemporáneos para no ir a rebufo de las preocupaciones sociales que nos atañen? ¿Cómo participarían, si se diera el caso, de las actuales reivindicaciones de lo que Laclau y Mouffe denominaron hace ya tiempo “Democracia Radical” (1985)? Como Adorno recoge en su *Einleitung in die Soziologie* (1968), la sociología es la exigencia crítica sobre lo existente –como hegemónico– que, sin embargo, percibe las condiciones, la potencia para el verdadero cambio en la constitución social.**

**R-** Para atender las necesidades formativas de los estudiantes de literatura, en tanto que la literatura nutre el tejido de la vida social, al igual que los discursos del conocimiento y la institución académica, eso sí con distintas funciones y autonomía, solo cabe que el profesor desarrolle la escucha y esté atento a las distintas manifestaciones, las *materialidades* a que usted se refiere, para *vivirlas* y, con su experiencia, nombrarlas desde el plano de la teoría, esto es, conceptualizarlas. En este sentido, el ámbito de los estudios de Teoría de la literatura y Literatura comparada resulta, además de responsable por obligado a responder, competente para desarrollar dispositivos de conocimiento con los que abordar dichas prácticas discursivas en sociedad, lo que a su vez ensanchará el marco de la reflexión general, lo que confirma la facticidad de nuestras disciplinas. La operación consiste pues en pasar del dominio borroso al dominio conceptual y llenar las horas de clase con la luz de sus explicaciones.

Para responder a su pregunta acerca de cómo las nuevas prácticas literarias de intermedialidad y transmedialidad pueden afectar al futuro de la Sociocrítica, hemos

de tener en cuenta dos factores: uno, el de la experiencia de análisis acumulada de distintas formas del discurso social; y dos, el estado de desarrollo máximo a que ha llegado el dispositivo teórico. En relación con el primer factor, es importante tener en cuenta que los estudios sociocríticos, aunque han privilegiado en sus análisis los textos ficcionales literarios y ensayado una explicación de lo estético como valor social, se mostró abierta al estudio de otros hechos culturales, artísticos y no artísticos, verbales y no verbales, canónicos y no canónicos: cine, discursos rituales e institucionales, discursos marginales de la cultura, novela gráfica, política e ideología, historiografía, música, folklore y tradiciones populares, literatura popular y carnavalesca, entre otros. En cuanto al segundo, no se ha limitado a teorizar en la dirección de una sociocrítica del texto al abrir su campo a una sociocrítica de la cultura gracias a la aportación cro-siana de su teoría del sujeto cultural y, en consecuencia, del texto cultural. Podemos deducir que cuenta con condiciones favorables para enfrentarse a tales nuevos retos de conocimiento. Por último, al ser nuestras disciplinas teorías de una clase de hechos, tales hechos y su universo social mantienen prevalencia con respecto a los discursos teóricos, discursos estos de los que cabe obtener *también* consecuencias políticas. En todo caso, aunque un proceso teórico tenga su lógica, problemática y desarrollo internos, nunca está aislado. Todo lo contrario: es interdisciplinar y forma parte de los discursos sociales. También hay experiencia acumulada en este sentido como la teoría de la praxis.

### **Bibliografía citada**

- Adorno, Theodor W. *Einleitung in die Soziologie* [1968]. En *Nachgelassene Schriften IV: Vorlesungen Band 15*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1993.
- Althusser, Louis. "Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado (Notas para una investigación)", *Escritos (1968-1970)*. Barcelona, Laia, 1974, pp. 107-172.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela (Trabajos de investigación)*. Madrid, Taurus, 1989.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982.
- Bourdieu, Pierre. *Questions de sociologie*. París, Les Éditions de Minuit, 1984.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.

- Chicharro Chamorro, Antonio. *Gabriel Celaya, teórico y crítico literario* (Tesis Doctoral). Granada, Universidad de Granada, 1983.
- \_\_\_\_\_. *El pensamiento literario de Gabriel Celaya: evolución y problemas fundamentales*. Granada, Universidad de Granada, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Literatura y saber*. Sevilla, Alfar, 1987.
- \_\_\_\_\_. “La teoría de la crítica sociológica”. *Teoría de la crítica literaria*, Pedro Aullón de Haro (ed.) Madrid, Trotta, 1994, pp. 387-453.
- \_\_\_\_\_. *Ideologías literatológicas y significación. Estudio sobre teoría de la literatura y estética y pensamiento sociosemiótico*. Montpellier, Université Paul Valéry y Centre d'Études et Recherches Sociocritiques (CERS), 1998, *Sociocriticism*, vol. XIV, 1.
- \_\_\_\_\_. “Una introducción al estudio de las teorías sociocríticas y sus relaciones con los estudios sociológicos y sociales de la literatura o el «problema fundamental»”. *Sociocriticism*, vol. XVIII-2 y XIX-1, 2004, pp. 15-29.
- \_\_\_\_\_. *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*. Granada, Universidad de Granada, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Aspectos del ordenamiento jurídico en España de la institución área de conocimiento Teoría de la Literatura y Literatura Comparada”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Extraordinario 2, 2017, pp. 125-140.
- Cros, Edmond. *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Montpellier, CERS, 2002.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Londres, Verso, 1985.
- Marx, Karl. *El capital*. Madrid, Akal, 2000.
- Rodríguez, Juan Carlos. *La norma literaria*. Barcelona, Debate, 2001.
- Sánchez Trigueros, Antonio (dir.). *Sociología de la Literatura*. Madrid, Síntesis, 1996.
- Volpi, Jorge. *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. Barcelona, Alfaguara, 2011.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.
- Zima, Pierre V. *Manuel de sociocritique*. París, L'Harmattan, 2000.